

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES

Nº 1 20

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

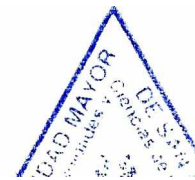
CARRERA DE LITERATURA

Tesis de grado:

La Villa es sueño

(las posibilidades de la duda en *Potosí 1600* de Ramón Rocha Monroy)

|



ALUMNO: Mauricio René Murillo Aliaga

TUTORA: Dra. Ana Rebeca Prada

Jaro ESPECIAL

e

CB
Tesis
159

A Truddy Bruch de Aliaga, mi abuela, por descubrirme las bondades de su comida y las posibilidades del humor.

AGRADECIMIENTOS

- A mi mamá, Truddy Aliaga Bruch, por el cariño, la devoción; por ser la incondicional mujer que es.
- A mi papá, Mario Murillo Schuett, por el cariño, el apoyo, por mostrarme lo conecto y demostrarme todo su orgullo.
- A mis hermanos, Mario y Truddy, por los días a días, por la coexistencia tranquila que nos muestra juntos.
- A mis tías Amparo y Sandra, por todo el apoyo, pero sobre todo por el amor ilimitado. Gracias mamás por estar todo el rato tras de mí.
- A Sebastián Antezana, por ser el compañero académico que nunca quise pero que llegué a necesitar.
- A Ana Rebeca Prada, por hacer de esta hermosa e inteligente tesis lo que es. Gracias por las ideas y las lecturas, por tutorearme tan acertadamente.
- A Mónica Velásquez y Ramiro Huanca, por los aportes que le dieron a esta tesis después de su lectura.
- A Guillermo Mariaca, Alba María Paz Soldán, Gilmar González, Ruben Vargas, Isabel Bastos, Marco Antonio Miranda, Rosario Rodríguez, Juan Carlos Orihuela y sobretodo a Marcelo Villena, por enseñarme en aulas lo que, por suerte, nunca pude haber aprendido en las calles. Gracias por descubrirme parte del mundo de la literatura.
- A mis amigos, por mostrarme la manera de vivir, por cada uno, por todo el humor, por permanecer tranquilamente despreocupados a un lado de todo mientras vemos pasar el tiempo. Gracias hermanos, varias de las ideas de esta tesis están inspiradas en ustedes.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 7
PRIMERA PARTE: El espacio de la duda	p. 20
CAPITULO UNO: El plagio	p. 21
1. Las formas del plagio	p. 22
1.1. El sendero que sigue el plagio	p. 22
1.2. La transcripción	p. 28
1.3. Imprecisiones	p. 31
1.4. El vacío	p. 36
2. El germen de la duda	p. 39
2.1. Sueño y vigilia	p. 40
2.2. Las versiones de la verdad	p. 43
2.3. La imaginación	p. 48
3. La dramatización de la escritura	p. 50
3.1. Representación	p. 51
3.2. La vocación de contar (el pícaro que acata y desafía)	p. 54
3.3. El efecto de la escritura. El delirio del plagio	p. 56
3.4. Puesta en escena	p. 58
CAPÍTULO DOS: Lo realista y lo fantástico	p. 62
1. Horizontes fragmentados	p. 62
1.1. Nociones	p. 63
1.2. Nociones perturbadas	p. 66
1.3. De lo real maravilloso	p. 72
2. Santos Santos o comediantes disfrazados	p. 74
2.1. Los comediantes, sus inicios	p. 76
2.2. Los comediantes en escena	p. 77
2.3. Los Santos que caminan	p. 78
2.4. El principio de la duda	p. 81
2.5. La apariencia de respuesta	p. 84
3. La Ñatita	p. 86
CAPÍTULO TRES: Potosí, el espacio de la escritura	p. 93
1. La imagen de Potosí	p. 93
1.1. Nuevo mundo, nueva vida	p. 94
1.2. La ciudad de papel	p. 97
1.3. Espacio detenido	p. 101
1.4. La imagen del Cerro	p. 103
2. El barroco como gesto textual	p. 109
2.1. La visión del barroco	p. 109
2.2. El diálogo con el barroco	p. 112
2.3. El lujo	p. 115
3. El criollo dudoso y el mestizo arraigado	p. 118

4. La guerra, Potosí como espacio de conflicto	p. 120
CAPÍTULO CUATRO: El espacio de la duda	p. 125
SEGUNDA PARTE: Escenas	p. 130
CAPÍTULO UNO: El azar: oportunidad, posibilidad y confusión	p. 131
1. Casualidad y destino	p. 132
1.1. El hechizo de la regla	p. 133
1.2. Escrito en el cielo	p. 137
1.3. La ironía del destino	p. 140
2. El juego	p. 141
2.1. La manera de jugar	p. 141
2.2. El placer del juego	p. 144
2.3. El espacio dual, el lector y la obra jugando	p. 146
CAPÍTULO DOS: El tiempo	p. 148
1. Muerte y vida	p. 148
1.1. La tergiversación de la vida a partir de la muerte	p. 148
1.2. La imagen de la Muerte	p. 150
1.3. El transcurso de la vida. Lo efímero y lo eterno	p. 151
2. Memoria y olvido	p. 153
2.1. La memoria como sueño	p. 154
2.2. La visión de la historia. El Aleph criollo	p. 155
CAPÍTULO TRES: Algunos excesos	p. 160
1 La seducción	p. 160
1.1. El principio de la seducción	p. 161
1.2. El encuentro en la seducción	p. 163
1.3. El beso que no se consuma	p. 166
2. El cuerpo enfermo	p. 167
2.1. El delirio	p. 167
2.2. El fantasma de la altura	p. 168
2.3. Enfermedades	p. 171
3. Potosí era una fiesta	p. 172
3.1. El festejo	p. 173
3.2. La desacralización de lo sagrado	p. 176
3.3. Los pecados	p. 178
CAPÍTULO CUATRO: De festines y trancazos	p. 181
1. La comida	p. 181
1.1. El disfrute	p. 182
1.2. El brasero y la cocina	p. 185
1.3. La comida y el tiempo	p. 191
1.4. La comida como espacio de duda y posibilidad	p. 193
1.5. La salteña como poética y creación	p. 196
1.6. Las recetas. El desperdicio verbal	p. 200

2. El alcohol	p. 205
2.1. Alcohol y tiempo	p. 205
2.2. La sed	p. 208
2.3. El espacio de las bebidas	p. 210
2.4. La borrachera	p. 213
2.5. Breve digresión sobre el <i>t 'istapi</i> y el <i>ch 'aquí</i>	p. 217
2.6. El efecto del alcohol	p. 219
PUERTA (A manera de conclusión)	p. 225
BIBLIOGRAFÍA	p. 228

- Pues que Unamuno se vaya mucho a chingar a su madre ¿no? -exclamó Almedelia-. Nosotros queremos una vida plural, heterodoxa, con rock y merengue. Beethoven y Morrison, Orf y Los Panchos, Schonberg y César Portillo de la Luz, Juan Gabriel y... el Subcomandante Marcos.

Ramón Rocha Monroy, *Ando volando bajo*

En Potosí todo era posible.

Ramón Rocha Monroy, *Potosí 1600*

INTRODUCCIÓN

Todo lo serio poco nos importe,
lo grave poco nos pese
Ricardo Reis, 28

Este trabajo de tesis consistirá en una lectura de *Potosí 1600* (2002) de Ramón Rocha Monroy, escritor cochabambino. En esta introducción, primero plantearemos nuestra idea de la literatura y de cómo enfrentarnos a ella, como lectores, para luego hacer un pequeño resumen sobre el contenido de este trabajo de investigación.

Esta primera aproximación al acto poético queremos hacerla a partir de ideas que plantean Marcelo Villena y Vladimir Nabokov. Apoyándonos en las reflexiones de estos dos teóricos desarrollaremos nuestros conceptos y nuestra manera de entender el hacer poético. En esta introducción no intentamos instaurar un campo de discusión que sí se construirá en el desarrollo de este trabajo. De esta manera haremos un bosquejo del modo en que nos estamos acercando a *Potosí 1600*, no una teoría completa sobre la literatura y sus características.

La potencialidad de la ficción. La reconstrucción de un mundo.

La literatura se construye a partir de la instauración de la ficción que hace la palabra escrita. Crea nuevos mundos y nuevas lógicas sin partir de su referencia directa, sino que reconstruye la realidad objetiva:

Debemos tener siempre presente que la obra de arte es, invariablemente, la creación de un mundo nuevo, de manera que la primera tarea consiste en estudiar ese mundo nuevo con la mayor atención, abordándolo como algo absolutamente desconocido, sin conexión evidente con los mundos que ya conocemos. Una vez estudiado con atención este mundo nuevo, entonces y sólo entonces estaremos en condiciones de examinar sus relaciones con otros mundos, con otras ramas del saber [Nabokov,1997]

La literatura se plantea como una realidad autónoma. La experiencia que ésta promueve se basa en su propia escritura y no en la comparación con realidades preconcebidas. Es por esto que *Potosí 1600* es una obra en cuyos mecanismos internos se instaura la potencialidad poética de producir significaciones. Nuestra lectura, entonces, partirá del interior de la novela, sin las preconcepciones que se tenga del autor o del libro o de la ciudad colonial que reinventa. Eso sí, jugando con la reconstrucción poética de la obra, nunca borrando su referente real pero tampoco subyugando la novela a éste.

La ornamentación del lugar común incumbe a autores de segunda fila: éstos no se molestan en reinventar el mundo; sólo tratan de sacarle el jugo lo mejor que pueden a un determinado orden de cosas, a los modelos tradicionales de la novelística (...) Pero el verdadero escritor, el hombre que hace girar planetas, que modela a un hombre dormido y manipula ansioso la costilla del durmiente, esa clase de autor no tiene a su disposición ningún valor predeterminado: debe crearlos él. El arte de escribir es una actividad fútil si no supone ante todo el arte de ver el mundo como el sustrato potencial de la ficción
[Nabokov,1997]

La literatura no se presenta como un acto banal, por lo menos ésta no es su búsqueda. Instaura mundos ficcionales, mundos que en su potencialidad moldearán con la palabra escrita realidades que promoverán la experiencia poética. El lenguaje permite esta visión del "mundo como el sustrato potencial de la ficción". "La verdad es que las grandes novelas son grandes cuentos de hadas" [Nabokov,1997]. No importa qué se esté reconstruyendo en una novela, ésta siempre será antes que nada un cuento de hadas. No será ni el documento de un suceso histórico, ni el análisis de una sociedad, ni el retrato simple de los pueblos y sus costumbres. La literatura instaura un nuevo mundo, una nueva realidad desde la cual va a moldear la del lector.

La experiencia poética parte de la creación, de la reconstrucción a partir del lenguaje escrito. "La literatura es invención. La ficción es ficción. Calificar un relato de historia verídica es un insulto al arte y a la verdad. Todo gran escritor es un gran embaucador" [Nabokov,1997]. La literatura tiene una carga de juego en el engaño y en el

embaucamiento. La mentira es parte de esta experiencia. Es la complicidad de esta falsedad entre el lector y la obra que está creando mundos posibles de experimentar lo que permite la reconstrucción de una realidad nueva. "Hay tres puntos de vista desde los que podemos considerar a un escritor: como narrador, como maestro, y como encantador. Un buen escritor combina las tres facetas; pero es la de encantador la que predomina y la que le hace ser un gran escritor" [Nabokov,1997]. La literatura se plantea como la posibilidad de reconstruir y de poder jugar con la ficción que se está instaurando a partir de la palabra escrita, con todos sus engaños y encantamientos.

El hacer que promueve una experiencia

La literatura se presenta como una experiencia y no solamente como el goce de una lectura capaz de distraer y divertir: "la práctica poética sería, en última instancia, ese hacer que promueve una experiencia" [Villena,2003:17]. La literatura no puede ser sin un hecho, sin un acto [Villena,2003:10]. La experiencia poética se establece gracias al trabajo y a la influencia de la palabra escrita. La modelación del mundo a partir del lenguaje no será ese acto fútil de reconocimiento o mera decodificación de signos lingüísticos, sino que será la experiencia del hacer que está construyendo una obra. La ficción no es solamente el conocimiento de un mundo nuevo, sino las posibilidades que este mundo plantea y modela dentro y fuera de él.

Es importante detenernos aquí en la idea de gesto, idea a la que recurre Marcelo Villena: "el gesto es un hacer, una obra, pero piénsese también, a partir de ahora, que el gesto es al mismo tiempo, y siempre etimológicamente, un hacer en potencia: *gestus*, *-us*: derivado de *gerere* (llevar), *conducir*, *llevar a cabo* (de ahí *gestiones*), derivando a su vez términos como *gestación* (llevar en uno), *digerir* (*repartir*, distribuir por todo el cuerpo, o *sugerir* (llevar por debajo)" [Villena,2003:27]. El gesto es una nominación en devenir. La experiencia poética no estará completa sin el hacer del lector frente a la obra. La lectura será la manera de posibilitar el funcionamiento de la literatura, ese hacer en potencia. "El

Varias de las ideas de Marcelo Villena se basan en reflexiones sobre la obra de Roland Barthes. Villena usa conceptos de este teórico para desarrollar su idea sobre la literatura. Para este trabajo no nos remitiremos a los escritos del escritor francés ya que un profundo estudio de sus libros darían paso a una investigación mayor. El libro de Villena *Las tentaciones de San Ricardo* nos proporciona un instrumento suficiente. De esta manera no desconocemos los aportes de Barthes, sino que los asimilamos con las reflexiones de Villena.

espacio de la lectura, al ser el de la «fruición artística», el de las gestaciones, de las digestiones y las sugerencias, será también el espacio de los gestos" [Villena,2003:23]

Dentro de su escritura, la palabra se construirá también metatextual ("el gesto estaría dotado de precisos atributos «metatextuales»" [Villena,2003:29]). Una obra siempre hablará de sí misma. Esta característica permitirá a la lectura buscar los sentidos poéticos de la obra dentro de ella y no en sus referentes reales inmediatos. Además que permitirá la fragmentación de la verdad y la destrucción de las lecturas únicas y autoritarias.

