

Otra vez marzo: una alegoría filosófica de la historia

Otra vez marzo: an allegory of philosophical history

Hugo Rodas Morales¹

Resumen

Ensayo aquí una interpretación de la obra literaria de Marcelo Quiroga Santa Cruz a partir del éxito de la novela *Los deshabitados* (1959), en rigor insuficiente para develar el sinsentido de la pequeña burguesía respecto a la totalidad social. El proceso de subjetivización autobiográfico que le permitió al autor explicar el adormecimiento político general propiciado por el Amo, esto es, el dominio de la burguesía intermediaria en aparente expectación clasista del enfrentamiento entre su instrumento de fuerza (el Ejército) y el “chivo expiatorio” de su explotación económica del conjunto social, el proletariado minero, se lograría mejor en la novela póstuma *Otra vez marzo* (1990).

La labor artesanal de creación literaria individual y el sentido de la infancia vivida por el autor, alrededor del trabajo de un zapatero de vecindario, semejan un espejo en el que, *al escribir*, Quiroga Santa Cruz no solamente se hace escritor sino que, determinado por ese

1 (Cochabamba, 1965). Politólogo (UMSA), diplomado en Estudios Andinos (FLACSO) y en Economía (UNAM), posgraduado en Estudios Latinoamericanos (UNAM). Es profesor-investigador en Ciudad de México (donde reside desde 1996) y miembro de los seminarios de “Filosofía de la historia” (PPCA-UNAM) y “Unicidad, pluralidad, comunidad” (CIALC-UNAM); ha participado en textos colectivos recientes como: *Cronología de América*, Patricia Galeana (coord.), México: Siglo XXI/UNAM/INEHRM, 2017 y *¿Estado-nación o Estado plural? Pueblos indígenas y el Estado en América Latina (siglo XXI)*, Gaya Makaran (coord.), México: CIALC, 2017. Plural Editores publicó sus libros *Huanchaca: Modelo político-empresarial de la cocaína en Bolivia* (1997), *Marcelo Quiroga Santa Cruz: el socialismo vivido*, (3 vols., 2010), y *René Zavaleta Mercado: El nacional-populismo barroco* (2016). El Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC) de la UNAM, tiene en prensa su *René Zavaleta Mercado: Expresión barroca y bonapartismo*. Email: hugorodasmorales@gmail.com

fondo social, *se escribe*. Una partida de ajedrez, la riña de gallos, una masacre militar de trabajadores mineros operan como combate superado por la comprensión del carácter dependiente de Bolivia en toda su complejidad. La hiperconciencia de *Los deshabitados* le permite a Quiroga Santa Cruz tener *in mente* la alegoría filosófica completa de *Otra vez marzo*, narrada en 1963. La transcripción de una conferencia de Quiroga Santa Cruz documenta ese proceso de creación literaria como utopía abierta en el espacio latinoamericano, y en un sentido psicologista tolstoiano en vez de elitista eurocéntrico o criollista en el caso de Bolivia.

Palabras clave: Marcelo Quiroga Santa Cruz // Literatura boliviana // Psicología e historia bolivianas.

Abstract

An interpretation of the literary work of Marcelo Quiroga Santa Cruz from the success of *Los deshabitados* (1959) novel, essay here in fact insufficient to reveal the nonsense of the petty bourgeoisie concerning the social whole. The autobiographical process of subjectivation, which allowed the author explain the general political numbness propitiated by the master, that is, the domain of the intermediary bourgeoisie in apparent classist expectation of the confrontation between its instrument of force (army) and the "scapegoat" its economic exploitation of the social whole, the mining proletariat, would somehow be better achieved in the posthumous novel *Otra vez marzo* (1990).

The artisanal work of individual literary creation and the sense of childhood experienced by the author, around the work of a shoemaker's neighborhood, resemble a mirror in which, *in writing*, Quiroga Santa Cruz not only becomes a writer but, determined by that social background, *is written*. A game of chess, cockfight, a military massacre of mining workers operates as a combat overcome by the understanding of the character dependent of Bolivia in all its complexity. The hyperconsciousness of *Los deshabitados* allows Quiroga Santa Cruz to keep *in mind* the complete philosophical allegory of *Otra vez marzo*, narrated in 1963. The transcript of a conference of Quiroga Santa Cruz documents that process of literary creation as an open utopia in Latin American space, and in a sense tolstoyan psychologist instead of eurocentric or elitist (criolla) in the case of Bolivia.

Keywords: Marcelo Quiroga Santa Cruz // Bolivian Literature // Psychology and bolivian history.

Miembro del jurado boliviano que postulara la novela *Los deshabitados* al premio extraordinario de la Fundación “William Faulkner”, además catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), el señor Armando Soriano Badani, presentó en La Paz (corría 1963), al autor y escritor Marcelo Quiroga Santa Cruz, en un acto auspiciado por una inusual suma de centros culturales (alemán, americano, argentino, ecuatoriano, español, francés, italiano e israelí).

Para entonces, como se lee en la transcripción hasta ahora inédita de su conferencia, Quiroga Santa Cruz ya había imaginado toda su siguiente novela, que retomaría en su escritura más de década y media después, en 1979, luego de su intensa actividad periodística y política, al retornar a Bolivia del exilio. Esa segunda novela se anticipaba primero públicamente, en los 60 como “El Combate” y en las notas de su autor de los años 70 “Marzo para morir”, pero se tituló final y póstumamente *Otra vez marzo* (1990). Durante diecisiete años Quiroga Santa Cruz la tenía imaginada en su totalidad, como testimoniara en su conferencia de 1963, en la que narra el final de la misma y su sentido alegórico y filosófico general.

Soriano Badani elogió, en el florido lenguaje de adjetivos de la época y la circunstancia, una novela cuyo nombre le parecía “sin mucha seducción para el éxito de librería”, pensando quizá en un público de vitrinas más bien locales. Dio a conocer también, en términos de “una vibrante competencia”, que *Los deshabitados* había antepuesto con fortuna un tono universal antes que el de la predominante temática indígena, superando también la experiencia profesional y notable de Carlos Medinaceli con *La Chaskañawi*, la otra novela finalista boliviana postulada a la fundación estadounidense para el “Premio a la novela iberoamericana 1962”. Y finalmente, sugirió que el tema de la conferencia suponía la complejidad propia de la creación literaria y el problema de la invención, desde los retóricos clásicos hasta un presente en el que el psicoanálisis freudiano advertía sobre las capas inconscientes que intervenían en su realización.

La conferencia o relato oral de Marcelo Quiroga Santa Cruz sobre “el proceso de la creación literaria” (1963) es, en su sencilla claridad expositiva, un discurso propiamente autobiográfico que merece atención analítica. Lo que refería Quiroga Santa Cruz (32 años) eran sus impresiones críticas del proceso creativo artístico, una estética no sólo literaria y cuyos comienzos se situaban en el ámbito teatral (así como en el de la poesía, que no se menciona), señalando autores y “modos de vivencia” de la literatura en su carácter de hitos y contraposiciones que no servirían como norma regulativa para otros escritores por la deriva no planeable del proceso creativo, la aprehensión individual o subjetiva del mismo y el nivel casi “artesanal” (una sola novela) en su caso personal.

El mejor ejemplo de literatura (“psicológica”) que postula Quiroga Santa Cruz en su conferencia es identificado con el que Marcel Proust habría ejecutado

en una novela monumental (*En busca del tiempo perdido*). Allí advierte que el creador literario no precisa una psicología sistemática sino una “psicología intuitiva”, apelando a una comprensión amplia, social, de la importancia de la misma. En términos actuales diríamos que, a su vez, una mayor conciencia lingüística y psicoanalítica contemporánea nos permite comprender que el lenguaje literario tiene, entre otras virtudes, la de permitir un proceso por el que la identidad personal se logra en el ejercicio de la actividad literaria, pues el lenguaje literario no sólo es un objeto distinto de sí en el texto escrito (un espejo), sino un instrumento que desarrolla la identidad (o subjetivización) del que escribe.