Con el gesto así entendido, no se tratará de buscar una referencia autorizada que garantice la comprensión de la obra, no se tratará de hallar una clave de accesos a sus secretos, a sus sentidos últimos. **Al contrario, como dispositivo** autoreferencial, el gesto moviliza un efecto que, poético, anula toda noción de garantía y último sentido. Con el gesto, se abre más bien el espacio del duelo en el que la obra problematiza su propio obrar. En estos términos, un gesto encarna una puesta en escena y una puesta en crisis [Villena,2003:32]

La experiencia poética estará centrada en la obra misma y en su encuentro con ella y no en las posibles referencias externas que puedan impedir que el hacer literario se expanda en el encuentro de la lectura. El gesto "despliega una lectura que problematiza la obra desde su propia ficción" [Villena,2003:36]. La noción de garantía en la lectura se anula y se fragmenta. Es en el mundo modelado por la obra, en la ficción, donde se encuentran las posibilidades de la literatura, en su palabra escrita y no en lo que ésta puede estar retratando.

El camino no elegido

De esta manera, podemos explicar cómo no nos queremos acercar a *Potosí 1600* en este trabajo. Nabokov habla primero de un lector simple, que solamente se enfrenta a la obra como un mero reflejo de su vida o de la realidad:

En primer lugar está el tipo, bastante modesto por cierto, que busca apoyo en emociones sencillas y es de naturaleza netamente personal (hay varias subespecies en este primer apartado de lectura emocional). Sentimos con gran intensidad la situación expuesta en el libro porque nos recuerda algo que nos ha sucedido a nosotros o a alguien a quien conocemos o hemos conocido. O el lector aprecia el libro sobre todo porque evoca un país, un paisaje, un modo de vivir que él recuerda con nostalgia como parte de su propio pasado. O bien, y esto es lo peor que debe hacer el lector, se identifica con uno de los personajes. No es este tipo modesto de imaginación el que yo quisiera que utilizarasen los lectores [Nabokov,1997]

No leeremos la novela de Rocha Monroy reconociéndonos en el pasado colonial de nuestro país. No nos acercaremos sólo emocionalmente a la obra, con ganas de vivir y soñar lo que estamos leyendo. Nuestra lectura partirá de la experiencia poética que instaura el hacer de la obra como lo entiende Villena. Este ejemplo de Nabokov nos remite a un lector que sólo recurre a la literatura por gusto banal o por la búsqueda de la identificación de la realidad a partir de la palabra escrita.

Veamos qué dice Villena sobre Javier Sanjinés y Leonardo García Pabón: "En efecto, cuando ésta [la literatura] es leída como instancia de mediación entre el Estado y la sociedad civil [Sanjinés, 1985 y 1992]², como espacio de proyección de sujetos nacionales [García Pabón 1998], lo que se sofoca no es otra cosa que ese hacer, esa acción creativa reivindicada por Felipe Delgado" [Villena,2003:10]. Estos autores se enfrentan a la literatura con "mundos preconcebidos", idea de Nabokov que ya revisamos. Para nosotros, la literatura es antes que nada invención, instauración de la ficción, y su relación con la realidad social, cultural o económica se podría dar (lo cual no es necesario) después de la experiencia con ese espacio irreal. La literatura es la experiencia de la palabra escrita y las posibilidades poéticas que ésta promueve en la lectura. No la entendemos como "un arte que repite lo ya dicho en otras partes" [Villena,2003:11] ni como "una escritura que convida a lo otro a ser parte de uno mismo" [Villena,2003:12]. La literatura es la posibilidad de modelar el mundo y de instaurar un hacer a partir de la palabra escrita y

² Las referencias que estén dentro de las comillas al citar el libro de Marcelo Villena, son referencias que se encuentran en la cita de dicho libro, no son parte de este trabajo.

todos sus engaños. Es reconstrucción. No queremos, en ningún momento, hacer cosmetología [Villena,2003:13] a partir de la obra de Ramón Rocha Monroy, sino instaurar un mundo posible que parte de *Potosí 1600*, que es la instauración de la ficción. No estamos comprometidos con la realidad inmediata, sino con la experiencia poética.

Es por esto que nuestra lectura de esta novela no se basa en que es una novela boliviana, o potosina. "La noción de escritura lanza más bien el reto de imaginar una historia de la literatura sin teleologías; en nuestro caso, sin la presunción de una conciencia (¿el creador boliviano, la bolivianidad en lo literario?) que camina superándose a su plena realización (¿la cima del Parnaso andino, el canon?)" [Villena,2003:23]. No importa la identidad ni la conciencia del autor, por lo tanto la novela no se moverá, principalmente, hacia sus posibilidades con la situación actual o su análisis de la Colonia. *Potosí 1600* no le da respuestas poéticas a la crisis boliviana ni al abuso de la Colonia, sino que promueve una experiencia que parte de su reinvención y que descarta las preconcepciones que puedan reconocerse erradamente en su escritura. Con esto no queremos decir que no exista relación con lo anterior, sino que la visión de Bolivia y de la Colonia se va a dar poéticamente, no histórica o sociológicamente, la novela no plantea en ningún momento respuestas o fórmulas.

Por último, es importante rescatar la oposición que hace Nabokov entre una buena lectura y una superficial. La identificación emocional, la acción y el aspecto socioeconómico e histórico se oponen a la experiencia poética que promueve más bien la imaginación, la memoria, un diccionario y cierto sentido artístico. Nos inclinamos por lo segundo, está demás decirlo.

El espacio de la lectura

Es así que el espacio de la lectura es un espacio privilegiado en la experiencia poética. "Desde los gestos la lectura se concibe con los precisos atributos de una práctica creativa" [Villena,2003:35]. No es solamente la decodificación de los signos lingüísticos que están en el papel, la lectura es un acto creativo. Se plantea, entonces, como una instancia más de la literatura y no como el simple recibimiento de sus productos.

La lectura establece al lector como parte ficcional de la obra. Es parte de la experiencia poética, del hacer que promueve la obra. "Así que ¿cuál es el auténtico instrumento que el lector debe emplear? La imaginación y la fruición artística. Tiene que establecerse, creo, un equilibrio armonioso y artístico entre la mente de los lectores y la del autor" [Nabokov,1997]. Pero la lectura no será un espacio meramente cerebral, será parte del disfrute que promueve la literatura, y la imaginación será uno de los instrumentos más importantes para reconstruir con la obra los mundos ficcionales que instaura. La imaginación es la posibilidad de habitar el engaño que produce el autor como embaucador. "Lo que quiero decir es que el lector debe saber cuándo y dónde refrenar su imaginación; lo hará tratando de dilucidar el mundo específico que el autor pone a su disposición" [Nabokov,1997]. El lector debe trabajar con la obra, con su hacer. La lectura no promueve una experiencia de develamiento de secretos únicos y absolutos, plantea más bien la reconstrucción de una búsqueda de misterios (a manera de juego) dentro de la obra, pero no el descubrimiento del acertijo. Promueve posibilidades antes que verdades.

"El mejor temperamento que un lector puede tener o desarrollar, es el que resulta de la combinación del sentido artístico con el científico (...) si el aspirante a lector carece por completo de pasión y de paciencia —pasión de artista y paciencia de científico—, difícilmente gozará con la gran literatura" [Nabokov,1997]. La lectura debe moverse entre el campo del mero arte y el de la ciencia. Debe ser rigurosa pero sin perder de vista la pasión.

leer una obra no será decodificarla; ni exhumando el medio, el modo y el objeto de la representación, ni descifrando un sentido oculto, una voluntad escondida (lo que el autor quiso decir: *intentio auctoris* [Eco 1989: 1.2.]). Pero leer tampoco es imponer caprichosamente, sobre la obra, una subjetividad antecedente (*intentio lectoris* [Eco 1989: 1.2.1]). Al contrario, leer consistirá en activar aquello que se gesta desde la obra según su propia coherencia (*intentio operis* [Eco 1989: I .2.]). Ni «subjetiva» (la subjetividad no es más que la estela de todos los códigos que me constituyen) ni «objetiva» (la objetividad, sistema tan imaginario como otros: *aunque en él el gesto*

castrador se señale más ferozmente), la lectura encontrará validez por su rigurosa «sistematicidad» [Villena,2003:26]

La lectura debe partir de lo que la misma obra está gestando. La experiencia poética no se construye con verdades, ni la del autor ni la del lector, sino con las posibilidades que la palabra escrita produce en el interior de la obra. La "rigurosa sistematicidad" de la lectura podrá promover la experiencia poética como un hacer. "Creo que la buena fórmula para comprobar la calidad de una novela es, en el fondo, una combinación de precisión poética y de intuición científica. Para gozar de esa magia, el lector inteligente lee el libro genial no tanto con el corazón, no tanto con el cerebro, sino más bien con la espina dorsal" [Nabokov,1997]. De esta manera vamos a leer *Potosí 1600*. "[Leer] será activar un hacer que logra algo en este mundo. Con todo, y en última instancia, leer un gesto será interrogar la obra sobre su competencia, poética por excelencia, para fundar un lenguaje" [Villena,2003:3 1].

La puesta en crisis del sentido. Ramificaciones y detalles.

La literatura instauro la producción de sentidos poéticos. Esta producción es a la vez la puesta en crisis de los sentidos preconcebidos. Los sentidos poéticos permiten la fragmentación de las verdades y la posibilidad de la ficción.

la práctica poética sería más bien esa *praxis* con la que salimos de toda norma (individual y social), esa puesta en crisis del sentido (y sobre todo del sentido político: el sentido común y la común medida), esa aventura sensata que sin embargo es, al mismo tiempo una regeneración de sentido: una reconstrucción del sentido en el seno mismo del sinsentido (Perec), ese júbilo que arranca al hombre del caos y de la muerte haciéndole conocer «eso» de donde procede (Saenz), ese nuestro encuentro en la mancomunada soledad que nos arrastra (De la Vega)" [Villena,2003:16]

El sentido de la experiencia poética no busca instaurarse como respuesta, sino como fragmentación de visiones totalitarias. A partir de la destrucción del sentido final, el sentido poético se presenta en la obra para reconstruir mundos que no serán respuesta, sino la experiencia de un hacer. "Y es que al transgredir la ley del intercambio comunicativo (que sofoca toda crítica de los sentidos) la práctica poética pone en crisis también los sentidos del yo, de la historia, de la ley" [Villena,2003:16]

No intentaremos crear una visión total y última de *Potosí 1600*. "Con la noción de práctica poética entra en crisis lo natural de la representación y el imperio del sentido único; con la noción de escritura, dicha práctica toma cuerpo, se hace opción, en un devenir preñado de discontinuidad, descentramientos, rupturas y diferencias" [Villena,2003:24]. Nuestra lectura estará dirigida por los huecos, los errores, las ramificaciones de la línea que aparentemente sigue la novela.

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. Nada más molesto e injusto para con el autor que empezar a leer, supongamos, *Madame Bovary*, con la idea preconcebida de que es con una denuncia de la burguesía [Nabokov,1997]

Queremos empezar con el libro mismo, partiendo de él para poder hablar del Potosí colonial, y no al revés. "El gesto instauro el conflicto de una *praxis* consigo misma: su obra despliega desde lo local, desviaciones, fugas, desplazamientos, que perturban el dispositivo global" [Villena,2003:32-33]

El problema con la historia y con lo histórico

Es importante resaltar que no percibimos a *Potosí 1600* como una novela histórica. Lo que esta obra está haciendo no es una lectura del pasado ni su retrato, es la

reconstrucción de un mundo nuevo que se instaura como ficción a partir de la palabra escrita.

¿Podemos obtener información de una novela sobre lugares y épocas? ¿Puede ser alguien tan ingenuo como para creer que esos abultados *best-sellers* difundidos por los clubs del libro bajo el enunciado de «novelas históricas» pueden contribuir al enriquecimiento de nuestros conocimientos sobre el pasado? Pero ¿y las obras maestras? ¿Podemos fiarnos del retrato que hace Jane Austen de la Inglaterra terrateniente, con sus baronets y sus jardines paisajistas, cuando todo lo que ella conocía era el salón de un pastor protestante? Y *Casa desolada*, esa fantástica aventura amorosa en un Londres fantástico, ¿podemos considerarla un estudio del Londres de hace cien años? Desde luego que no. Y lo mismo ocurre con las demás novelas de esta serie. La verdad es que las grandes novelas son grandes cuentos de hadas [Nabokov,1997]

A partir de *Potosí 1600* no podemos intentar conocer las costumbres de los potosinos en la Colonia, o la verdadera vida cotidiana de la Villa Imperial. *Potosí 1600* es antes que nada, un gran cuento de hadas. Es pura invención. La Historia para Rocha Monroy es un material poético más. La novela está modelando el mundo con palabras, no está dependiendo de él. Al instaurar la ficción está promoviendo ese hacer del que habla Villena. Es por esto que nuestra lectura no será meramente esteticista, sino que intentará construirse como experiencia antes que como observación y placer.

No queremos hacer una lectura que descubra secretos ocultos y finales de la novela, no queremos negar tampoco lo hecho anteriormente, sino que queremos producir una lectura justa, "una «interpretación sabia» (...) con cierta *inteligencia* en la lectura" [Villena,2003:24]

La villa es sueño

Ahora bien, después de haber planteado nuestra idea de la literatura y de cómo abordarla, explicaremos en qué consistirá este trabajo de tesis.