Al reflexionar sobre su experiencia como escritor, Marcelo se está haciendo el escritor consciente de sí mismo a través del texto que va escribiendo. En el caso del “discurso autobiográfico” que es objeto de esta explicación, la conferencia que ofreciera sobre “El proceso de la creación literaria”, lo que Marcelo es, preexiste a lo que escribirá después como *Otra vez marzo*, pero solamente al escribirlo será el espejo de su identidad, algo abierto y sin fin, antes que una obra inconclusa por el asesinato político de su autor en 1980.

1. Los gallos de *Otra vez marzo*

Entre la publicación de *Los deshabitados* (1959) y el premio “William Faulkner” (1962), Quiroga Santa Cruz continúa desarrollando su labor como escritor, sujeto a la mediación invisible de la lucha política cotidiana, ineludible desde su retorno de Santiago de Chile a La Paz, donde produce su cortometraje *El combate* (1959), cuyo tema es el enfrentamiento entre un gallo blanco que será derrotado por otro negro, cuyo resultado resulta invertido en la siguiente pelea que imagina un niño, se diría que al modo de un espectador generacional del futuro que sueña superar la conflictividad antagónica de sus padres históricos.

Este cortometraje de ficción será la materia prima del “segundo intento” novelístico, de un total de otros tres proyectados por Quiroga Santa Cruz después de *Los deshabitados*. El acompañamiento cinestésico del público al combate de los gallos en un reñidero, observado por la antropología en una sociedad distinta a la boliviana (la de Bali, ver Gregory Bateson y Margaret Mead recuperados por Clifford Geertz, que es la descripción que aquí sigo) no es el que registra cinematográficamente Quiroga Santa Cruz, sino una agudización del lenguaje visual tradicionalmente acentuado por la cultura europea en general.

Nótese que el acercamiento a un ojo del niño que observa la pelea es, más exacta que aparentemente, la utopía (en la época del cortometraje se hubiera dicho la ideologización) del punto de vista particular (interpretación) del observador infantil. A lo que cabe agregar, como puente hacia la novela *Otra vez marzo*, que el gallero y protagonista principal, hijo del zapatero y luego militar, llamado José, está tuerto del ojo utópico (izquierdo) y por lo tanto podríamos decir que es

el ojo derecho el que le queda, resultado no previsto de una esquirla cuando José re-mata a un minero, perdiendo accidentalmente “el párpado superior y el cristalino” (en las notas del autor incluidas en las “Acotaciones a *Otra vez marzo*”, de Luis H. Antezana, p. 326). Por lo tanto, mientras José (“nacido” en la misma fecha que el autor de la novela, aunque diez años antes: “13 de marzo de 1921”) llevaba una “cicatriz en el arco superciliar izquierdo” como efecto del accidente señalado, Quiroga Santa Cruz (conforme consta en su libreta de servicio militar) tenía otra realmente, en el arco superciliar derecho.

En lo que la antropología simbólica y la narración de *Otra vez marzo* son un espejo una de otra, del modo en que pueden serlo la teoría y la ficción respecto a la riña de gallos, es en el carácter: 1) restrictivamente masculino (narcisismo genital) del ritual; 2) de un combate entre gallos que enmascara un combate entre clases de hombres; 3) de metacomentario crítico sobre el carácter pretendidamente fijo de las jerarquías sociales, sin modificarlas realmente; y, 4) de las emociones que estetiza, permitiendo hacer visible y real una idea, una comprensión sobre los hombres más que sobre los gallos.

Aquí importa el significado social (2 a 4) antes que el nietzscheano obvio del militar José (1); apartemos este último leyéndolo directamente en un pasaje de la novela, atendiendo a la posición y movimiento de las manos del gallero José:

Vuelve la vista sobre el gallo pajizo que sostiene como a una pelota de rugby: ambas manos suavemente presionadas sobre las alas, con los diez dedos muy abiertos para abarcar desde la espalda hasta el pecho. *Sopesa* al animal aprisionado y sin embargo tranquilo. (...) José lo mece lenta y ampliamente, adelantando los brazos como si fuera a lanzarlo de cabeza y encogiéndolos después para pasarse el gallo entre las piernas abiertas. (*Op. cit.*, p. 95).

“Los gallos” son propiamente los galleros: Anselmo (el Abuelo) y José (hijo del zapatero Olivera); “el combate” que libran es consigo mismos, porque aunque José (José Anselmo) es parte de un ejército que masacra mineros, en rigor es un intermediario que representa la fuerza armada de la burguesía en lucha con el proletariado de una nación dependiente (2 y 3). Como queda registrado en las anotaciones de Quiroga Santa Cruz, durante la escritura de la novela, el *locus* más importante de la misma sería “la farmacia Galicia”, en la que las conversaciones (socráticas) entre el farmacéutico Don F. y José, le permitirían conquistar a este último su “mundo interior” reprimido y por tanto desconocido; dejar de ser un “deshabitado” que responde inconscientemente, desde un punto de vista clasista, a los intereses del burgués representado por Don Máximo.

Quiroga Santa Cruz escribía en sus notas de 1974 (año en que la dictadura empresarial-militar del gral. Hugo Banzer en Bolivia era agudamente represiva del movimiento obrero y minero en particular, pretendiendo institucionalizar un Nuevo Orden de inspiración fascista): “DON MÁXIMO: viejo exministro del

PURS [partido de la vieja rosca pre-revolución de 1952]. Unir la semejanza que hay entre dos gallos iguales que se matan para que Don Máximo gane dinero, con el asesoramiento profesional de José a la semejanza que hay entre los soldados y los obreros enfrentados, para que la rosca gane, con la asistencia institucional de las FF.AA. (...) Revisa las jaulas = revista de tropas (...) Don Máximo llega al reñidero = el embajador yanqui visita al Gral. Lechín Suárez”.

El punto 4, entendiendo por “hombres” la totalidad social boliviana, es lo que se considera en el apartado que sigue.

2. “Las causas últimas de la dependencia”

Sin haber dejado de escribir después de *Los deshabitados* (1959), Quiroga Santa Cruz lo hace de manera espasmódica y dificultosa, interrumpido por circunstancias políticas siempre dramáticas y en las que su vida estaba cada vez en mayor riesgo. Así, los años de 1964 y de 1965-1966, serán de crisis política nacional por el derrocamiento del régimen del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), que desarrollaba un tercer periodo de gobierno bajo la presidencia de Víctor Paz Estenssoro (4 de noviembre de 1964), a través del candidato a la Vicepresidencia de esa organización, el gral. René Barrientos Ortuño, quien lograría ser elegido Presidente constitucional en 1965. En oposición al nuevo régimen proestadunidense, Quiroga Santa Cruz fundó el diario El Sol, que lo ocupó en tareas periodísticas que impidieron su labor como novelista, hasta que el diario fuera clausurado por el gobierno, retomando entonces la escritura de *Otra vez marzo* a comienzos de 1967, o más bien la dificultad de escribir, dejando constancia de los pasos que daba a cuentagotas mediante un recuento casi diario de su decepcionante trabajo de escritura, apenas superando para ese año las 40 páginas de lo que llamaba un “segundo intento”, lo que merece explicarse en su significación autobiográfica, puesto que en cuanto escritor expresa la continuación de esta labor, luego de *Los deshabitados* que había resultado tan exitosa.

Para poder referir textualmente esa clave explicativa, debemos atender una entrevista ofrecida por Quiroga Santa Cruz, algo más de una década después, al periodista Raúl Salmón de Radio Nueva América (RNA) de La Paz, en 1978. Allí, entrevistado como candidato a la Presidencia de la República por el Partido Socialista (PS), en las primeras elecciones formalmente constitucionales, luego del largo periodo de dictadura militar antecedente (1964-1978), responde a una pregunta sobre su trabajo como escritor: “¿Cuál es el libro ideal que quisiera escribir?” y la respuesta es doble y precisa: que *Los deshabitados* no habían logrado penetrar en la realidad social boliviana en el grado en que su autor deseaba y que como “combatiente de la causa nacional y popular” buscaba escribir “un libro que pudiese desentrañar las causas últimas de la dependencia (...) de una manera sencilla”.