Se dividirá en dos partes extensas denominadas: *El espacio de la duda y Escenas*. En la primera plantearemos la idea de que *Potosí 1600* instaure un espacio fragmentado de verdades para construir su poética con relación a la duda y las posibilidades que ésta produce en la escritura de la novela. La segunda parte representará las escenas que esta poética de la duda posibilita dentro de la novela y sus ramificaciones.

En la primera parte, construiremos primero el concepto de "espacio de duda" con relación a las intertextualidades que la novela plantea con otras escrituras, especialmente con Pedro Calderón de la Barca, Miguel de Cervantes y Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela. Nos acercaremos a estas intertextualidades a partir de un término que construimos: el *plagio*, término que se explicará en el primer capítulo. Esto nos llevará a la reconstrucción de la poética de la novela que se hace de retazos de obras pasadas pero a su vez de la apropiación de las poéticas de éstas, construyendo así una escritura propia y robada. La duda aparecerá en las relaciones con *La vida es sueño*, *Don Quijote de la Mancha* e *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Plantearemos así la idea de representación (dramática) que la novela utiliza para poder completar los conceptos de plagio y de duda.

A partir de los conceptos que analicemos de la novela realista y de la novela fantástica seguiremos completando la idea del espacio de la duda, idea que terminará de armarse con el último capítulo de la primera parte. De esta manera veremos cómo *Potosí 1600* juega entre realismo y fantástico para crear una indeterminación de realidad, donde la imposibilidad de definir su estilo convergerá en la imposibilidad de construir verdades, potencializando así la ficción que instaure con la palabra escrita. Nos encontraremos, de esta manera, con un elemento importante de la novela: los personajes. Específicamente los Santos, los comediantes, el Viejo, el Cerro y la Muerte. Veremos con los personajes sus esencias indefinibles (entre realistas y fantásticas) y su potencialidad como figuras ficcionales, incrementando de esta manera la duda y la indeterminación en la novela. Nos detendremos en el personaje de la Muerte que es el que abre la puerta a ese espacio de duda que construye la novela.

³ Entendemos poética como la parte esencial de la novela que instaure sus mecanismos y sus posibilidades de producir significaciones. De esta manera, lo poético sería el reflejo de esta poética. Por ejemplo, la experiencia poética sería el encuentro entre la obra y el lector donde se dramaticen y se actualicen estos mecanismos y significaciones. El gesto poético sería una parte explícita de esta poética, uno de sus movimientos.

Veremos también cómo es que *Potosí 1600* hace de la imagen de Potosí el espacio de la escritura, construyéndola ficcionalmente y no como retrato del pasado. La figura de la Villa Imperial jugará con la idea del nuevo mundo (América) instaurando así nuevas lógicas y nuevas posibilidades, sobre todo fundándose como ciudad de papel. Relacionaremos el barroco con la escritura de Rocha Monroy. Lo que el autor cochabambino hace no es una novela barroca, sino que juega con sus características para construir más ambigüedad y más posibilidad. También veremos la imagen del criollo y del mestizo, asociando la poética de la obra con el criollismo, imagen que se pone en escena con el nacimiento de Nicolás Flores: primer criollo nacido en Potosí. Con la imagen de Potosí como espacio, plantearemos las primeras ideas de la novela con relación a la construcción de su lector. La guerra entre vicuñas y vascongados construirá a Potosí como el espacio de duelo entre obra y lector.

En la segunda parte, la primera escena que leeremos en la novela será el azar. La relacionaremos con la idea del juego recurriendo a *De la seducción* de Jean Baudrillard. El azar y el juego aportarán a nuestra construcción de la poética de *Potosí 1600* y a la relación de esta novela con el lector. Nos detendremos después en las imágenes que la novela produce con relación al tiempo. Hablaremos de la muerte, la memoria, el olvido, lo eterno, lo efímero y la vida. Imágenes que se plantean muy corrientes pero que tienen un peso importante para la producción de significaciones en la escritura de *Potosí 1600*. Así llegaremos a una idea central: la visión de la historia. Explicaremos esta visión que plantea Rocha Monroy con relación al Aleph de Borges.

Otras escenas que leeremos en la obra son: el sexo, la enfermedad y la fiesta. En la idea del sexo, plantearemos más bien el concepto de seducción, extraído de Baudrillard. Veremos así, de nuevo, la construcción del lector que está realizando la novela. En la enfermedad estableceremos la extrañeza y el habitar el extremo, plantearemos la idea del extranjero en la escritura de la novela. Y por último, con la fiesta veremos, con Mijail Bajtín, la carnavalización, la desacralización de lo sagrado (haciendo guiño a la imagen de los Santos) y los pecados. Estas escenas seguirán construyendo la poética de la obra, además de mostrar momentos específicos del espacio de la duda.

Así veremos las últimas dos escenas: la comida y el alcohol. Escenas muy importantes para la novela. A partir de estas imágenes, terminaremos de plantear nuestra

lectura sobre *Potosí 1600*. Con la comida veremos el disfrute, volviendo al barroco y siguiendo con la idea de la imagen del lector. Relacionaremos la comida y el tiempo en la novela, también el espacio de la cocina, y los comestibles escritos como posibilidad y duda. Hablaremos de la salteña (la empanada) como poética y creación, la plantearemos como una puesta en abismo de la misma novela. Por último, hablaremos de las muchas recetas que se encuentran en *Potosí 1600* y su aporte verbal y literario. Nos detendremos en la relación del alcohol con la muerte. Hablaremos de su oposición con el agua y las posibilidades poéticas que la sed produce en la novela. Hablaremos también del espacio de las bebidas, del vino y de la chicha. La borrachera será una imagen importante para la lectura de la novela y nos permitirá cerrar varias ideas y posibilitar otras.

PRIMERA PARTE:

El espacio de la duda

CAPÍTULO UNO: El plagio

Así volví a descubrir lo que los escritores siempre han sabido (y que tantas veces nos han dicho): los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se ha contado.

Umberto Eco, *Apostillas* a *El nombre de la rosa*

Los artistas roban, no hacen homenajes.

Quentin Tarantino

La escritura de *Potosí 1600* tiene una relación intertextual muy importante con otros libros. Ahora bien, el concepto de intertextualidad no es precisamente una denominación para lo que hace la novela. Es por esto que elegimos una palabra que servirá para explicar cómo está funcionando *Potosí 1600* con los otros libros que incluye en su desarrollo: el *plagio*. Este concepto tiene características muy similares a la intertextualidad y la parodia pero también tiene sus propias particularidades. Partiremos de la caracterización de algunos elementos de los dos conceptos conocidos para poder construir el nuestro, diferenciando así estas tres palabras que, de todas maneras, tienen mucho en común.

El plagio nos permitirá relacionar la novela con algunos libros específicos. La duda se hará presente en la novela de Rocha Monroy a partir de su relación con *La vida es sueño* y *La dama duende* de Calderón de la Barca, *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes y *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Arzáns. Así, el plagio permitirá la apropiación de las poéticas de estas escrituras para crear la propia de *Potosí 1600*.

De esta manera veremos la idea de representación. La dramatización de las escrituras plagiadas permite la activación de éstas y la posibilidad de su inclusión dentro de la novela de Rocha Monroy para ser mecanismos internos de producción de sentido. La puesta en escena, evidenciada con los plagios a Calderón y con los personajes comediantes, hará explícita la condición ficcional de la novela, así potenciando las posibilidades poéticas de ésta. La puesta en escena de su propia escritura junto con las otras permitirá una lectura en movimiento y posible de ser activada por el lector y la experiencia poética.

1. Las formas del plagio

Pensándolo bien, no eran muchas las razones que podían persuadirme de entregar a mi imprenta mi versión italiana de una oscura versión neogótica francesa de una edición latina del siglo XVIII de una obra escrita en latín por un monje alemán de finales del XIV

Umberto Eco, *El nombre de la rosa*

Somos cuentos contando cuentos, nada.

Ricardo Reis, 82

Para construir la idea del plagio no vamos a profundizar en las teorías de los conceptos de intertextualidad y parodia, sino desplazar ciertas nociones y apropiarnos de algunas características para construir la nuestra. *Potosí 1600*, a través de su hacer poético, instaura un nuevo tipo de relación con las obras que está desplazando. El plagio no es un descubrimiento esencial, sino que es la reconstrucción de la intertextualidad y la parodia, entendidos tradicionalmente. Esta reconstrucción permitirá particularizar nuestra visión y caracterizarla puntualmente.

Veremos también la *transcripción*, la *imprecisión* y el *vacío*, ramificaciones de este plagio. Con estas ideas se podrá observar el funcionamiento de la escritura de Rocha Monroy con otras escrituras. Revelando de esta manera la forma en que se desestabilizan las posibles verdades y se instaura la duda y el juego.

1.1. El sendero que sigue el plagio

Renzi me dijo que estaba convencido de que ya no existían ni las experiencias, ni las aventuras. Ya no hay aventuras, me dijo, sólo parodias. Pensaba, dijo, que las aventuras, hoy, no eran más que parodias. Porque, dijo, la parodia había dejado de ser, como pensaron en su momento los tipos de la banda de Tiniánov, la señal del cambio literario para convertirse en el centro mismo de la vida moderna.

Roberto Piglia, *Respiración artificial*

Potosí 1600 se presenta como una escritura que se crea a partir de la existencia de una anterior: la de Bartolomé de Arzáns Orsúa y Vela⁴. Antes de empezar la novela Rocha Monroy, a manera de epígrafe, escribe: "*Esta novela es un homenaje explícito a Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela o, aún mejor, a esa burbuja de efímero resplandor que él llamó Potosí*" [Rocha Monroy,2002:7]. La novela empieza construyéndose en el homenaje material y escritural que el escritor cochabambino hace al cronista potosino y a la ciudad que éste retrata en sus crónicas. *Potosí 1600* se presenta a sí misma como una parodia, una intertextualidad. Esta idea que se inscribe desde el epígrafe es mucho más compleja que la mera referencia, como veremos en el transcurso de este trabajo.

Para poder elaborar el concepto de lo que Rocha Monroy está haciendo con las crónicas de Arzáns y con otras escrituras recurriremos a ciertos términos de algunos teóricos, todos relacionados con la idea teórica del intertexto. De todas maneras queremos aclarar que la revisión de estos autores y sus ideas no es un estudio profundo, sino que a partir de ciertas citas se construirá nuestra idea de la forma en que Rocha Monroy está incluyendo y manejando escrituras existentes. Es por esto que utilizamos la palabra *plagio* para poder hablar específicamente de lo que está haciendo *Potosí 1600*.

Gerard Genette escribe: "Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro" [Genette,1989:10]. Partimos de esta idea que es la más simple y directa. La intertextualidad es la inclusión de un texto anterior en el que se está creando después. Así *Potosí 1600* hace efectiva la presencia de Arzáns al principio, y después la de Calderón, la de Cervantes y otros autores.

Una idea afín a la de intertextualidad es la de parodia. Con estos dos conceptos construiremos la idea del *plagio*. "Detrás del plano de la obra hay otro plano, aquel que es estilizado o parodiado. Pero en la parodia es necesario el desfase de los dos planos, su desplazamiento" [Tinjanov,2001:10]. Así en *Potosí 1600* no sólo se hacen presentes los textos intertextualizados sino que se los desplaza, se los diferencia y se los recrea. Dentro de esta revisión de ciertas ideas es importante el concepto de parodia que construye Lynda Hutcheon:

⁴ Se conoce al cronista potosino con otros nombres, como Nicolás de Martínez Arzáns y Vela, pero para este trabajo utilizaremos sólo Arzáns, como se hace en la actualidad.

Como las otras formas intertextuales (tales como la alusión, el pastiche, la cita, la imitación, etc.), la parodia realiza una superposición de textos. Al nivel de su estructura formal, un texto paródico, es la articulación de una síntesis, de la incorporación de un texto parodiado (como telón de fondo) en un texto parodiante, de una incrustación, un encajamiento, de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no sirve sino para marcar la *diferencia*: representa a la vez el desvío de una norma *literaria* y a la vez la inclusión de esta norma como materia interiorizada. No estaría demás insistir en la especificidad literaria y textual de la parodia, dada la confusión crítica que la rodea (...) la parodia no puede tener como 'blanco' nada que no sea un texto o una convención literaria" [Hutcheon,2001 :4 1]

La parodia debe desplazar una escritura y al hacerlo, debe diferenciarse de ésta. En *Potosí 1600* el plagio recrea las escrituras que incluye, y a la vez se construye como escritura nueva. Los textos plagiados no son sólo referencias o muletillas para retratar un tiempo histórico específico o una ciudad real, sino son mecanismos que van a posibilitar la producción de sentidos dentro de la novela. La poética de *Potosí 1600* es, sobre todo, la suma de todos sus plagios. El plagio no sólo incluye a Arzáns, Calderón, Cervantes, etc., sino que los diferencia de su escritura, los actualiza y los hace mecanismos propios para producir, en su propia escritura, nuevas significaciones.

Plagiar es el punto de partida de *Potosí 1600*, y lo explicita desde el comienzo. El plagio toma algunas de las características de la intertextualidad (que se plantea como el concepto general) y de la parodia (que se plantea como el concepto particular). Es la manera de apropiarse de un texto basándose esencialmente en el humor que el robo puede brindar. Plagiar será entonces la apropiación lúdica, como pueden ser la intertextualidad y la parodia, pero específicamente en un juego de engaños y mentiras. El plagio no puede ser sin el humor, el intertexto y la parodia sí. El plagio se plantea como una particularidad de estos conceptos generales y aceptados con el tiempo, es una alternativa libre, una parodia de la parodia, como lo son la lectura para Miguel de Cervantes, el robo para Ricardo Piglia o la traducción para Italo Calvino.