Tenemos aquí la enunciación inconsciente para el autor, del trabajo del narrador de *Otra vez marzo*, en simbiosis con el drama de la lucha de clases de su sociedad, Bolivia. Los gallos del oficial tuerto llamado “José” y su metonímico desplazamiento hacia la masacre de mineros a cargo del ejército representa evidentemente el conflicto social al que alude el primer nombre de la novela: *El combate*. Es la redención interna de José, que en su camino le permite al narrador sugerir un segundo título: *Marzo para morir*; y que alcanza en José una visión final que proviene inesperadamente del exterior (“Anselmo”, el alter ego de José que abre las puertas para que las gallinas se mezclen con los gallos de riña, como José engendrara en Juana un hijo), situación por la que el suicidio de José alegoriza un renacer social, antiautoritario, democrático. El avance de la Historia por su lado malo, por su lado “negro” de crisis o situación de emergencia, en la que los hombres están obligados a mostrarse como lo que son realmente, como dice el joven escritor consagrado de 1963. El título final *Otra vez marzo* es autobiográfico; porque marzo es alusivo al nacimiento del autor se ha prolongado de otras maneras como homenaje (verbigracia *Otra vez Marcelo*, del Teatro de los Andes, obra dirigida y representada por César Brie, La Paz: Plural editores, 2005).

Es la sensibilidad del narrador “tocada” desde fuera de él mismo, la que distingue a una persona y no al revés, dice Quiroga Santa Cruz en 1963. Y el ejemplo que testimonia de su propia infancia, el del zapatero a quien conoció en su natal Cochabamba (con topónimos recurrentes en *Otra vez marzo*) indicando que algún día obraría como simiente dando un fruto literario de algún valor, en efecto resultó con el paso de los años en el “maestro zapatero Olivera”, relacionado por su oficio de elaborar cacheras, a un militar llamado “José” relacionado a “Estaquilla” (en el pasado el hijo de un zapatero llamado “Pepín”) que son la misma persona (personaje) bajo dos nombres, en la que se juega el drama de la fuerza nietzscheana (militar) redimida por la reflexión del espíritu a fuerza de derrotas (y comprensión) de la vida.

3. José Anselmo o la utopía abierta

En 1968 Quiroga Santa Cruz había sido excluido del parlamento, confinado a la inhóspita región de Madidi y encarcelado varios meses por el régimen del Gral. René Barrientos. En 1969 cree poder retomar la escritura de *Otra vez marzo*, pero una nueva crisis política por la muerte accidental de Barrientos y el derrocamiento de su sucesor constitucional Luis Adolfo Siles lo sitúa en la tarea notable de dirigir desde el Ministerio de Hidrocarburos la nacionalización de la Bolivian Gulf Oil, después de lo cual debe renunciar a su cargo por el cambio de dirección del gobierno del Gral. Alfredo Ovando (1970). Funda el Partido Socialista de Bolivia y pretende su ingreso a la Asamblea Popular (1971), sumándose a la resistencia popular armada contra el golpe militar proimperialista

del entonces Cnel. Hugo Banzer Suárez (21 de agosto de 1971). En esos años en que debe salir al exilio en Chile y, luego con su familia a la Argentina (1973) y de ésta a México (1975), intenta esporádicamente escribir (1972, 1974) pero *eficientemente* retoma la escritura de *Otra vez marzo* desde mediados de 1977, en la ciudad de México, donde había leído por segunda vez *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, en la traducción de Pedro Salinas y otros (Plaza y Janés, 1964), próximo a su retorno clandestino a Bolivia (1978).

En 1977 las reflexiones del narrador, paralelas a la escritura de su *Otra vez marzo*, aluden a Tolstoi, en el sentido del problema de la creación literaria que expresara en 1963, esto es, el de expresar con claridad solamente aquello que se conoce en profundidad, frente a la superficialidad intrínseca de la novela “criollista”. Pero además, hacerlo en el sentido en el que diría un año después en la entrevista referida (RNA, 1978), del escritor que llega a describir bien a su pueblo, en el caso de Bolivia explicando las causas últimas de su condición dependiente.

Tenemos acá dos planos, el de la creación literaria y el de la praxis política, que se intersectan. Profundizar “en las almas” de los hombres, como decía Quiroga Santa Cruz en 1963, permitiría alcanzar un tipo de igualdad humana que garantizaría su universalidad. Si un ejemplo de literatura psicológica lograda provenía de Proust, el sentido de literatura universal, a partir de una realidad nacional específica, era provisto por la praxis de Tolstoi. Así lo había reiterado Quiroga Santa Cruz en otra entrevista de Radio Fides (1971), en la que, interrogado sobre los referentes que él tenía de la literatura universal, había dicho: “Creo que estamos entrando, no solamente en Bolivia, sino más bien sobre todo en Latinoamérica, a una tercera etapa [luego de la primera de “artificial europeización” y la segunda del “criollismo”] que es la que nos aproxima a lo nuestro, pero un poco siguiendo la receta tolstoiana: *describe bien a tu pueblo y serás universal*”.

Leamos entonces un pasaje de *Otra vez marzo*, uno en el que Quiroga Santa Cruz, artesano de las letras bolivianas como se autodefinía, describe al zapatero Olivero de su infancia, así como las estaquillas que usaba en su trabajo:

Por qué tardas tanto. Dónde nomás te tardas siempre. De manejar el aro nomás te ocupas, Olivera, el maestro Olivera, el padre del hijo del zapatero que el capitán oculta. Saca los palitos aguzados de fósforo que sujeta con los labios y los hunde de un solo martillazo en la suela del zapato que sostiene entre las rodillas. La cachera derecha está mal. Lo observa, incrustado en el único espacio que la acumulación de desechos en torno suyo le deja para trabajar, un espacio que conserva la forma de su cuerpo, encorvado e inmóvil como un fruto. Lo mira escupir unas estaquillas defectuosas, arrojar centenares de medias suelas agujereadas, tirar miles de metros de cordones rotos, lo ve incrementar incesantemente el volumen de desperdicios de que se rodea, como de una secreción natural en la que anida y de la que se nutre al mismo tiempo. Porque, de cuando en cuando, busca en medio de la intrincada reserva de cosas inservibles en medio de la envoltura oscura alguna pieza que, por

ser menos vieja que la que debe reemplazar, adquiere de pronto el carácter de cosa nueva y, así revalorizada, rehace el camino transformando la plétora de materiales gastados, en una veta inagotable. (*Otra vez marzo*, pp. 167-168).

Con este decurso quizá pueda comprenderse mejor por qué la muerte de José, en *Otra vez marzo*, novela que se iba escribiendo de manera regular en 1979, es la otra cara del pasado, el futuro que representa la comprensión sabia de Anselmo, la alegoría filosófica (existencial) de una derrota que se convierte en victoria, pues la extinción física deviene en la realización de la comprensión de la vida. Pero también y más exactamente una alegoría filosófica de la historia si atendemos a la realidad del propio narrador, porque siendo *Otra vez marzo* una novela que Quiroga Santa Cruz no llega a terminar de escribir, la podía expresar oralmente incluso en su final y, puesto que su asesinato físico no fue más que la expresión de la dialéctica negativa del sentido socialista de su praxis, es claro que la historia de la democracia como redención aparece en el final de este “segundo intento” por dar cuenta de la realidad social boliviana en su conjunto, como futuro vislumbreado o comprensión de “la vida misma”.

La dimensión colectiva de “lo negro”

“Lo negro”, puede interpretarse leyendo la conferencia *infra* de Quiroga Santa Cruz, no era un identificador negativo o dicotómico (“lo malo”), sino uno de profundidad, semejante a una sustancia de contraste introducida en el cuerpo, por medio de la cual se revela algo de otro modo invisible; el valor real de una persona para sí misma. El negro, por tanto, como el lugar de revelación hacia donde inclina su interés cualquier creador estético verdadero, buscándose también a sí mismo. Si *Los deshabitados* no habían conseguido expresar “las causas últimas de la dependencia” y el escritor no había logrado universalizarse describiendo bien a su sociedad (como rezaba el programa tolstoiano), *Otra vez marzo* cumpliría mejor ese objetivo, señalando el camino de la comprensión superadora del combate nietzscheano. Así lo escribió Quiroga Santa Cruz (el énfasis siguiente es mío), en un diseño paralelo de su novela llamando todavía a ésta “El combate”: “La noche de la inauguración se envenena. Agoniza tres días. Don Julián hace una rápida visita para decir que pagará los gastos. El abuelo [Anselmo] suelta a las gallinas y se mezclan con los gallos. Derrotado José, imagina que la única victoria posible es ir al encuentro de su destino aceptando la vida que ha vivido, extiende el brazo y pasa la mano por el vientre de Juana, *ha perdido el combate pero...*”.

Estas notas que pertenecen a un diseño de *El Combate* como novela, esto es, posterior al cortometraje del mismo título y a la conferencia de 1963, será relatado de manera no menos elaborada sino más detallada y unitaria en esta

última, lo que permite sostener, no solamente que *Otra vez marzo* se fue escribiendo inmediatamente después de *Los deshabitados*, sino que estaba como plan general *in mente* de su autor como alegoría filosofía existencial (superación del nietzscheanismo) y de la historia, esto es, como programa simbiótico de literatura y política: describir bien al pueblo boliviano para lograr su liberación nacional de la dependencia del sistema de poder capitalista.

Atendamos finalmente a la teoría crítica marxista como instrumento hermenéutico, para observar este “segundo intento” de Quiroga Santa Cruz, por el que *Otra vez marzo* resulta una obra a completar por la sociedad boliviana, circunscribiendo nuestro análisis a la distinción que hiciera el escritor y político socialista boliviano entre Hemingway y Proust, en su conferencia de 1963. (Sugiero un contrapunto genético distinto en otro texto en prensa: “*Marcelo político*, desde Bernard Shaw y Marcel Proust”, *mimeo*, 23 pgs.)

¿Por qué optar, en Bolivia, por un modelo de literatura psicologista en vez de otro basado en la crónica? Qué evaluación es la que corresponde privilegiar en relación al proceso de creación literaria en su forma, esto es, en el plano de la literatura oficial autónoma de su materia prima popular: ¿la que atiende al *proceso como tal*, o la que pretende *producir literatura*? Es evidente que respecto a la tensión criollismo/sociedad realmente cognoscible, las razones estéticas de Quiroga Santa Cruz para calificar lo segundo como contrario a lo primero son claras en el sentido del programa tolstoiano (también lo fueron los matices políticos que debiera esgrimir, cuando el criollista Raúl Botelho Gozávez lo confrontara en la presentación de la reedición de *Los deshabitados*, en 1979).

En cuanto a la tensión psicologismo/crónica, puede añadirse otra evidencia dada por el tiempo y es que la obra mayor de Proust (*À la recherche du temps perdu*) logra su universalidad a partir de su microcosmos francés, mientras que la de Hemingway es la expresión de un fracaso en casa: su suicidio, opuesto al del personaje José y al asesinato de Quiroga Santa Cruz. En su *Marxismo y forma* de 1971, Fredric Jameson argumenta que el contenido ético de la obra de Hemingway surge de su rechazo hacia lo que había dejado de ser verdadero: vivir. De modo que lo que aparece en la forma de la obra como vital es en realidad una proyección estilística de sí mismo, algo que no le era posible en las condiciones de vida cotidiana de los Estados Unidos: frente al desafiante tejido sociocultural estadounidense, la elaboración de una frase cuidadosa y selectiva como la que caracteriza la prosa de Hemingway, solo era posible en relación a una realidad cultural ajena simplificada, “en la que los seres individuales no se nos presentan con la densidad de una situación *social concreta*” (*op. cit.*, p. 299).

Aquí se hace visible para nuestro tema el por qué *producir literatura* no tiene el carácter cognoscitivo mediador de la *producción de la obra* misma y por qué no se trata de hacer literatura para llegar a conocer la sociedad, como se insiste desde la tradición crítica literaria boliviana, sino de atravesarla con

una obra de imaginación *que metaforiza el espejo social* para hacerlo visible, ofreciendo una luz distanciada (producción estética), mediante la cual la experiencia social puede comprenderse a sí misma. Es una idea que no cambia la realidad social, la que José incorpora, pero esa idea estéticamente a partir de emociones contradictorias pero comunes de la vida social, responde a lo que es José Anselmo como hombre, su ser individual es alcanzado por el trabajo utópico sobre la representación del ser social.

En la cita suprarreferida sobre el trabajo de Oliverio como zapatero —que Quiroga Santa Cruz comparó en más de una ocasión al suyo como escritor, con la singular responsabilidad del escritor respecto a su sociedad cuando el carácter de ésta es dependiente del dominio de otra— es palpable la evaluación del contenido a través de una forma de escritura que reflexiona sobre la producción del proceso de creación literaria. ¿Qué es lo que el lector de *Otra vez marzo* puede ver de sí mismo a través de esta novela? Puede ver el orden social boliviano y la lucha de clases en el tablero de ajedrez (blanco/negro) en el que juegan el comerciante Don F. y el militar José, semejante al combate entre gallos de un mismo ganador: la élite intermediaria burguesa tradicional (Don Máximo). Puede ver el odio de clase en el movimiento de las fichas negras (un peón, un gallo...), que es dialéctico en su potencial revelador de la liberación de las condiciones de dependencia: el desconcertante comienzo (de una masacre, de un toro en el ruedo... el juguete literario inserto en *Otra vez marzo*) dará lugar a una historia imprevisible, que acabará distinta a como sea que la imaginemos, a condición de no dejar de imaginarla distinta. Puede ver su propia subjetividad en la historia boliviana, una en la que, por ejemplo, las relaciones de amistad se muestran atomizadas respecto a la estructura social, se refuerzan endogámicamente en desmedro de lo social (ver al respecto la red emocional que sostiene, a derecha e izquierda del espectro político boliviano, la cultura del “salamanquismo” en mi *Marcelo Quiroga Santa Cruz: El socialismo vivido*, vol. I, La Paz, Plural, 2010).

Puestos a sintetizar la pauta de la consciencia crítica del narrador, en tanto modo de asir la inexpugnable veleidad del azar y para conjurar toda derrota, se trata de aceptar la fragilidad de toda experiencia, de *la vida misma* como autorevelación en circunstancias no gratas.

Bibliografía

Geertz, Clifford (2001). Juego profundo: Notas sobre la riña de gallos en Bali. *La interpretación de las culturas*, Barcelona. Gedisa, pp. 339-372.

Jameson, Fredric (2016). *Marxismo y forma. Teorías dialécticas de la literatura en el siglo XX*, Madrid: Akal.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo (1990). *Otra vez marzo* [con “Notas” del autor y “Acotaciones a Otra vez marzo” de Luis H. Antezana]. La Paz-Cochabamba: Los Amigos del Libro.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo (1963). Premio William Faulkner a *Los Deshabitados* (1963) [conferencia inédita].

Radio Erbol (2014). Quiroga Santa Cruz: El rol del intelectual es decir siempre lo que piensa. Programa “Mapamundi”, La Paz. Recuperado el 10 de abril del 2017 de: http://www.erbol.com.bo/podcast/mapamundi/quiroga_santa_cruz_el_rol_del_intelectual_es_decir_siempre_lo_que_piensa (5:20ss), 2014.

Radio Nueva América (1978). Confesiones de un candidato a la Presidencia. Programa “El informal”. LaPaz. [Publicada como *Bolivia en la mente y en el corazón*, La Paz. s/e, 1993].

Fecha de entrega: noviembre de 2016

Fecha de aprobación: enero de 2017

* * *

“El proceso de la creación literaria”. Conferencia de Marcelo Quiroga Santa Cruz (1963). [Transcripción de una cinta de 46 minutos de duración, corchetes informativos míos].

Señoras, señores:

Me había propuesto hacer, a modo de introito, una explicación del tema elegido para esta disertación. No estaba dentro de mis planes el comenzar por agradecer a los señores [Jorge] Siles Salinas y [Armando] Soriano Badani, por el tono elogioso en que se han referido a mi persona y a mi obra.

Debo comenzar por agradecer a todos ustedes su presencia. Y expresarles el deseo que tengo de que esta conferencia sea más bien amena que docta. No es verificación lo que quisiera exhibir esta noche, sino ese mínimo de amenidad, indispensable a una charla; mínimo sin el cual se convierte en un acontecimiento tedioso.