Hutcheon explica que parodia etimológicamente tiene dos significaciones [Hutcheon,2001^a:42]. En las dos *odos* significa 'canto'. En la primera *para* es 'de cara a' o 'contra', así la parodia es un canto que va contra el primero, una suerte de menosprecio y negación del texto del que se parte. Para la segunda, Hutcheon explica que "en griego *para* quiere decir también 'a lado de' lo cual sugiere más un acuerdo, una intimidad y no un contraste" [Hutcheon,2001^a:42]. Esta segunda significación es la que utiliza Hutcheon para construir su noción de parodia, la de desplazamiento de una obra, y es la que utilizamos para construir la idea del plagio. La presencia de un texto o más en *Potosí 1600* (intertextualidad) y la recreación por parte de la novela de Rocha Monroy a partir de esos textos, no la copia o la negación, sino una relación íntima con ellos (parodia), son las características primarias del plagio que realiza y crea la novela con relación a otras escrituras. El plagio empieza con la generalidad de la intertextualidad para particularizarse con mecanismos de la parodia, no con toda su compleja totalidad teórica, sino con su recurso principal de desplazamiento, y su relación íntima y cómplice con los textos que se están parodiando. El plagio juega con estos conceptos literarios, no los toma enteros sino que se construye como un detalle de éstos. Es por esto que se pueden confundir las ideas de parodia y plagio, pero a éste último lo construimos de retazos de otros conceptos literarios, así como se construye la poética de *Potosí 1600*.

Las relaciones que va construyendo la novela con otros textos no son relaciones simples que exponen solamente la afinidad y el homenaje: "La intertextualidad no es un tranquilo diálogo de textos — una utopía pluralista, tal vez nacida del monolítico infierno estaliniano que padeció Bajtín — sino un choque de textos, un desequilibrio entre textos, algunos de los cuales tienen la capacidad de modelar, de moldear a los otros" [González Echevarría,1998:34]. El plagio, entonces, no es una relación solamente de complicidad e intimidad, también es el encuentro conflictivo, es también la puesta en crisis de esa relación. *Potosí 1600* se moldea a partir de las crónicas de Arzáns, pero a su vez está moldeando una nueva visión de esa escritura. Del encuentro de diferentes textos *Potosí 1600* posibilitará una producción de sentidos que no se estancará en el mero reconocimiento de sus plagios, sino que, al contrario, activará la posibilidad de varias lecturas y varios encuentros con los textos plagiados, varias formas de leerlos. El plagio se camufla entre intertextualidad, parodia, desplazamiento, homenaje, apropiación,

irreverencia, duelo, traducción, cita, etc. La escritura de *Potosí 1600* no intenta solamente hacer un homenaje (contrario a lo que se dice simplemente con el epígrafe de la novela), sino que también busca accionar los libros plagiados en su escritura para crear, a partir de éstos, su propia poética, no un estancamiento ni una dependencia. El juego se implanta desde el principio: la novela se dice solamente un homenaje humilde a Arzáns y de la burbuja que fue Potosí, siendo en realidad un mecanismo mucho más complicado de relaciones con muchas más escrituras. Homenaje a veces, robo otras, juego y broma, el plagio es una figura interesante, que logra construir una novela múltiple. El plagio de *Potosí 1600* no es solamente la incorporación de textos para ser cómplice o rival en duelo, es la posibilidad también de diferenciación. "Aunque el acto de parodiar sea un acto de incorporación, su función también es la de una separación, la de un contraste" [Hutcheon,2001^a:60]. La escritura de *Potosí 1600* no es solamente un homenaje, es también la diferenciación de la escritura pasada de Arzáns, es una nueva escritura, es una nueva propuesta. Es la posibilidad de crear algo diferente en la literatura boliviana y universal. No es la repetición de temas pasados, es la producción de nuevos a partir de la tradición.

La obra de Rocha Monroy no sólo plagia uno de los pilares de la tradición literaria en Bolivia (Arzáns), sino que también plagia hitos en las letras españolas y universales. Así, el plagio es un mecanismo productor de significaciones dentro de la obra y no la copia chata de una tradición literaria que fue buena y que se trata de rescatar armoniosamente. No es el rescate patriótico de un libro fundamental para redimir la literatura boliviana, sino es el juego que este rescate abre para construir una escritura nueva y propia, universal y literaria. El plagio instala un duelo de escrituras, que a su vez instala una escritura nueva. Piglia al referirse a la tradición literaria argentina explica que la conformarían "los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones" [Piglia,1986:36]. Estas ideas se pueden acomodar, de alguna manera, al hacer de *Potosí 1600*: la falsificación, el robo, la combinación de registros, las filiaciones. Todo se resume en la idea que construimos del plagio. Genette en su libro *Palimpsestos*, para su idea de intertextualidad, plantea varias de sus características y sus instancias ordenándolas en subtítulos. Intenta esquematizar el concepto y ejemplificarlo para que sea pragmático y entendible. La parodia también tiene sus características ordenadas y estudiadas en la historia de la teoría literaria. El plagio se

basa en la transgresión de las normas. Es un delito, es la fascinación del robo lo que hace de *Potosí 1600* una novela compleja y múltiple. Las poéticas que Rocha Monroy plagia (o hurta, o traduce, o copia) son camaleonizadas en la suya, así la novela no es solamente un ejercicio de parodia, ni es solamente un texto que incluye a otros, es la reconstrucción de mundos y de escrituras que crean una realidad a partir de la palabra escrita. Realidad fracturada o caótica a veces, otras explícita y directa, la escritura de *Potosí 1600* es un atentado, no hay nada armónico, es una violación, un delito, es plagio.

Pero este plagio, desde la palabra misma que lo designa, no podría existir sin el humor. La relación con los textos que se plagian no se podría dar a través de una relación seria, exagerada de respeto opaco y homenajes hipócritas. Lo que hace Rocha Monroy es plagiar con risa, con ganas de jugar, con ojos malignos. La picardía (plagio de la picaresca), la broma, el juego detectivesco, todo esto se instaura al instaurarse el plagio en *Potosí 1600*. "La parodia, hoy en día es a la vez un 'homenaje' respetuoso y una irónica 'venia' a la tradición" [Hutcheon,2001¹:69]. Esta característica de broma en Rocha Monroy diferenciaría su poética de la intertextualidad y de la parodia, en el sentido en que en estos últimos dos conceptos la risa, la picardía y la broma no son necesarios, generalmente aparecen pero no son necesarios, en el plagio es uno de sus fundamentos: es necesario copiar con risa. Con engaños y mentiras. Delictivamente, robando.

Por otro lado, este plagio dentro de su humor no llega a la degradación, a la broma fácil, a la anulación de lo que está plagiando, a la destrucción.

No hay nada, sin embargo, en la raíz misma del término *parodia*, que sugiera una referencia a este efecto cómico o ridiculizante, tal como ocurre con el chiste o la *burla* de lo burlesco, por ejemplo. El uso moderno de la parodia no parece, en ningún caso, buscar el ridículo o la destrucción. En el uso moderno, la parodia implica más bien una distancia crítica entre el texto que lo encaja, una distancia normalmente señalada por la ironía. Pero esta ironía es más eufórica que desvalorizante, más analíticamente crítica que destructora [Hutcheon,2001²:59]

La escritura de *Potosí 1600* no ridiculiza las escrituras que plagia. Juega con ellas, les pierde el respeto, las engaña, pero en ningún momento las niega y degrada. Rocha Monroy no se burla de las obras, les hace algunas bromas. No las usa, las lee. Siempre transgrediendo los órdenes.

Ésta, a grandes rasgos, es la idea del plagio que realiza la novela de Rocha Monroy. "El estilo de Dostoievsky repite, varía, combina el estilo de Gogol" [Tynjanov,2001:9]. Rocha Monroy hace esto con las escrituras que incluye en su novela, pero también un poco más, no es solamente la parodia clásica y cerrada. No es una herramienta, es la esencia de la novela. No es un concepto literario, es el hacer mismo de su poética; el punto de partida y el de llegada.

Ahora empecemos a ver la relación específica de *Potosí 1600* con otras obras, y cómo a partir de este plagio (dudoso para las leyes y lúdico para la literatura) la poética de la duda y la reconstrucción se van a empezar a instaurar en *Potosí 1600*.

1.2. La transcripción

Para caracterizar mejor el plagio en *Potosí 1600* recurriremos a otros conceptos nuestros que construiremos. Ideas que parten de la mayor que es el plagio y que son ramificaciones de ésta en la escritura. En este subtítulo hablaremos de la *transcripción*. La transcripción en *Potosí 1600* es el plagio literal de un texto anterior. No siendo como la *cita*⁵, solamente la copia de un texto, la transcripción en *Potosí 1600* se presenta como la posibilidad de empezar a construir la realidad de la duda y la lógica que regirá la novela. Producirá confusión y contradicciones, verdades fragmentadas y posibilidades de crear. Siempre incluyendo escrituras que aportarán a la poética de la novela.

La transcripción más exagerada y más clara en la novela es la de Arzáns describiendo a los Nicolases y sus vestidos desfilando para el juego de sortijas: "El cronista de la Villa no ahorró detalle del acontecimiento. Fue, quizá, demasiado prolijo, pero no obra en nuestro ánimo hacerle sombra" [109]⁶. Después de esta referencia explícita a

⁵ "Su forma más explícita y literal [del intertexto] es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa)" [Genette,1989:10]

⁶ De aquí para adelante, las citas que sólo lleven número entre corchetes remitirán a esa página en *Potosí 1600*.

Arzáns, Rocha Monroy transcribe páginas enteras de la escritura del cronista. Una de las intenciones, la obvia, es "no hacerle sombra" al cronista, pero no es la única. La transcripción en *Potosí 1600* en muchos casos revela su fuente, es decir se hace obvia. Los textos en la novela se construyen como parte del espacio de la escritura, produciendo un protagonismo que hace obvio el plagio y activa los mecanismos de la lucha entre textos. De esta manera, la explicitación de la referencia produce, junto con la lectura, las partes de la poética que mueven la obra. La lectura de estas referencias "descubiertas" establece las poéticas de las obras transcritas para que se pueda completar la de la novela de Rocha Monroy. El plagio en *Potosí 1600* no busca pasar desapercibido (es una alevosía exagerada), es por esto que a partir de la transcripción se revela su potencialidad ficcional de modelar el pasado de la literatura. Se hace escritura explícita que recrea a otras escrituras. Se construye como ficción y su juego, no como retrato o documento histórico. Se construye como parte de la literatura, como escritura antes que como referencia o mezcla de autores. La transcripción hace explícitas sus fuentes, pero también hace explícito el carácter ficcional y de creación que es *Potosí 1600*.

Abundan otras transcripciones, por ejemplo estos versos de *La dama duende* de Calderón de la Barca:

*La vida, después de Dios,
me debe; dejo las deudas
de menores intereses,
que entre nobles es bajeza
referirlas, pues por eso
pintó la docta Academia
al galardón una dama
rica y las espaldas vueltas,
dando a entender, que en haciendo
el beneficio, es discreta
acción olvidarse dél:
que no le hace el que le acuerda [42]*

Estos son los versos que dice Don Manuel en su segundo diálogo. Esta transcripción nos remite entonces a la obra de Calderón de la Barca y a su poética. Pero Rocha Monroy

no transcribe las referencias iguales que a su original, generalmente hay algún cambio de puntuación o de ortografía, la moderniza, lo cual permitirá la construcción de un lenguaje propio en la novela. El Viejo, personaje de la novela, masculla estas palabras:

*Fermosa dueña, cualquiera que vós seáis la condolida deste
afanado caballero, y a saz piadosa minoráis sus cuitas, ruego vós
me queráis facer sabidor del follón mezquino, o pagano
malandrín, que en este encanto vos amancilla, para que segunda
vegada en vuesto nombre, sano ya de las pasadas feridas, entre en
descomunal batalla, maguer que finque en ella, que non es la vida
de más por que la muerte, tenuto a su deber un caballero. El
Dador de la Luz vos mampare, e a mí non olvide.
El Caballero de la Dama Duende [142]*

Ésta es la carta que Don Manuel le escribe a Doña Ángela en *La dama duende*. Ésta al recibirla le explica a Doña Beatriz que es un "cortés y un galante" el que escribe la carta, y que, con su lenguaje, imita a los caballeros andantes [Calderón,2001:93]. Con esta transcripción, y trabajando con la cita de Rocha Monroy, aparece sin ser nombrada la figura del Quijote. Así se instaura otra lucha, otro duelo, que es con el lector. Es la construcción de un rompecabezas que con la lectura se irá armando para poder producir las significaciones de la obra. Las referencias a otras obras no sólo son un mecanismo utilitario para llenar la novela, sino la recurrencia material de estas obras. Así el lector no lee a Rocha Monroy solamente, sino a Arzáns, Calderón, Cervantes y otros. La transcripción activa una escritura en *Potosí 1600*, pero también la activa en la mente del lector, en su lectura, en su actividad, en su obligación de no enfrentarse con la obra para conocer la Historia] (de Potosí o de la literatura), ni para enterarse de los sucesos de la novela para ver qué pasa al final, sino para instaurar una experiencia poética.

Dentro de las transcripciones la que lleva al límite la lógica de la novela y empieza a instaurar la duda y sus posibilidades es ésta que canta Gostosa, una prostituta:

Tristeza nao tem fin, Felicidade sí...

⁷ Hablaremos de Historia con mayúscula cuando nos refiramos al pasado documentado del hombre, a los hechos, a la disciplina. Al hablar de historia con minúscula estaremos haciendo referencia a los sucesos que acaecen en *Potosí 1600* u otras escrituras.