La palabra “conferencia”, ya me atemoriza un poco. Hay una acepción que se refiere a una “lección pública”; no tiene este carácter lo que voy a hacer esta noche. Yo prefiero una otra acepción, que es la de “discusión pública”. Y me gustaría que esta noche, en el transcurso de esta conversación, puedan intervenir las personas que tienen la amabilidad de escucharme.

Mi oficio es el de escritor, no el de orador. Por lo mismo la dificultad para ocupar la testera de esta sala y referirme a un tema como el proceso de la creación literaria se acrecienta. Yo debía haber comenzado por redactar tal vez lo que esta noche tenía que decir y dar lectura a ese texto. Habría en esta forma obrado con mayor prudencia y habría evitado también el riesgo de parecer inconexo o desordenado en el tema que voy a exponer.

Debo confesarles que en este instante asumo, con no poca inquietud, la responsabilidad de referirme a un tema tal vez en exceso especializado. Un viaje

imprevisto, del que he retornado recién ayer, me ha impedido además hacer algunas notas un poco más minuciosas para que el tema sea tratado con el detalle indispensable. Quisiera comenzar haciendo una explicación del título elegido: “El proceso de la creación literaria”. Este es un tema que me ha interesado siempre, aun fuera de la actividad propiamente literaria, más bien en relación con la actividad teatral. No sé si a ustedes les ha tocado alguna vez observar a un aficionado al teatro, cuando ha concluido ya la función y trata de ingresar en los camarines de los actores; es decir, trata de penetrar en ese intramundo teatral y conocer las vísceras de ese microcosmos en que consiste el teatro.

Siempre me ha ocurrido pensar, que en relación con la literatura hay también una curiosidad semejante y también insatisfecha. Pienso que los jóvenes escritores y aun los aficionados a la literatura, quisieran encontrar la manera de conocer el detalle de ese proceso a través del cual se va formando una obra literaria: cómo nace, cómo se desarrolla, a través de qué caminos o expedientes llega a tomar una forma definitiva. Es el deseo de satisfacer esta curiosidad el que me ha inducido a elegir también este tema. Lo hago con la humildad, con la modestia con que hablaría un principiante de artesano a otro principiante más nuevo todavía en el ejercicio de este oficio. Es decir: una práctica incipiente aún, que sin embargo ha dejado ya, a modo de precipitado, una pequeña experiencia que encuentro útil comunicarla esta noche a ustedes.

Me habría sido a mí mucho más cómodo esta noche, elegir tal vez un tema menos preciso, más vago; por ejemplo “el escritor y su obra”, o “el escritor y la sociedad”, o cualquier otro con la suficiente vaguedad para que me permita, en caso de emergencia, evadirme por una de tantas puertas a que acude un conferenciante que ha perdido el hilo de su narración. Desgraciadamente tengo que circunscribirme a un tema de suyo muy preciso y muy constreñido. Quisiera agregar que creación literaria es por sobre todas las cosas experiencia individual y, por lo mismo, subjetiva. Por esto, cuanto diga yo esta noche no pretende obtener el carácter de norma; es apenas la comunicación de una experiencia individual y por lo mismo muy discutible.

Hay algunas excepciones a este aserto de que la creación literaria es una experiencia individual y por lo mismo también subjetiva. El caso de algunas obras escritas en colaboración por dos o más autores. Se trata en esos casos, de obras de propósito más bien polémico o político que propiamente de creación. Es decir, el objetivo al que están dirigidas no es tanto la belleza como la verdad. Es más bien en función de ensayo, que de obra de valor estético, que se han hecho algunos de estos intentos.

El proceso de la creación literaria. Por proceso entiendo yo el desarrollo de una obra literaria a partir del momento de su nacimiento. Hay en esta observación una suerte de convencionalismo; en realidad sería difícil precisar, aun para el escritor, el momento en el que nace una obra literaria. Sin embargo, creo yo que este

proceso comienza con una gran semejanza al proceso también de la concepción. Algo fuera de nosotros, a modo de semilla, se introduce en nuestra sensibilidad y pone en movimiento nuestra imaginación. Ese algo se desarrolla dentro de un proceso de tiempo inevitable, transcurrido el cual la obra tiene que surgir, tiene que objetivarse, tiene que hacerse algo real. Esa semilla o germen del proceso de la creación literaria puede ser una persona o personaje ya en la obra literaria, puede ser un ambiente, puede ser una idea. Después diré con más detalle por qué las obras que nacen de una semilla-idea suelen nacer más bien muertas.

Cuando nace de una persona es porque esa persona ha logrado destacarse del conjunto, pero el hecho de destacarse del conjunto está íntimamente ligado a algo que ocurre en la sensibilidad del escritor. Algo hay en él que hace que esa persona tome una significación distinta de las otras personas. Es este carácter notable que le presta el escritor a la persona lo que hace que esta persona se constituya en un hecho aislado, significativo, simiente de una obra literaria.

Aquí, a modo de anécdota y de ejemplo, quisiera referirles una experiencia de mi infancia. De chico, solía yo entretener mis ratos de ocio, que eran los más, visitando a un zapatero que tenía su taller en la vecindad. De este hombre recuerdo el nombre: Oliverio, un nombre curioso además para el lugar donde yo vivía. Recuerdo su oficio: zapatero. Pero lo que no voy a poder olvidar nunca, es que este hombre trabajaba, ocho o diez horas al día, disputando con varios pájaros sus elementos de trabajo; las estaquillas, este trozo de fósforo con que suelen arreglar un zapato envejecido, tenía que encontrar el zapatero, más bien que en su mesa de trabajo, en el pico de uno de los pajaritos que estaba rondando su mesa. Este es un hecho que a mí me impresionó tanto, que algún día será materia de algo con cierto valor literario.

He anotado este detalle nada más que a modo de ejemplo de cómo una persona a veces, o un rasgo de su carácter, o una manía u ocupación nos impresionan de tal modo que han dejado a modo de simiente que debe germinar después transcurridos los años, en una obra literaria, o en el principio de una obra literaria. Muchas veces se ha polemizado, se ha teorizado, sobre el personaje como hecho primigenio de la obra literaria. De dónde sale este personaje. Desde luego, quisiera advertir que esta noche, por literatura yo voy a entender de un modo un poco gratuito, casi exclusivamente el género novela.

La novela contemporánea prescinde de algo que parecía indispensable en la novela de otro tiempo, es el retrato clásico del personaje, la descripción minuciosa de su aspecto externo, de su atuendo, al que solían agregarse algunas manías y costumbres. Por una pequeña experiencia personal también, he llegado a la conclusión de que nuestros personajes, los personajes de un escritor, son una suerte de combinación caprichosa de muchas personas. Solo al cabo de un tiempo uno comienza a reconocer la nariz de alguien que conoció de niño; un modo de hablar gangoso de otra persona que no tenía ninguna relación con la anterior

y a quien conoció años después; algunas ideas que no son de ninguno de los dos sino de uno; y mezclando así características peculiares a distintas personas, se logra por fin una sola que parece revelar, por fin, exteriorizar algo que estaba en la sensibilidad del escritor, molestando, pugnando por salir, por hacerse obra.

Por creación, en esto del proceso de la creación literaria, yo quisiera hacer esta noche una distinción muy clara entre las obras de creación y las obras de composición. Toda persona, cualquiera que fuese su oficio, tiene los elementos necesarios para componer desde fuera lo que quiere hacer. La diferencia entre este trabajo de composición y de creación, es que la composición es el resultado del esfuerzo que realiza el autor haciendo uso de la experiencia que la práctica de su oficio le ha procurado. La creación, por el contrario, es la sensación inequívoca en el creador, de que ese personaje vive por sí mismo y que a partir del momento de su presentación en la obra, ya uno, el autor, no es dueño de obligarle a tomar un curso distinto del que él quisiera tomar.

Hay otra forma de comenzar a imaginar y desarrollar una obra literaria y no es a partir de una persona esta vez sino a partir de un ambiente. Pero por “ambiente” no debiera entenderse ni el color local, ni lo característico de la geografía, ni la manera de hablar de los habitantes, de los naturales de un lugar, sino esa especie de atmósfera conformada por la “visión” que tenemos de las cosas. Las cosas no son tanto lo que son en esencia, sino lo que parecen ser. Hay una especie de denominador común, por el que personas que habitan un mismo lugar, que conforman una misma sociedad, un grupo étnico, tienen una visión más o menos semejante de las cosas y de los hechos que transcurren entre ellos. Es esta visión particular lo que se denomina ambiente y lo que podría ser también, en ciertos casos, origen de una obra literaria.

Y por fin, una obra puede nacer de una idea. Adelanté hace un momento un juicio prematuro: aquél de que la obra nacida de una idea suele nacer muerta. La explicación es muy simple. Cuando lo que se propone un autor es la expresión de una idea, se está proponiendo algo extra estético; se está proponiendo algo que puede ser materia de la ética más bien, o de la filosofía. En todo caso se propone divulgar algo que él considera cierto. Y lo que a nosotros nos interesa es justamente que nos hundan hasta el cuello en una atmósfera que no es cierta. La obra literaria es por antonomasia obra de ficción y por lo mismo tenemos que pedirle al autor de una buena novela que no nos deje comunicación posible con nuestra realidad cotidiana. En la medida en que los personajes o el asunto o el ambiente nos estén recordando la vigencia de un principio, la necesidad de adoptar una postura frente a un hecho social o a un conjunto de ideas, nos están poniendo en comunicación con nuestra realidad cotidiana y del mismo modo nos están extrayendo de ese mundo un poco fantasmal en que debe consistir toda obra de auténtica validez literaria.

Cualquiera que sea el germen de la obra literaria, sea una persona, sea una idea, o sea un ambiente, lo evidente es que las tres semillas caerán en un terreno

infecundo si no hay de ello una vivencia; la vivencia es la nota imprescindible para que cualquiera de estos hechos germinales determinen el desarrollo de una obra literaria, de una novela. Hay en esto de la vivencia una observación que hacer, en relación con la escuela que yo voy a denominar de un modo un poco caprichoso “criollista”, en la novela actual. Voy a volver sobre el tema con frecuencia en el curso de esta charla.

Por razones un poco largas de decir, hoy día se prefiere entre los lectores, sobre todo entre los lectores latinoamericanos, un tipo de novela en el que se planteen de un modo categórico y por lo mismo eficaz, algunas ideas relativas a la condición social de los naturales de nuestro continente, de los problemas sociales que los acometen, etcétera, etcétera. Qué ocurre. Suelen ser los escritores gentes de la ciudad, habitantes urbanos. Se aventuran en el campo, se hacen rurales obedeciendo a una necesidad de proselitismo o difusión de un conjunto de ideas. Y para ello comienzan por indagar la manera de hablar de las gentes, el nombre que se da a los animales, sus costumbres, cómo hacen el amor, cómo riñen entre ellos y cuáles son los problemas peculiares de ese núcleo social. Todo esto, por no constituir una vivencia para el escritor, tiene un carácter de superficialidad irremediable; es apenas una tarjeta para consumo de los turistas. Cuando leemos una obra así no tenemos la impresión de estar en comunicación con seres de una psicología claramente perfilada. Es muy difícil, aun saliendo ya de la literatura, pensando en la plástica, fingir una vivencia, y aun el menos versado en estas materias advierte en presencia de la obra este intento de deformar la realidad.

Hay dos formas de vivencia. Hay muchas, tantas como personas hay. Este no es sino otro de los convencionalismos a que recurro esta noche, para hacer más clara mi exposición. Se me viene a la cabeza el nombre del escritor norteamericano Hemingway, como un ejemplo de hombre que requiere de vivencias opulentas, cargadas de peripecias; un hombre que requiere de vida accidentada, un hombre que se pone en riesgo las veinticuatro horas del día. Esta clase de hombres como el escritor Hemingway concluyen haciendo obra literaria de mérito pero un poco a la manera de la gran crónica. Lo valedero, lo realmente importante en este tipo de obras, viene a ser no tanto la descripción de una pasión individual, de una psicología, como la narración de un conjunto de peripecias que por sí mismas son interesantes; es decir, el peso de estas obras recae en el asunto, en el contenido argumental, en detrimento de la profundización de las almas.

Hay otra forma de vivencia, condicionada por las características temperamentales del autor. Proust, el escritor francés. Este es un señor al que un buen día se le ocurrió llevar sus originales a Gallimard en París y nada menos que [André] Gide lo rechazó, porque qué podía decir de interés un hombre que no había salido nunca de los salones. Proust, sin salir nunca de los salones, sin salir nunca de su asma, sin salir nunca de una vida galante, escribió una obra monumental.

A propósito de esta observación, recuerdo que un día, un amigo me preguntó

si yo escribía; le dije que sí. Si yo escribía además una novela; repuse que también escribía una novela. Me preguntó si yo había viajado mucho; le dije que no. Entonces me preguntó cómo era posible escribir una novela si no se había viajado mucho. Traté de explicarle que no es necesario recorrer grandes distancias ni conocer muchos países y que los paisajes suelen ser interiores, que es una cuestión de sensibilidad. El ejemplo de Proust en oposición al de Hemingway, no tiene sino este propósito, mostrar a un hombre cuya vida en apariencia no tenía interés y por lo mismo nada de interés podía comunicar a los demás, que sin embargo, merced a una sensibilidad extraordinaria y un talento increíble para el ejercicio de este oficio, realizó obra de gran magnitud.

Vamos a entrar al problema del desarrollo de la obra, comenzando por acotar algunas notas relativas al personaje. Hay muchas formas de personajes en una novela. Una de ellas, la forma de la que más debiera huir un escritor, es el personaje paradigmático; es decir, el personaje prototipo de la humanidad, una especie de ente-lequia o de muñeco exangüe, no una psicología individual. Suele ocurrir a los escritores que buscan este tipo de personaje algo curioso. Ellos desean personificar una idea y para ello tratan de encarnarla en una persona cuyas características genéricas se presten a la expresión de esta idea. Pero le ocurre justamente lo contrario, lejos de personificar una idea idealiza una persona y por lo mismo la deshumaniza. Esta es la razón por la que los personajes-tipo, paradigmático, ejemplares, no tienen más valor que un valor normativo y esto ya es ética, no es estética.

Hay una otra forma de personaje, es el personaje común, al que se suele mostrar en un sinfín de peripecias en el afán de mostrarlo vivo, de mostrarlo convincente. Ocurre con esta clase de personajes, que tampoco nos dejan una impresión de realidad literaria. Y la razón es ésta: con el progreso de la psicología contemporánea, progreso del que somos todos beneficiarios, aun aquellos que no hubieran estudiado psicología propiamente, porque es algo que se percibe en el ambiente, en la literatura, en el cine, en el drama, aun en la conversación de las personas, ocurre que el lector hoy día, tiene aguzada su capacidad de juicio y de discernimiento y en la medida en que se aguza esta condición se embota la capacidad de sugestión, de ilusión. Infortunadamente para muchos, ya no es posible aceptar que para ilusionar a un público sean suficientes dos tablas y una pasión; ésta es ya hoy día una fórmula insuficiente. No se puede pretender convencer al lector de la realidad, de la autenticidad de una psicología, mediante el expediente fácil de atribuirle alguna manía, algún tic que caracterice al personaje y hacerlo actuar en una serie de peripecias lo más accidentadas e interesantes posible. Cuál es el camino entonces, si no es, por una parte, el personaje paradigmático, ni es tampoco el otro extremo. El camino intermedio, el camino cierto, parece ser la definición, la definición psicológica de un personaje. Pero esto de decir definición psicológica es decir poco o muy confuso.

Recuerdo el caso del escritor [Henri-René] Lenormand, dramaturgo francés. Este señor se interesó mucho por la psicología experimental de Freud. Y llegó a la conclusión de que allí había una veta, inexplorada, de grandes posibilidades para renovar todo el panorama de la literatura de su tiempo. Hizo algunas obras, donde trataba de aplicar los descubrimientos del señor Freud. Lo que logró fue, en varias de sus obras, un aspecto, una sensación inevitable de experiencia: sus obras ya no nos sabían a obra de calidad estética lograda sino a experiencia. Un poco fruto de laboratorio, un poco como si se quisiera descomponer la belleza de una flor en sus componentes químicos; sabemos cuáles son ellos pero la suma de ellos no hace la belleza de una flor.