(...)
A felicidade como pluma que o vento
Va levando pelo alto
Vôa tão leve
Mais tem a vida breve
Precisa que haya vento sem parar [126-127]

Ésta es una canción brasilera (y no portuguesa como *Gostosa*), compuesta por dos músicos muy conocidos, Antonio Carlos Jobim y Vinicius de Moraes, en el siglo XX. Rocha Monroy transcribe una canción compuesta cuatro siglos después y la hace parte de la Colonia, de la Villa Imperial en 1600. La transcripción aquí funciona como un mecanismo que empieza a construir la realidad de la duda, ese espacio de posibilidad, donde las canciones que se escuchan en un siglo retroceden más de cuatrocientos años para formar parte de una ciudad de papel. La duda que se instaura no es si la canción existía, sino que escrituralmente el tiempo está obrando de una nueva manera. La cronología y la verosimilitud⁸ se destruyen. El plagio permite la destrucción del tiempo racional para instaurar un tiempo ficcional en *Potosí 1600*, parecido al de la poesía. Un tiempo que permite recrear la cronología y la fragmenta.

Con la transcripción se ponen en escena textos con los cuales se va a construir la poética de *Potosí 1600*; con la transcripción también hemos visto otra de las características del plagio, el juego de las referencias.

1.3. Imprecisiones

Otra forma del plagio en *Potosí 1600* es la imprecisión. Entendemos la imprecisión como la figura que actúa como alusión o como referencia. Parte de un texto pero no lo transcribe ni literalmente ni cambiado, sino que a partir del diálogo que instaura con partes de ciertas escrituras, produce nuevas historias de historias narradas en el pasado, o toma personajes ya creados en otras escrituras y los transforma en la novela, o se contagia de algunas poéticas. Las imprecisiones construyen nuevos hechos, personajes, citas, ideas, a partir de las ya existentes en otros textos.

⁸ Estamos entendiendo la verosimilitud en su definición más primaria, como Aristóteles la plantea: la credibilidad que produce una obra literaria con relación a los hechos que relata.

Una primera imprecisión es la que realiza Rocha Monroy con el encuentro de Leonor con el párroco de Potosí, y éste le dice que se encomiende a San Nicolás para poder parir a su hijo en la Villa Imperial. En las crónicas de Arzáns leemos esto:

[El fray le dice primero] Tenga por su muy devoto a nuestro santo padre Nicolás de Tolentino, y ofrézcalo a su patrocinio desde hoy el hijo que tiene en sus entrañas, y espere en Nuestro Señor y en la intercesión de San Nicolás, que ha de ser felicísimo su alumbramiento y le ha de vivir para su heredero". La afligida señora, con toda fe le dijo: "Padre prior, yo le estimo a vuestra paternidad el consuelo que me ha dado, y si Dios me sacare con bien prometo al Santo Nicolás una cuantiosa limosna y de hacerle poner al que naciere su nombre, y tengo mucha confianza que con esta buena diligencia me ha de vivir [Arzáns,2000:80]

En *Potosí 1600* esta es la charla:

- ¿Pero cómo? ¿A quién invoco? ¿Al Santo Cristo de la Veracruz?
- ¿A La Limpia Concepción? ¿Al Apóstol Santiago? ¿Al Santísimo Sacramento?
- No, hija, a San Nicolás de Tolentino, patrono de...
- ...los panaderos...
- ...y de los partos difíciles [16]

La segunda cita es la imprecisión de la primera. Como se puede notar, no es una transcripción, sino la reconstrucción de otro suceso, de otros personajes, de otro diálogo y de nuevas significaciones a partir del original plagiado que es Arzáns. El diálogo de Rocha Monroy se plantea como un juego de adivinanzas, la respuesta de Leonor es errada. Tiene el tono de una puesta en escena de una comedia. En Arzáns se define el destino de Leonor a través de una escritura sobria. El segundo es un diálogo que fragmenta la linealidad de la narración, que fragmenta las verdades. Por la realidad posibilitadora de la duda de *Potosí 1600* la historia ya narrada en Arzáns y conocida, puede transformarse y tomar otras direcciones, como vemos, en la novela misma. De un diálogo sereno a un diálogo disparatado, la escena que fundará el nacimiento del criollo se transforma y se vuelve una

nueva manera de leer la historia. El plagio de este episodio, y de la historia del primer Nicolás, se convierte en una imprecisión en la novela de Rocha Monroy, así se crea otro tipo de escritura.

De esta manera, muchas historias de las crónicas de Arzáns van a cambiar en los sucesos de *Potosí 1600*. Estas imprecisiones además de construir a la novela de Rocha Monroy como un texto nuevo, permitirán la forma que instaura el plagio y sus posibilidades. Por ejemplo, la historia de los indios enterrados en el Cerro y rescatados por la Virgen. En la versión de Arzáns los mineros: "Entraron hasta el altar mayor, donde viendo a la santísima imagen descubierta comenzaron a derramar muchas lágrimas de ternura, y a voces rendían las gracias a la Virgen soberana diciéndole mil ternezas en su idioma" [Arzáns,2000:103]. Interrumpen la misa, pero en Rocha Monroy interrumpen una fiesta desenfundada que se está llevando a cabo en la Iglesia: "el maestro barretero que los dirigía contaba a gritos que un derrumbe los había tenido durante una semana en un paraje del Cerro y que aquella misma tarde sintieron un soplo de aire fresco y divisaron una luz en la cual se recortaba la inconfundible silueta de la Mamita Candelaria" [40]. Arzáns revela el milagro en una misa, Rocha Monroy en una fiesta. Estos desplazamientos muestran la diferente búsqueda poética de estos autores: para Arzáns es la descripción de un milagro y su afirmación en la Iglesia; para Rocha Monroy es la posibilidad del milagro y su explosión semántica en una borrachera sacrílega. Para Arzáns el ritual de celebración en la Iglesia es la misa, para Rocha Monroy un espectáculo desenfundado.

Las imprecisiones más importantes con relación a las crónicas de Arzáns serían las referidas a la familia Flores, y así con el tiempo cronológico y las fechas definidas en la Historia. Leonor en las escritura de Arzáns se embaraza en 1584 y la inundación de la laguna se da en 1626, transcurren 46 años. Pero en *Potosí 1600* la laguna se revienta cuando Nicolás es todavía adolescente. Las fechas y la verosimilitud con la Historia escrita, como lo dijimos, no son el objetivo de *Potosí 1600*. Nicolás Flores y su familia, en las crónicas, abandonan Potosí a los ocho años: "De allí a ocho años se fueron el Capitán Francisco Flores y su mujer a la ciudad de Los Reyes donde fue secretario de aquella real audiencia, y Nicolás Flores su hijo, como logrado de milagro, así también alcanzó el logro de virtud y letras, pues fue doctor en la insigne ciudad de Lima y regidor en aquel ilustre cabildo" [Arzáns,2000:80]. Las imprecisiones, los diálogos con lo ya escrito, y la creación a

partir de ello, el juego del engaño, es lo que está produciendo nuevas visiones de una ciudad real. Al cambiar el destino de la familia Flores con relación a un pasado documentado por Arzáns, Rocha Monroy desestabiliza esas vidas culminadas en el pasado y les da nuevas posibilidades. Con esto plantea una desestabilización del pasado y la memoria, reconstruyéndolo todo a partir de la ficción. El Potosí de la Historia no es el mismo de *Potosí 1600*. Este último parte del primero, tiene un referente real, pero se construye como una ciudad de papel, como parte de la ficción. Es así que puede cantarse en el Potosí de Rocha Monroy canciones de cuatro siglos después. Es así que Nicolás Flores no es un personaje histórico sino una figura ficcional.

Siguiendo con este diálogo, Rocha Monroy trata de cerrar la historia de Nicolás que narra Arzáns con la NOTICIA del final de la obra, donde dice que: "Nicolás Flores y Guzmán fue más tarde Oidor de la Audiencia de Lima y Regidor de su Ilustre Cabildo" [218]. Vuelve al destino final que le depara Arzáns después de haber habitado un Potosí nuevo, dudoso, de papel. Parte de Arzáns para terminar en él. Lo homenajea, después lo burla, lo cambia, lo recrea, para después volver a la versión final que relata el cronista. Se abre el mecanismo de la ficción desbordada con la escritura esencial del Potosí colonial para, luego de un viaje disparatado, terminar en una visión sobria y decadente del Potosí histórico, como se retrata en la NOTICIA.

Aparte de Arzáns, entre otras también están presentes imprecisiones con la obra de Jaime Saenz. Inscritas mucho más en el transcurrir de la novela que en el plagio específico de transcripciones o el desplazamiento de diálogos específicos. El encuentro del Viejo y del Bachiller en el bar de Perote es un plagio de los encuentros en las chinganas de Saenz, o Felipe Delgado y sus amigos. Las charlas, la importancia del dueño del bar, el conocimiento a partir de charlas triviales influidas por el alcohol, los saberes que depara la noche dentro de estos boliches son características esenciales de la narrativa del autor paceño. En sus libros de relatos y en sus novelas (*La piedra Imán*, *Santiago de Machaca*, *Felipe delgado*), el bar (chingana) es un espacio privilegiado y los encuentros que se dan en él van a abrir la puerta a conocimientos oscuros y excepcionales. En el bar la imagen de los borrachos que conversan y van descubriendo el mundo (como el Bachiller y el viejo en *Potosí 1600*) se opone a la exterioridad del dueño del bar, así se construye la imprecisión con Saenz en la novela de Rocha Monroy. El Viejo le dice al Bachiller: "¿Has visto alguna

vez morir? ¿Lo que se llama morir?" [166]. Así, en este diálogo Rocha Monroy le da paso a Saenz, y lo escucha, lo recrea, lo convierte en escritura de Potosí. Un escritor emblemático boliviano del siglo XX vuelve al Potosí colonial del primer escritor emblemático boliviano. Dos escrituras encontradas en el plagio de *Potosí 1600*.

Por último, nos referimos al diálogo que instaura la novela de Rocha Monroy con *Cuando vibraba la entraña de plata* de José Enrique Viaña. Podemos leer en Viaña lo siguiente:

Llegaban ya a la plaza del Gato. Todo el amplio cuadrilátero de ella se hallaba poblada por ‘llantus’, una especie de quitasoles de lienzo blanco o de color, de los que pendían ropas y telas, y que a impulsos de algunas ráfagas de viento parecían querer salirse de sus soportes; debajo de tales refugios tenían asentadas sus mercaderías los indios naturales, y los artesanos de la Villa y sus alrededores [Viaña,1948:21]

Rocha Monroy escribe:

No hay resguardo que detenga al aire cuando descuaja los tejados, desguarnea palacios y chozas ya arrasa con las vendedoras de la Plaza del Gato, pues les lleva los pesados toldos que aquí llaman *llantos*, y con ellos terciopelos y organdíes, tafetanes y holandas, cotas de malla y petos y cuantos bienes llegan (...) Un vecino me contó cómo el tejado del tercer patio de su casa voló por los aires; y cuando acudió a la ventana a ver el temporal fue testigo de un hecho asombroso: un *llanto* gigantesco, que era quizá de propiedad de Mayta, indio comerciante y rico como tendré oportunidad de detallarte, se elevaba por los aires y de sus palos colgaban vestiduras de caballeros y de damas que parecían danzar en el turbio cielo [87].

A partir de la imagen de los ‘llantus’ en *Potosí 1600* se instaura el diálogo con la novela de Viaña. Este encuentro no es gratuito, ya que con este plagio Rocha Monroy vuelve a la idea de las fechas indefinidas, nuevas, de las historias que se crean en la

escritura de Rocha Monroy, de la cronología oficial puesta en crisis. Esto nos ayuda a completar la idea de la fragmentación de la cronología Histórica con relación a la ciudad real que es Potosí y a la idea del tiempo objetivo. En *Viaña* se hace referencias importantes a las fechas; el tiempo y la credibilidad se instauran en su fuente que también es Arzáns. Se busca la verosimilitud y los datos que concuerden con la Historia. La imprecisión de Rocha Monroy, al plagiar a *Viaña*, instaura el juego del revés, se va por el otro lado, la posibilidad del engaño, la no correspondencia de fechas Históricas, la posibilidad del tiempo desestabilizador creado en su novela con sus propias lógicas. Jobim en la Colonia.

Por otro lado, es también importante el personaje principal de la obra y su creación. En *Viaña* es Nicolás Ludueña, un Nicolás dentro de los muchos. Amigo de Nicolás Ponce de León, otro Nicolás más, personaje también de *Cuando vibraba la entraña de plata*. Pero Rocha Monroy elige a Nicolás Flores, el primer Nicolás, el primer criollo, el Nicolás a partir del cual bautizarán a los demás. El primer nombre. En *Potosí 1600* la escritura se construye como centro, desde lo original para que en sus plagios tenga la libertad de crear una escritura nueva y autónoma, que no dependa de la Historia ni de los textos plagiados, pero que sí se enriquezca con éstos, que sí se desplace de ellos. Que entable un juego y un diálogo con la Historia y las crónicas, con las obras de teatro y las novelas que va a plagiar pero sin dejar de ser el centro. Así también, como con el primer Nicolás, Rocha Monroy creará un lenguaje especial, nuevo, que fusionará el siglo XX (en realidad comienzos del XXI) con el siglo XVI. No intentará imitar el lenguaje antiguo ni su recuperación (como *Viaña*), ni tratará de hacerlo moderno para que sea entendible en la actualidad, sino que creará un lenguaje propio de su novela, nuevo, que parte de muchos otros y recae en su escritura. Una nueva manera de ver su actualidad a partir del pasado, de su desplazamiento. Siendo el centro *Potosí 1600* puede adoptar tantas escrituras centrales. La figura de Nicolás Flores es la posibilidad de recrear el centro.

1.4. El vacío

Dentro de la idea del plagio, para que la duda sea viable y la verdad fragmentada, para que los conocimientos absolutos y las lecturas únicas se desintegren, Rocha Monroy va a crear un vacío en el plagio con relación a Arzáns. La escritura de *Potosí 1600* no busca

sentidos absolutos, una poética centrada en un solo objetivo, sino que intenta crear un mundo ficcional con varias salidas y varias entradas, con posibilidades, con indefiniciones, con juegos antes que con leyes. Este vacío se presenta con la historia del Capitán Zapata.