Entonces el autor que quiera definir a un personaje psicológicamente en profundidad tiene que prescindir de la psicología científica, sistemática, y valerse en cambio de qué: de una forma de psicología intuitiva. La intuición es una forma de conocimiento que nos lleva directamente a la esencia de las cosas. Hoy día el escritor es, necesariamente, un psicólogo intuitivo de mayor hondura que los escritores de otro tiempo. Esta es una de las razones por las que la buena literatura de otra época hoy día nos deja insatisfechos. No podemos aceptar una visión tan ingenua, casi pueril, de la persona humana, en páginas donde para decirnos la maldad de un personaje se dice: "Juan es malo". No basta con decir: "Juan es malo", porque a partir de cierto grado de cultura un maldad así, de estructura tan simple, resulta inverosímil, sospechosa. Qué debe hacer entonces el autor. El autor debiera aportar tantos datos como sean posibles a la definición psicológica de su personaje. No importa si el carácter del personaje no nos lleva a la conclusión de que conocemos o hemos conocido a alguien semejante; lo que importa no es que exista alguien igual, sino que ése sea un personaje posible, una persona posible.

Volviendo sobre esta observación de la disminución en la capacidad de sugestión, de ilusión en el espectador o el lector de hoy día, como consecuencia de su mayor profundización en el conocimiento psicológico, hay un ejemplo claro y muy revelador. Es el teatro. Los conjuntos de teatro experimental o vocacional hoy día se preocupan de encontrar nuevos públicos. Cuando dicen nuevos públicos se refieren a un sindicato, se refieren a los habitantes de un pueblo pequeño, y se refieren a todos ellos como a un público virginal, no agostado, no ajado por las experiencias teatrales de hoy día. Y les parece casi paradisiaco aquello de llegar a un pueblito pequeño y montar una obra, un entremés, una cosa simple, y sin grandes recursos escenográficos de iluminación u otros lograr esa ilusión indispensable a la comunicación entre actores y espectadores. En realidad, lo que están haciendo estos actores es encontrar gente cuya capacidad de juicio y discernimiento, respecto de los valores estéticos, no es lo suficientemente grande para darse cuenta de la insuficiencia de los personajes en la definición que ese teatro les da.

Corrientemente en la literatura de otro tiempo, y soy deliberadamente vago en estas alusiones cronológicas, el autor se refiere a su personaje como lo haría un guía de museo: nos presenta al personaje, nos lo muestra y nos dice lo que es. Nos dice si es bueno y si es malo, qué cosas le gustan y cuáles no le gustan, qué forma de relación tiene con los otros personajes en la obra, si son amistosas o por el contrario hostiles, etcétera, etcétera. Un procedimiento semejante nos lleva a nosotros a la conclusión de que hay alguien entre el personaje y nosotros; hay un intruso que está constantemente atentando contra esa ilusión a la que debemos entregarnos del todo. Es el propio autor. Es el propio autor señalando con el dedo todos aquellos detalles que a su juicio son interesantes observar. Qué es lo que debiera hacer entonces el autor para evitar esta impresión. Debería dejar al personaje ante nuestros ojos y hacerlo vivir; hacerlo vivir tan contradictoriamente a veces como sea posible, porque somos contradictorios. Se dirá que en aquél procedimiento, ya superado, por el que el autor decía: “Juan es malo”, había la posibilidad de que el lector participe más, que complete la figura de “Juan malo”. Pero ocurre que a partir de cierto grado de cultura, es imposible imaginar una maldad enunciada así de un modo tan simple. Lo que debiera hacer ese personaje es vivir en ejercicio de su maldad y dejarnos a nosotros, aquí la puerta por la que podemos entrar a una mayor participación en el papel de lectores, completar ese perfil psicológico aparentemente incompleto.

No estoy aquí yo abogando por una insuficiencia analítica como el ideal en la construcción de un personaje, aunque de suyo insuficiencia analítica hay en la vida real. No podemos conocer lo que una persona es, por íntimas que sean nuestras relaciones con ella. Entonces tenemos que admitir que el papel del lector, frente a los datos que le proporciona el autor, es el de un niño que juega con un rompecabezas cuyas piezas están deliberadamente desordenadas y dispersas; tiene que darles un orden coherente para acercarse, lo más próximamente posible, a ese perfil psicológico coherente que debe tener todo personaje para vivir por sí mismo.

Hay una semejanza en este procedimiento literario de la construcción de un personaje y el procedimiento empleado por toda la pintura moderna. Sin hacer referencia concreta a ninguna de las escuelas, todas en general se diferencian de la manera primitiva de plasmar una imagen en la imprecisión con que está reflejado el objeto. Esta es una manera de invitar al lector, y en el caso de la obra plástica al espectador, a completar una figura imprecisa. Hay dos datos peculiares, inevitables, a todo personaje; un dato es el genérico y otro es el individual. Voy a explicarme. Un personaje de nombre “Joaquín”, pero de profesión militar, tiene que ser necesariamente distinto de todas las otras personas; no hay una persona igual a otra. Pero al mismo tiempo, el hecho de ser militar tiene que otorgarle una cierta semejanza con otras personas, que siendo distintas a él en lo individual, se parecen en el ejercicio de un oficio o profesión común. El dato genérico sería

aquél derivado del ejercicio de una misma profesión; el individual, lo característico de la persona.

Qué es lo que debe hacer un autor ante esta disyuntiva. Qué cosa elegir o cual de ella tomar preeminencia sobre la otra. Desde luego, debiera rechazarse el que lo genérico se imponga sobre lo individual, pero también que el escritor elija solamente lo individual desechando lo genérico. Qué debe hacer para darnos una idea exacta de la medida en que ese oficio, profesión, economía, lugar común de habitación, ha impreso en su carácter. Tiene que darnos algunas observaciones, algunas notas que se refieran a lo genérico pero que sean necesariamente más hondas, más agudas que las que todos los días nos hacemos nosotros. Un mal actor, por ejemplo, hace el papel de un sacerdote dejando los brazos o las manos cruzadas sobre el pecho y entornando los ojos. Esa es una manera muy fácil de hacer un sacerdote; pero no nos interesa a nosotros lo que suelen hacer todos los sacerdotes, sino lo que haría ese sacerdote en particular; única manera de dejar-nos la impresión de que ese sacerdote vive.

Qué ocurre, a propósito de esta diferenciación entre lo típico y lo individual, lo genérico, lo individual, con los personajes de la literatura criollista. En general, toda la literatura criollista adolece de este defecto: hay un personaje que es el patrón, hay otro que es el siervo. El autor le presta de un modo abusivo y gratuito a uno y otro, ese conjunto de notas características que a priori cree que deben ser atribuibles. ¿Tenemos nosotros, al leer este tipo de obras, la impresión de que ese patrón es una individualidad? No, es apenas un patrón. Y por lo mismo no interesa. Lo mismo ocurre con el otro personaje también de la obra.

En la literatura de intención política, hay un otro problema que agrava este al que acabo de referirme. No recuerdo quién, una vez llamó al poeta [Pablo] Neruda: “el albatros de Baudelaire”, aludiendo al poema en el que Baudelaire muestra un albatros en la cubierta, en manos de los marineros que juegan con él. Esa ave marina, puesta ya sobre sus dos pies, sobre cubierta, ya no en el aire haciendo uso de esas largas alas, se vuelve un ser grotesco y torpe. Otro tanto ocurre con la obra literaria cuando lo que se propone es sostener una idea, una tesis, un mensaje, o lo que fuese. No es que una obra literaria no deba contener elementos propios a otros órdenes de actividad intelectual; lo importante es que esos elementos no tengan el mayor peso, la mayor importancia dentro de la obra; que lo fundamental sea el propósito eminentemente literario.

En cuanto al tema, o asunto, o contenido argumental, hay, a diferencia de la novela de otra época, en la de nuestro tiempo, una tendencia a reducir el contenido argumental; lo importante en una novela no es lo que ocurre sino cómo ocurre. Cuando alguien nos refiere verbalmente una novela que ha leído, no nos interesa tanto como la novela misma. Prueba de que el encanto radica no en lo que sucede, sino la manera como se describe eso que sucede. Y por esta vía llegaríamos a una afirmación en apariencia paradójica, contradictoria, pero no por ello menos cierta:

que en novela la forma es el fondo. El contenido argumental es a modo de un andamiaje, de una estructura gruesa que debe soportar todos los otros aditamentos; en la medida en que ese andamiaje sea importante y se convierta en lo protagónico de la novela, entonces aquella se ha reducido a un folletín de aventuras.

Resulta casi innecesario referirse a la escasa importancia, o ninguna, que tiene en sí mismo un tema tratado por cualquier forma de expresión artística. Tanto en plástica como en literatura hay temas trascendentes y otros que no lo son, que por obra y gracia del tratamiento que se les ha aplicado entonces cobran una importancia distinta.

Quisiera hacer referencia ahora a una característica en el oficio del escritor: es la preferencia por lo negro. Me ha ocurrido alguna vez preguntarme porqué razón siento yo menos interés por aquellos aspectos amables de la vida, que por aquellos que son más bien sórdidos o amargos. La verdad es que todo escritor prefiere lo segundo; no porque el mundo que imagina y desea para él y sus semejantes deba ser un mundo sórdido y amargo, o un mundo hecho de frustraciones, sino porque lo que interesa al escritor es la persona humana. Y como tal, ella no está evidentemente explicada, claramente descrita, sino en aquellas circunstancias de la vida en las que una emergencia ponen de manifiesto aquello que una forma de policía de la conciencia guarda bajo llave en el subconsciente. El escritor está siempre a la pesca de situaciones dolorosas, no porque se complazca en ello, no por sadismo ni por masoquismo, sino porque nunca el hombre parece tan hombre, nunca el hombre parece ocultar menos ni disimular menos, que cuando se enfrenta ante una situación dolorosa. Y el deseo de todo escritor es el de aproximarse lo más posible a eso en que consiste la naturaleza y la psicología humana.

Quisiera agregar que cualquier novela escrita con un propósito extraliterario es novela lastrada por un peso imposible de eliminar. No puede hablarse seriamente de novela católica, ni de novela marxista, ni de novela capitalista, ni de novela adventista. Todas esas son proposiciones referidas a un orden ético-filosófico extraliterario. No son parte de ese pequeño orbe estético en que consiste una obra literaria sin más propósito que su calidad estética.

Comencé esta noche diciéndoles que recién me percataba de la responsabilidad que había asumido al elegir un tema demasiado preciso. Al cabo de unos minutos de charla he llegado a la conclusión de que, tal vez, debía haber elegido yo un tema relacionado con mi oficio pero menos preciso. Sin embargo, abrigo la esperanza de no haber fracasado en el intento de dar cierta amenidad a esta conversación, en obsequio y retribución de la amable paciencia con que me han escuchado ustedes. Comencé diciendo que yo prefería para este término de “conferencia” la acepción que le atribuía el carácter de una discusión pública. Aunque es poco usual en una conferencia esto, a mí personalmente me agradaría que algunos de ustedes hagan uso de la palabra y convirtamos esta charla más bien, o esta conferencia, en una charla amena, en una conversación sobre estos temas.

Pregunta. *Quisiera que usted como novelista boliviano me diga, al realizar la obra que tanto éxito ha tenido, que me parece que es un ejemplo permanente para todos los novelistas del mundo, qué criterio, qué opinión tiene usted acerca de la obra balzaciana.*

Bueno, la he leído. No me ha servido en absoluto, lo que no es una presunción, para escribir lo que he escrito. Es más, no me gusta Balzac. Esto parecería una herejía pero, en fin, en la casa de nuestro Padre hay muchas habitaciones y cada uno puede preferir una de ellas y la otra no. Es de todas maneras una obra de gran importancia, aunque a mí personalmente no me guste. Yo encuentro en la obra de Balzac esa forma de convencionalismo que en su tiempo no era tanto, pero que hoy día ya nos sabe a nosotros irremediablemente a eso.

Quisiera decir algo, continuando la última observación. No basta hoy día para escribir una buena novela tener talento para ello. Yo creo que más importante que esto es sentir amor y humildad ante la obra que uno se propone realizar. Sobre todo humildad. La única manera de obtener en el lector una atención concentrada sobre lo que se está leyendo, es que el autor se interese en igual medida por el tema que está tratando. Si usa del tema como una manera para expresar otras ideas, si no se siente inmerso en una atmósfera distinta, ideal, sin comunicación posible con la realidad cotidiana, es imposible obtener del lector un grado semejante también de concentración o entusiasmo.

Algo más quisiera agregar. No soy precisamente una persona con la suficiente experiencia como para poder dictar normas al respecto. Mi experiencia es brevísima. La obra a la que se han referido los señores Siles y Soriano Badani es la única novela que yo tengo escrita; tengo otras cosas menores, de menor importancia. Repito, lo que me ha guiado a mí en el deseo que conversar con ustedes esta noche, es satisfacer esa pequeña curiosidad que puede haber en el aficionado a la literatura o el joven escritor y comunicar algunas de estas observaciones de validez absolutamente individual, subjetiva, que no pretenden ser norma.

Pregunta. *Marcelo, respecto a tu próxima novela, esa de El combate, ya que estamos en este proceso de la creación literaria, en cuál [momento] se encuentra usted precisamente ahora haciendo esta obra...*

Bueno, no sé si este segundo tiempo de la conferencia que ya es de charla les parece a ustedes bien. A mí personalmente me gusta más que la primera parte. Si es de interés de ustedes alguna referencia a esta segunda obra de título *El combate*, pues voy a darla así, de una manera más sucinta, más breve.

Se trata en realidad de un ex-oficial, inutilizado para el ejercicio de su carrera por un accidente propio de su profesión, un hombre al que lo había guiado siempre el ideal de persona humana claramente descrita en la filosofía de Nietzsche; es decir, la voluntad de poder, el hombre de dominio. Naturalmente, inhabilitado ya para el ejercicio de su carrera, este hombre sufrió un golpe y tuvo que refugiarse en una actividad extraña, que es la de entrenador en un reñidero de gallos. Él cree ver en esa especie zoológica, la realización de un ideal de vida humana que él no

vio en los demás ni en sí mismo. En ese mismo reñidero vive con él un anciano. Él es un ex-entrenador al que los años lo han enternecido y ya le parece ese un espectáculo muy cruel, entonces se ha dedicado más bien a criar gallinas que a su vez tienen pollitos y se multiplican, y no le gusta aquel espectáculo.

Este hombre, que es miembro de esa parte de la humanidad que Ortega y Gasset define como “los que quieren”, haciendo uso desde la filosofía a la ducha fría, mantener un dominio constante de sí mismo y de la situación en torno, es un hombre que no se embriaga nunca, que vive vigilante de sus actos y que no admite ser derrotado. Es en síntesis, una especie de personificación del hombre producto de un racionalismo exacerbado, de aquellos que creen que la vida se puede reducir a un teorema o a una figura geométrica. Afortunadamente la vida es mucho más compleja que eso y entonces este hombre ve que día a día avanza su ceguera y que ha de quedar definitivamente derrotado. No puede soportar esta idea y decide matarse; lo hace tomando un veneno, tiene una agonía de tres días. Durante esa agonía él tiene alucinaciones y ensoñaciones caprichosas, incoherentes, y al final se da cuenta que un hijo que él había engendrado con una mujer de muy poco atractivo físico que habitaba en el mismo lugar, en un momento de embriaguez, un pecado más, una derrota más en su vida, está próximo a nacer.

La última escena lo muestra a él en su aposento, agónico, y al viejecito aquél enternecido, riendo a la puerta de su pieza porque ha abierto las jaulas de los gallos de riña aprovechando de la agonía de este hombre, del cuidador, y los gallos de riña se han mezclado con las gallinas de él. Un poco lo que ha ocurrido con él y con esa mujer deforme en la que ha engendrado un hijo.

Es decir: ni esa especie de gladiadores animales, de animales nacidos para la lucha y para vencer, han podido conservarse intactos, fieles a ese principio un poco apriorístico. Entonces comprende que la única manera de no ser derrotado en la vida es aceptar la vida como es, en toda su maravillosa complejidad. Ese es el final. [Aplausos].