Continúa Dios nuestro señor en esta Imperial Villa sus misericordias y hace que se descubran en el cerro nuevas y muy ricas minas, entre ellas la que llamaron Zapatera, y declararse quien fue el capitán Zapata que la descubrió [Arzáns,1975:257].

El vacío empieza cuando el Bachiller en una de sus cartas le escribe a su amigo: "como el famoso Capitán Zapata, descubridor de la Zapatera, cuya historia es tan conocida que sin duda ya llegó a tus oídos" [129]. Empieza la referencia a esta historia que en *Potosí 1600* no va a ser contada en ningún momento, sólo va a ser nombrada rápidamente, de manera referencial. Dice el Viejo: "Pues en otra así me buscas y te cuento la historia del capitán Zapata" [146]. Más adelante vuelve a decir: "Ah, y la Zapatera, de la cual ya oirás hablar" [149]. Pero el lector nunca oye la historia del Capitán Zapata en la novela, no la lee. Se crea entonces el vacío, un hueco en la narración y en las referencias. El plagio se consume en el silencio, en la oscuridad, en una verdad que no está presente. El engaño es una manera de no terminar de nombrar.

¿Qué significa la historia del Capitán Zapata? "¿Pero qué significa, en el vaivén de tus humores tornadizos, historias como la de los Nicolases, o esa otra de la Bellísima Floriana, o la de Sancho Mondragón o la del Capitán Zapata que era, en realidad, el turco Emir Sigala?" [213] ¿Qué significan estas historias? Estas últimas tres historias que refiere el Viejo, son historias ya conocidas en la escritura de Arzáns y a la vez son recreadas por autores posteriores: La Bellísima Floriana por Nataniel Aguirre o Brocha Gorda, entre otros; la de Sancho Mondragón, por Viaña. Pero estas historias de Arzáns ¿qué significan? Son, pues, el vacío de las referencias, el hueco de la verdad. La ausencia de horizontes definidos que va a crear el plagio que realiza *Potosí 1600*. Son las historias que no se cuentan en la novela pero que existen en el libro al que hace homenaje. Así el plagio que realiza con la escritura de Arzáns, a partir del humor, logra crear un espacio de duda, donde la relación con el texto plagiado va a producir vacíos y no historias construidas totalmente. En la NOTICIA final de la novela Rocha dice: "del Capitán Zapata, Emir Sigala entre

musulmanes, jamás se volvió a tener noticia" [218] Una broma más, porque nunca se tuvo noticia clara de él, sólo referencias a su nombre y a su historia. El vacío se presenta en toda su esencia, como promesa de historia, como posibilidad de una crónica. Es una manera, además del homenaje, de posibilitar la escritura de Arzáns, de crearla en ese vacío al hacerla dueña de esas historias que menciona Rocha Monroy pero que no las relata. De también intentar volver a Arzáns sin transcribirlo o realizar imprecisiones.

Este vacío se ve contrastado con lo que hace Néstor Taboada Terán en *Machay Puytu*. Taboada también transcribe partes de la crónica de Arzáns, entre ellas la historia del Capitán Zapata [Taboada Terán,2001:97]. Taboada transcribe a Arzáns sin dar espacio a la duda, o al vacío. Así Arzáns no es más que un elemento que afianza la escritura de su novela, o una referencia que sólo está presente como la aparición de una escritura ajena en la novela. Taboada no plagia a Arzáns. Lo que Rocha Monroy hace es volver a Arzáns con la lectura, el vacío que se produce en la novela obliga al lector, si quiere saber de esta historia tan nombrada, a leer las crónicas del potosino, y ni siquiera al encontrar esta historia en las crónicas del potosino el vacío se llenará en la escritura de *Potosí 1600*. El plagio siempre está en movimiento, no es una referencia seca, o volver a escrituras anteriores sólo para poder hacer más sólido el argumento. Rocha Monroy decide, como el pícaro que plagia, callar ciertas cosas para crear su poética: "Y por esto y por cosas que no digo, salí de él" [(Lazarillo de Tormes),2002:71]. Como lo dijimos, la manera de plagiar de Rocha Monroy es pícaro, en el sentido de la picaresca. El vacío en su escritura es una muestra de ello. Más adelante veremos la manera de plagiar a esta misma picaresca.

Así se construye el plagio de Rocha Monroy. Recreando otros textos, transcribiéndolos, en sus imprecisiones, dejando huecos, en conflicto con ellos o en una relación de complicidad. No es el intertexto tradicional, y no es la parodia entendida teóricamente, es una experiencia y no un concepto. No es solamente el homenaje a Arzáns, a Calderón, a Cervantes o a tantos otros. Es el juego con esas escrituras. *Potosí 1600*, gracias al plagio, se construye como un laberinto de referencias. Se busca la claridad de los plagios, su funcionamiento plano en la escritura de la novela, pero al estar inscritos en una obra tan complicada la salida de ese laberinto es imposible. Se tiene que experimentar el laberinto, recorrerlo, buscar la salida sin encontrarla. Gracias al plagio *Potosí 1600* se construye como un rompecabezas donde se confunde su propia creación con las antiguas,

que plagiadas se vuelven creación misma de la novela. Un rompecabezas que el lector deberá intentar completar pero que, como en *La vida instrucciones de uso* de Georges Perec, nunca completará. Las referencias son piezas de un todo que no tiene posibilidad de completarse. *Potosí 1600* es un laberinto, un rompecabezas, el plagio es la posibilidad de jugar y buscar, pero nunca de terminar de jugar o terminar de encontrar. El plagio es la experiencia que promueve el laberinto de citas que es su escritura.

2. El germen de la duda

Spade se quitó el cigarrillo de los labios. "No la creo ni dejo de creerla, Sid. No sé una maldita cosa sobre eso."

Dashiell Hammett, *El halcón maltés*

Rocha Monroy, en *Potosí 1600*, no recrea solamente ciertas partes específicas de los libros que plagia, sino que, ante todo, a partir de estos pasajes, reconstruye la producción entera del libro en sí, de la obra misma que está plagiando. Así es que las poéticas de los libros plagiados contribuyen a la construcción de la poética de la novela de Rocha Monroy y al espacio de duda que ésta construye. Las tres obras principales con las que establece un diálogo privilegiado son las de: Calderón, Arzáns y Cervantes. Ya lo dijimos antes, no son los únicos plagios pero sí son los centrales en la instauración del espacio de la duda y los juegos entre escrituras.

Veremos, de esta manera, la relación que existe con el sueño y la vigilia en *La vida es sueño* y la manera en que Rocha Monroy asimila esta idea para volverla parte de su escritura y de la reflexión sobre ésta. También la recreación que en *Potosí 1600* se está haciendo de Arzáns y sus crónicas, fragmentando la verdad histórica y haciendo posible la mentira literaria. Y por último explicaremos la relación con Cervantes, donde la imaginación y la distorsión deliberada de la realidad plantearán en la obra de Rocha Monroy la posibilidad de crear y hacer ficción.

2.1. Sueño y vigilia

Ves, Gatito, debe haber sido cualquiera, yo o el Rey Rojo. Él era parte de mi sueño, por supuesto — pero luego ¡yo era parte de su sueño también!

Lewis **Carroll**, *Through the Looking Glass*

Una de las ideas presentes desde el principio en *Potosí 1600* es la de sueño y vigilia, claramente inspirada por *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Ya en el segundo capítulo aparece el primer plagio a este libro: "«Pues que la vida es tan corta, soñemos, alma, soñemos», se dijo Ñuflo" [26]. En *La vida es sueño* esta frase la recita Segismundo, frente al público. En *Potosí 1600* se convierte de verso a narrativa, a la reflexión de un personaje. La duda existencial de Segismundo se recrea en la novela de Rocha Monroy como la reflexión de un comediante, un personaje de la escritura. Es el lector el que tiene que activar esa oración y no un actor. *La vida es sueño* dentro de *Potosí 1600*, escritura dentro de la escritura. Éste es un primer paso para construir la poética de la novela de Rocha Monroy. El problema en *La vida es sueño* con relación al sueño y a la vigilia es existencial; en *Potosí 1600* se transformará en escritural, ya lo veremos más adelante.

Casi al final de la novela, el Viejo se despide de los comediantes diciendo: "¡Adiós...! ¡Cielos, si es verdad que sueño, suspendedme la memoria, que no es posible que quepan en un sueño tantas cosas!" [217]. Esta referencia a Calderón le sirve como despedida. Pero también para alimentar la poética de la duda. La duda, que se plantea relacionada a Calderón entre el estar despierto y el estar soñando, excede los sucesos de la novela que se podrían resumir. La duda se plantea como un problema que el lector tendrá que experimentar para activar los mecanismos de la novela. El lector sabe que no está soñando, pero no sabe con certeza lo que está sucediendo dentro del libro. No puede definir qué pasa en *Potosí 1600* como lo podría hacer en muchas novelas, y en la misma obra de Calderón de la Barca: Segismundo nunca sueña, siempre está despierto. Es víctima de un engaño, y no habitante de sueños. El público y el lector lo saben.

Como explicamos antes, la poética de la obra de Calderón también es lo que va a influenciar en la novela de Rocha Monroy, no solamente las transcripciones de ésta. La realidad de la duda que se construye en *Potosí 1600* está jugando con lo que sucede en la

escritura de *La vida es sueño*. Este juego se plantea a través del engaño, de la mentira. "Decir que sueño es engaño, / bien sé que despierto estoy" [Calderón,2001^a:129]. Segismundo duda. Afirma algo que no puede comprobar, que no puede determinar en su conocimiento, y así hace dudar a algunos personajes de la misma obra. El lector de *Potosí 1600* no puede dejar de dudar, de experimentar la novela bajo el engaño, bajo ese espacio y esa realidad. "Para mí no hay fingimientos, / que, desengañado ya, / sé bien que *la vida es sueño*" [Calderón,2001^a:174]. Segismundo de tanto cavilar decide que la vida es sueño, que su realidad es la de la ilusión. Antes afirma que despierto estaba. El lector en la novela de Rocha Monroy no puede tomar una decisión en ningún momento. Si piensa que está soñando, que la escritura es producto de la ilusión, del sueño aparece algún elemento que le hace creer que está despierto en un mundo extraño. Pueden ser maravillas las que suceden en el Potosí de Rocha Monroy, pero también pueden ser cosas mundanas aparentando ser extrañas. Puede la novela nombrar sucesos que han pasado en la novela misma, pero también los puede desmentir. En *Potosí 1600* no se está ni despierto ni soñando, se está dudando. "No me despiertes si duermo, / y si es verdad, no me duermas" [Calderón,2001^a:175]. El lector de *Potosí 1600* habita la imposibilidad de quedarse con un conocimiento cenado. La escritura de la novela produce esto. La escritura de la novela construye figuras dudosas, sucesos incompletos, mecanismos disfuncionales. El plagio es una manera de desordenar la poética de su obra y crear su lógica a partir del caos y las paradojas.

El espectador de *La vida es sueño* sabe que todo el tiempo Segismundo está despierto, ya lo dijimos. Calderón construye su obra sabiendo que el espectador va a saber que Segismundo nunca sueña. Así las reflexiones que escribe van más para el ámbito existencial. Para la experiencia vital que a veces no es completamente verosímil. Se reflexiona sobre la vida, el tiempo y la percepción humana de éstos. Es una reflexión sobre la realidad y su inasible experiencia. La vida es como el teatro. Pero en *Potosí 1600* la reflexión recae sobre la escritura misma de la novela, sobre su hacer mismo, sobre la manera de construir ficción a partir de otras. Hacer literatura con sus propias reglas, escribir una novela múltiple de sentidos con nuevas maneras de ver la realidad y a la vez el mundo de la literatura. Leer es la posibilidad de soñar y a la vez estar despierto, de no definir. En *Potosí 1600*, el lector es Segismundo ya que no tiene una visión exterior como el

espectador. No sabe qué es lo que está experimentando, si es sueño o vigilia. Pero el lector-segismundo de esta novela no puede elegir, y tampoco aceptar, como el personaje de *La vida es sueño*. Habita la duda que al principio ataca a Segismundo, pero no la resuelve, no puede experimentar esta duda armoniosamente como lo hace el personaje de *La vida es sueño* hacia el final de la obra. Para el lector, que ve el conjunto de afuera y debería saberlo todo, nada está claro, tampoco para el narrador. La realidad de la duda en la novela de Rocha Monroy es parte de su poética, parte de su producción. Ésta la diferencia, y la posibilidad que abre el plagio con *La vida es sueño*. Además, la obra de Calderón está escrita para ser actuada, para ser activada en un escenario. Rocha Monroy la activa en su novela. Pone en crisis al espectador, al espectáculo, a la actuación, para construir su ficción dudosa y lúdica.

Sigamos hablando de Calderón de la Barca pero en otra de sus facetas, ya no la del sueño y la vigilia. En *Potosí 1600*, otro diálogo que se plantea con Calderón es con relación a la confusión, la equivocación y los enredos. Hay una parte de la novela de Rocha Monroy donde los personajes actúan pasajes de obras españolas, una de las que plagia *Potosí 1600* es esta de *La vida es sueño*:

*¿Yo Segismundo? Eso niego
Vosotros fuisteis los que
Me segismundeasteis: luego
Vuestra ha sido solamente
Necedad y atrevimiento [65]*

Este pasaje lo dice Clarín en la torre donde está preso junto a Segismundo [*Calderón, 2001^a:170*]. Los soldados lo confunden con este último. La vacilación entre sueño y vigilia no es el único concepto que Rocha Monroy plagia para la poética de su novela. La confusión y los enredos producirán también esa realidad de la duda, donde un personaje, por el error, no puede terminar de definirse. Así el plagio a Calderón no es serio, tampoco lo era con la idea del sueño, pero en lo cómico de los enredos se explicita su carácter risible y engañoso. Los lectores y los espectadores sabemos que Clarín no es Segismundo, y los soldados también lo sabrán más tarde. En *Potosí 1600*, las confusiones se mantienen sin resolución, los enredos no se desenredan.

Por esto son importantes todas las referencias a *La dama duende* de Calderón de la Barca, conocida como una comedia de enredos. Las equivocaciones en la obra de Calderón producen la indeterminación de los hechos, la confusión de la realidad. A partir de la imagen humorística de los enredos, Rocha Monroy posibilita su escritura como dudosa e inacabada. En la obra de Calderón (y en la mayoría de las comedias de enredos clásicas) las confusiones se aclaran, en Rocha Monroy al contrario, se multiplican y se fragmentan, se posibilitan como la manera de ser varias respuestas y visiones. La escritura en la novela de Rocha Monroy producirá estas equivocaciones, estos enredos, la palabra engañará al lector. "«Marte apostólico, rompe, demuela, amenaza, nos destecha, pisa y pasa, parece dueño de casa», repetía Fray Joseph en una cita equívoca de otros comentaristas" [113]. Así, la verdad no es más que una cortina que está cubriendo la definición. "¡Qué notable / confusión, que triste hado, / qué suerte tan inconstante!" [*Calderón*,2001^a:101]. El plagio, como la cita equivocada de Fray Joseph, también desplaza con confusión deliberada. Es la posibilidad de equivocarse adrede y habitar poéticamente ese error. La escritura de *Potosí 1600* ficcionalmente construye el error, el vacío, los desvíos. Es así que el plagio que se abre con *La dama duende* de Calderón pone en escena la relevancia del error en la novela de Rocha Monroy, y de esta manera se muestra su vocación poética por el error.

2.2. Las versiones de la verdad

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir

Jorge Luís Borges, *Pierre Menard, autor del Quijote*

Volvamos a Arzáns. La duda no sólo se cimenta en las reflexiones de sueño y vigilia, o en las confusiones y enredos, se alimenta de muchas figuras que veremos en este trabajo, por ejemplo, la relación de las crónicas con la verdad. Las reflexiones sobre la Historia verdadera, la realidad objetiva, sobre el conocimiento cerrado y los sucesos

construidos y concluidos en el pasado, son características de las crónicas coloniales, así aparece una de las facetas del plagio que realiza Rocha Monroy a Arzáns.

Al principio de la novela el narrador cuenta:

Cruzó el umbral de la venerable puerta y se precipitó a la imagen del Santo Cristo de la Vera Cruz. Paquita aprontó el reclinatorio para que el alma se postrara de hinojos, desnudara el rostro y mirara esa imagen que un buen día llegó en cajón de cedro al puerto de Veracruz, el primero que pisara Colón en el continente, con unas letras grabadas que no dejaban lugar a engaños: 'Para San Francisco de Potosí'. Así la caja había recorrido cientos de leguas, virreinos y capitanías generales para llegar de Nueva España a Nueva Granada y a Nueva Castilla y a Nueva Toledo y a la sede de la Audiencia de Charcas sin procesiones, liturgias ni protocolos, hasta ese luminoso amanecer en que apareció a las puertas de San Francisco, de la Villa Imperial de Potosí, urgido de que alguien izara sus leños cruzados y descubriera las finas formas. El Divino Rostro lucía cabello natural que no menguaba desde aquel ya lejano 1550 [11].

Esta historia es un desplazamiento de las crónicas de Arzáns. Ya desde el principio Rocha Monroy ejerce esta relación tan marcada y explícita con el cronista potosino. Pero no es una casualidad, o una elección al azar, que lo primero que aparezca del plagio con Arzáns sea esta historia: la del Cristo de la Vera Cruz. En las crónicas de Arzáns esta historia es, como algunas, escrita y relatada en distintas versiones. El cronista las escribe todas.

Milagrosamente fué hallada [la figura del Santo Cristo de la Vera Cruz] a las puertas de la iglesia una mañana, habrá veinte y tres años menos cuatro meses [desde 1573] (...)Don Antonio de Acosta en la historia de Potosí (hablando de esta imagen) dice: Tiene esta Imperial Villa otro tesoro más apreciable que el de sus minas, el cual es una milagrosa imagen de Cristo crucificado, que se venera en la iglesia de San Francisco; la cual sin saber quién es su artífice, de

dónde vino, ni quién la trajo, fue hallada dentro de un cajón de cedro a las puertas de dicha iglesia [Arzáns,1975:159].

1599

Lo interesante de esta crónica es que a partir de varias versiones Arzáns va construyendo la verdad⁹ del suceso, la versión definitiva. De todas maneras una verdad que quedará sin ser resuelta ya que el cronista no elige solamente una de las interpretaciones. Por esto es tan importante la primera imagen que relata Rocha Monroy con relación a esta historia.

Arzáns empieza la construcción del relato del Cristo de la Vera Cruz redactando, casi transcribiendo, una primera versión del hecho:

El capitán Pedro Méndez y Bartolomé de Dueñas, conforme entre ambos y de contrario parecer, dicen: Que en los primeros años de la fundación de esta Imperial villa fue hallada esta prodigiosa imagen en el puerto de Vera Cruz de estas occidentales indias, que al parecer había aportado de alguna tormenta dentro de una caja grande; y pareciéndoles a los que la vieron que dentro habría alguna riqueza corporal, la tomaron y vieron encima de la caja estaban escritas estas palabras: Para San Francisco de Potosí; y que sin abrirla la trajeron a esta villa [Arzáns,1975:159]

Ésta es la primera versión. La menos extraordinaria y sobrenatural. La más lógica y la más sobriamente relatada. Aquí otro punto de vista del hecho:

Don Juan Pasquier, contradiciendo a estos dos autores, se afirma en lo que refieren el Virrey y don Francisco de Toledo y Antonio de Acosta; y añade diciendo: Que habiendo comunicado este punto con el Muy R. P. Fray Ginés de Dueñas, guardián del convento de esta villa, muy siervo de Dios, y otros religiosos venerables por su virtud y letras, dijeron todos que no sabían otra cosa en este particular más que un viernes, al romper el día, se halló a las puertas de la iglesia dentro de una caja de cedro en



⁹ Manejamos la idea de verdad en el sentido de conocimiento cerrado, demostrado y aceptado. Una verdad objetiva que se representa en el mundo real.

forma de cruz. Y que se podía creer piadosamente haber sido allí traído por manos ángeles, y también obrándolo estos soberanos espíritus, porque tal imagen parecía no ser hecha por manos de hombres [Arzáns ,1975:159-160]

Arzáns redacta la versión contradictoria, más sobrenatural. Todavía no emite juicio alguno, la verdad queda flotando y la versión definitiva también. Arzáns con los distintos relatos empieza a meterse con el pasado y con textos ya escritos. Parte de ellos para construir algo propio. Aquí se ve también otra influencia de la escritura de este cronista en la poética de *Potosí 1600*: la inclusión de otros textos. Después de haber expuesto las dos versiones del caso Arzáns construye su verdad del suceso:

Y por ser esta discordancia en los autores y relaciones, seguiré el mayor número conformante, diciendo, con venia de los otros, que fue hallada en la forma dicha a las puertas de la iglesia, el año 1550; aunque otros dicen que dos años adelante; y esto es tradición muy bien recibida, como heredada de padres a hijos en los españoles naturales de esta villa y en los sucesores de los preladados y religiosos. Y habiendo registrado los archivos del convento y libros de la cofradía de este Señor, no he hallado por escrito el milagroso suceso de su venida a esta villa [Arzáns,1975:160]

Arzáns construye su versión definitiva a partir del mayor número de escritores que la aceptan. Construye la verdad no por lógica, sino por mayoría. Así se puede ver que la verdad en la escritura de Arzáns parte de diferentes nociones que la de verosimilitud o racionalidad. De esta manera para *Potosí 1600* la verdad es un juego, una construcción, una creencia, no algo cerrado y construido. Desde el principio en la novela de Rocha Monroy se da una puesta en crisis de la verdad. El abanico de versiones sin respuesta final construye la duda que regirá la poética de la novela. Rocha Monroy decide elegir una de las versiones, no la de Arzáns. Al hacer esto niega el homenaje, o mejor dicho, lo posibilita, lo desmiente y lo afirma. Construye, desde el principio, una verdad fragmentada, una verdad en movimiento, no definitiva. Es homenaje a Arzáns, pero es a la vez copia, diferenciación,

crítica, desplazamiento. La cosa no es tan simple como un mero epígrafe para evitar juicios de derecho de autor.

El Cristo viaja por el mismo recorrido que hacen los comediantes, personajes de la novela, de Veracruz a Potosí. Pero también recorrido de una poética realista a una dudosa; los personajes se transponen, con las muchas versiones del caso, de un escape ordinario de España al nuevo mundo a una realidad de engaño y de mentira. Del homenaje explícito de Arzáns a la proliferación de versiones y a otras escrituras aparte de la del potosino. La novela empieza con un milagro no demostrado. La verdad escritural en *Potosí 1600* es un imposible. Los plagios producen en *Potosí 1600* una novela con varias posibles versiones.

Arzáns elige la versión del hecho que mejor se adapte a la posibilidad de que su escritura sea creíble, de que su historia transcurra como un documento legal, aceptable, pero también sabe que la verdad es relativa: "sólo Dios sabe la verdad" [Arzáns,1975:3]. Así la realidad en sus escrituras se va confundiendo entre distintas versiones de la realidad misma, pero buscando siempre la credibilidad y la autenticidad de su escritura, al contrario de Rocha Monroy.

La visión mítica y fantasmal de Arzáns opuesta al vivir natural de los potosinos; su visión fundacional que se confunde con la vida ordinaria y rutinaria de un Potosí cotidiano; el encuentro entre seres celestiales, fantásticos y extraños (el Cristo de la Vera Cruz, sin ir más lejos) y personas corrientes, ciudadanos de carne y hueso; el choque entre distintas versiones de la verdad; todas estas facetas de la escritura del potosino son recuperadas por Rocha Monroy a partir del plagio, y son copiadas, negadas, cambiadas en el espacio escritural de la novela a partir del humor. Rocha Monroy no trata de retratar un Potosí exacto para que quede como documento histórico. La visión de Arzáns se vuelve una visión engañosa en Rocha Monroy, que intenta jugar con el lector, dejarlo sin verdades. "Allí donde la ironía excluye la univocidad semántica, la parodia excluye la unitextualidad estructural" [Hutcheon,2001^a:43]. No quiere construir una escritura que produzca credibilidad, sino un juego de indeterminaciones, donde a veces la respuesta es la misma fragmentación de horizontes definidos, donde el hallazgo de una significación en la lectura es el principio de otro hallazgo, nada más. La verdad no la posee nadie, es solamente una pregunta, un sueño, o las ganas de despertarse.

2.3. La imaginación

Pero ya entonces el pobre cónsul había perdido casi toda su aptitud para decir la verdad y su vida se había convertido en una quijotesca ficción verbal.

Malcolm Lowry, *Bajo el volcán*

Para seguir construyendo la realidad de la duda a partir de los plagios que hace Rocha Monroy tenemos que ver la tercera influencia central: *Don Quijote de la Mancha*. Aquí se pone en juego la idea de la duda a partir de la imaginación, a partir de la distorsión de la realidad, a partir de la ficción verbal. Pero es preciso advertir que este plagio es diferente al de Calderón y al de Arzáns. Las transcripciones del Quijote y las imprecisiones no abundan en *Potosí 1600* porque el plagio se lleva de una manera relacionada más con la idea total de la obra de Cervantes, con sus alcances ficcionales que con lugares específicos. Por lo tanto la explicación sobre el diálogo no estará llena de referencias que se repiten en la novela de Rocha Monroy, sino que se hablará de las dos obras y de las coincidencias en sus propios mecanismos.

La idea de que en la escritura un personaje confunda la realidad a partir de su imaginación es central para la construcción del espacio de la duda en *Potosí 1600*. "Y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentase de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo" [*Cervantes*,2005:29-30]. En la novela de Rocha Monroy lo importante no es la locura, sino la distorsión de la realidad a partir de la escritura y su influencia, una búsqueda de indeterminación. Una duda de la realidad adrede, o mejor, la construcción de una realidad ficcional que a propósito establezca la confusión. La ficción que posibilita la escritura (de libros de caballería) fragmentando la realidad objetiva es el centro del plagio hacia el *Quijote*. La ficción verbal se desfigura y encubre la objetividad.

Hablemos ahora del episodio de los molinos de viento:

- Mire vuestra merced — respondió Sancho — que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.

- Bien parece — respondió don Quijote — que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla [Cervantes,2005:75]

El lector de *Potosí 1600* es un lector que debe ser versado en aventuras. Debe poder imaginar las posibilidades de ser y no ser a la vez, de observar una realidad objetiva y a la vez su fragmentación. Debe ser capaz, como la escritura del *Quijote*, de no resolver la confusión, de no buscar la respuesta. Debe aventurarse. Octavio Paz dice: "¿Son molinos o son gigantes lo que ven Don Quijote y Sancho? Ninguna de las posibilidades es la verdadera, parece decirnos Cervantes: son gigantes y son molinos" [Paz,2003:226]. En la lógica de *Potosí 1600* no son solamente gigantes y molinos: son la imaginación, la ilusión, la distorsión de la realidad, su posibilidad. Son gigantes y molinos, pero a la vez son palabras, casas, espejismos. Para la novela es la escritura que no termina de nombrar, de responder. Es la posibilidad de la ficción verbal. Así es que *Potosí 1600* juega con estos plagios para construir su espacio de duda. La imaginación es la facultad de dudar pero también de buscar sabiendo que no se va a encontrar totalmente. Por ejemplo cuando los potosinos ven descender a Iñaki en su caballo y lo confunden con el dios Illapa. Es la producción de sentidos poéticos, pero no de "el sentido poético". Es la potencialidad de no terminar de decir las cosas, de dejarlas incompletas y aún así nombrarlas. La ilusión en la novela de Rocha Monroy es la construcción de una literatura en movimiento. La locura en el *Quijote* produce esa distorsión de la verdad, en *Potosí 1600* es la escritura de la novela misma que está buscando esto. No hay locura, hay imaginación. La verdad no la posee nadie, es el simulacro de definiciones que no lo son, respuestas que duran sólo un momento. La imaginación es, en la novela de Rocha Monroy, una posibilidad para que la mentira y el engaño sean tan verdaderas como la verdad, valga la redundancia.

Potosí 1600 no plagia al *Quijote* al pie de la letra sino que se nutre de la idea de dudar sobre lo que está pasando, de distorsionar adrede. Pone en escena la poética de la obra de Cervantes para poder construir algo nuevo a partir del desplazamiento del *Quijote*.

Imaginar no es pensar en cosas incurrirables, sino cambiar y fragmentar la realidad a propósito y poetizarla, multiplicar sus significaciones. *Potosí 1600* imagina el *Quijote*, lo distorsiona, lo recrea. El plagio no puede existir sin imaginar la obra plagiada. El lector no puede leer cabalmente una obra sin imaginarla.

Por otro lado, los enredos vistos en Calderón los vemos también en el Quijote. Por ejemplo, en uno de los episodios más memorables, el de la venta: "Y así como suele decirse 'el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo', daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza, y todos menudeaban con tanta priesa, que le apagó el candil, y, como quedaron a oscuras, dábanse tan sin compasión todos a bulto, que adquiera que ponían la mano no dejaban cosa sana" [*Cervantes, 2005:144*]. No se puede imaginar sin humor, sin la viabilidad de volver ambiguo el mundo. Las confusiones, los enredos y la imagen del Quijote extranjero a lo que está sucediendo, es una figura que se repite en la escritura de Rocha Monroy. La característica de hacer normal las cosas extraordinarias o extrañas. El barullo en la venta y Don Quijote pensando que pasan otras cosas. La escritura de *Potosí 1600* es distraída, se abstrae de verdades definidas para jugar con ellas y hacerlas algo más.

3. La dramatización de la escritura

Esto es ficción, es una reconstrucción. Pero aun así, duele.

Christopher Boe, *Reconstrucción*

En *Potosí 1600* el grupo de comediantes, personajes de la novela, pone en escena la idea de teatro y de representación. Rocha Monroy también plagia obras de teatro (Calderón, García Lorca). Es así que la idea de la representación es importante dentro de la escritura de la novela. Está desplazada con la idea de puesta en escena y de activación. No es exactamente la representación teatral sobre tablas, es la activación de las obras a partir de la palabra escrita. Así Rocha Monroy pone en escena las poéticas de las obras plagiadas y al hacer esto pone en escena su propia poética. Los textos plagiados no sólo son transcritos, también son activados y dramatizados. Son parte de la novela. La reconstrucción de la escritura a partir de su dramatización. *Potosí 1600* produce reflexiones metatextuales, pero

también reflexiones sobre otros textos, y al hacerlo reflexiona, una vez más, sobre su propia escritura.

En este subtítulo abordaremos esta idea de representación como un mecanismo más de producción de sentidos dentro de la novela de Rocha Monroy. Con este concepto la escritura se hace manifiesta y así se construye explícitamente como ficción, como recreación. Así, el efecto que tenga la escritura va a ser importante, ya que es la palabra escrita la que está posibilitando los mundos que la novela crea. La representación nos llevará a la puesta en escena de las obras plagiadas, donde veremos los juegos ficcionales que *Potosí 1600* instaura con las escrituras pasadas.

3.1. Representación

Por otra parte, para ocultar el mecanismo, como los decorados en el teatro, las extremidades artificiales de Grimod estaban recubiertas de una piel blanca.

Michel Onfray, *Cortesía del gourmet y escena gastronómica*

La novela, en sus primeros capítulos, relata la travesía de un grupo de cómicos españoles que intentan llegar a Potosí. La figura de este grupo, que está en relación manifiesta con el teatro, hace evidente la idea de representación¹⁰. Ya hemos mencionado que uno de los plagios más importantes es Calderón. Nos enfrentamos en *Potosí 1600* con teatro parodiado, teatro llevado a la escritura y no actualizado en tablas a partir de un guión. Nos enfrentamos a una representación dentro de la novela. Pero esta representación en *Potosí 1600* no se resume a la descripción de actores sobre tablas, es a la vez la actualización y la puesta en escena de escrituras y las significaciones que éstas plantean. Por ejemplo, aparte de las representaciones teatrales está la representación de Arzáns como un personaje más dentro de *Potosí 1600*: "Eran indios cuyo número calculó el cronista en doscientos mil, que rescataban piñas y lingotes de plata" [215]; "Dice el cronista que tras la inundación, Potosí nunca más levantó cabeza y fue a la zaga del auge de la plata mexicana." [218]. La escritura del cronista ("calculó", "dice") está representada, como también su imagen. Su figura se dramatiza y se activa. El plagio de las crónicas del

¹⁰ Nos referimos a la representación dramática, a la puesta en escena, no al retrato referencial.

potosino no son solamente un desplazamiento del original, es su activación, y a la par es la activación de la figura histórica de Arzáns, como escritor y como habitante del Potosí que Rocha Monroy está reconstruyendo.

La idea de representación tiene una carga de reproducción. El actor reproduce sobre el escenario una escritura al activarla. Rocha Monroy no se queda solamente en esto, además representa las figuras de los autores, sus poéticas. No representa un guión, sino un juego, un encuentro, una recreación.

En el teatro, la misma luz del día es artificial, la
arquitectura es simbólica, y el lenguaje métrico esconde un carácter
ideal; en todo el conjunto reina la ficción, el error
[Nietzsche,2003:54]

Al tomar la representación teatral *Potosí 1600* expone su escritura como artificial. Se construye como ficción, como una reconstrucción. Es de esta manera que puede reconstruir la Villa Imperial de Potosí tantas veces descrita y creada. Rocha Monroy actualiza las escrituras que plagia, las hace parte funcional del escenario mismo que es su escritura. Representa el error, el vacío.

Las farsas y autos de fe están presentes, pero no solamente como descripciones de las acciones sino como parte de la poética de la duda: personajes disfrazados de seres sobrenaturales (como en la farsa o como en el auto de fe). Las acciones de los personajes no son solamente parte de la trama de la obra, sino de sus mecanismos internos, de la manera de enfrentarse al pasado. En la novela no existe la posibilidad de pasar detrás del escenario para ver a los actores quitarse los disfraces. La novela misma es una representación. *Potosí 1600* es el espacio mismo de la representación, donde el vestuario que cubre no es solamente vestuario y donde los actores son parte del juego que es la escritura. "Sopla aqueste polvo, pues, / para que representemos" [Calderón,1991:49].

Rocha Monroy abre, a partir de la representación, la reconstrucción de su Potosí. Primero con la actualización del personaje de Leonor y el futuro nacimiento de Nicolás, esto como un proemio. Pero después, los comediantes (guiño importantísimo) se encargan de abrir este camino, en las puertas al nuevo mundo que es Veracruz, al representar una coronación bufa de la Virgen. En la borrachera de esa escena muestran el encender del

funcionamiento de la obra, como una obra de teatro al recorrer los telones, o como un barco antes de zarpar, a la manera de *La nave va* de Federico Fellini. Empiezan a hacer andar el mecanismo de la obra, el espacio de la duda, las posibilidades, los juegos.

Por otro lado, el Viejo también está representando su papel en la novela, lo actúa, es parte de la ficción: "- ¡Adiós! ¡Aquí encontré... mi gran teatro del mundo... !" [218]. Como los cómicos encienden los mecanismos de la obra, el Viejo cierra la representación, despide al público. Le dice adiós al lector: "La suave pendiente lo llevaría al Cerro caminando de espaldas, haciendo venias a un público imaginario" [218]. La ficción en *Potosí 1600* es ficción explícita, representa el papel de ser ficción. La novela es reconstrucción, es artificio y error, recreación. No es retrato, es dramatización. Es máscara, muy común en el teatro barroco y que Rocha Monroy plagia.

La máscara expresa la alegoría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos [Bajtín,1988:42]

Rocha Monroy rescata esta idea de la máscara para seguir explicitando la condición de *Potosí 1600* de ser ficción. Pero también para ser juego de la vida, para bromear, para dejar de identificar y en vez de eso reconstruir. Los santos que caminan en Potosí están disfrazados, llevan una máscara que no niega su esencia, en realidad la proyecta, son santos y son actores disfrazados, son máscara. Son figuras, no personajes definidos. Esto lo veremos con detalle más adelante.

El autor, la narración, los plagios, el lector, todo es representación en la novela de Rocha Monroy. Un juego, una broma. "*Que toda la vida humana / representación es*" [Calderón1991:53]. Una farsa. En sí, una puesta en escena.

3.2. La vocación de contar (el pícaro que acata y desafía)

En *Potosí 1600*, a partir de la idea de representación, se hace explícita la construcción de una historia. Es decir, que se hace explícito que se está contando algo, que se está reconstruyendo a partir de la escritura. "Allí salían, pálidos como muertos, vestidos de terciopelo negro, el Corregidor, su soberbio hijo Ñaki, *a quien conoceremos muy bien en esta historia*" y sus principales, concientes de la ofensa que habían hecho a los azogeros" [80]. *Potosí 1600* es antes que nada una novela, un libro. Esto opuesto a las ideas del realismo de representación o a documentos de Historia. La búsqueda de *Potosí 1600* es instaurarse como literatura, como posibilidad poética, antes que la representación de una ciudad histórica.

De la misma manera que el relato del pícaro, la narración de la novela de Rocha Monroy está representando los sucesos que se dan en la escritura. Los pícaros cuentan su propia historia, como el Lazarillo de Tormes o el Buscón: "Pues sepa vuestra merced, ante todas cosas, que a mí me llaman Lázaro de Tormes" [*Anónimo*,2002:27]; "Yo, señor, soy de Segovia" [*Quevedo*,1998:31]. Pero este contar es también en la novela de Rocha Monroy el juego que se plantea con relación a lo veraz del relato. Así se da el plagio con la picaresca. "Lázaro responde a Vuestra Merced para rectificar las versiones de sus actividades que se han comunicado a tal personaje" [*González Echevarría*,1998:111]. Pero esas habladurías en *Potosí 1600* son anuladas para contar sus propias versiones, y así poder crear sus propias verdades, las propias posibilidades de la escritura de la novela.

En *Potosí 1600* la picaresca se plagia de dos maneras: con los comediantes, personajes pícaros, pero también con la evidencia del relatar una historia. "Éste es el comienzo de la picaresca y de la novela: el relato de un individuo nuevo, civil, que escribe por cuenta propia, sin sujetarse a ningún mito o tradición" [*González Echavarría*,1998:91]. La escritura en la novela de Rocha Monroy es una escritura nueva que se sustenta en su propia lógica construida a partir de otras escrituras y también a partir de una ciudad existente en el pasado y en el presente. Crea su propia visión de mundo, donde plagia lo que lo antecede para crear un discurso propio que parte del juego. "El pícaro (...) Es obra de su escritura" [*González Echavarría*,1998:92]. *Potosí 1600*, su lenguaje y su poética, es

La cursiva es nuestra.

obra de su escritura. Es una reconstrucción. No está determinada por los plagios que realiza o por el peso de la historia. No hay certezas con el pasado, *Potosí 1600* en su relato crea su propio pasado y su historia, las cosas que pasan y las que niega de la misma escritura.

La narración en *Potosí 1600* desafía y acata; en realidad este gesto pícaro se plantea como un engaño más. "La carta de [Lope del Aguirre, como la carta que el pícaro escribe en *Lazarillo de Tormes*, es un acto de desafío, así como de acatamiento" [González Echevarría, 1998:75]. El plagio es en parte pícaro, desafía las obras que desplaza pero a la vez las acata, en este mismo plagio a la picaresca la novela de Rocha Monroy no desafía y acata siempre, juega a hacerlo. No es como el pícaro ni como la picaresca, sino que crea algo diferente, se desplaza del original. Afinidad y duelo, como antes veíamos.

Otro rasgo que plagia de la picaresca es "su énfasis en lo concreto, en lo cotidiano, en lo abyecto" [González Echevarría, 1998:126]. Esta cotidianidad, esta búsqueda de lo concreto y de lo ruín, permiten la posibilidad de que los mitos y tradiciones, los plagios, desciendan a la escritura delimitada de la novela. Ya ahí podrá la narración moldear ideas prestadas y hacerlas suyas para crear su propia poética.

El plagio de la picaresca no es la emulación de ésta, no es la búsqueda de que *Potosí 1600* se construya como picaresca. Los personajes de los comediantes son pícaros, pero son algo más (en la indefinición de sus esencias lo veremos). "El texto del pícaro es ambiguo, proliferante, polisémico, y al mismo tiempo asume la forma de un documento legal que se espera garantice su fidelidad a los hechos, y más allá de eso, la cohesividad del Estado, que autoriza y respalda la verdad y su circulación. Así como las leyes que conforman el derecho indiano, el matrimonio en la picaresca y en *El Carnero* 'se acata pero no se cumple', se reconoce su autoridad, pero sólo se obedece en su forma externa" [González Echevarría, 1998:137]. Aquí vale ejemplificar esta idea con las cartas del Bachiller, en la segunda parte de la novela. El Bachiller escribe sus cartas a la ley, el Oidor, pero disfrazadas de esta ley también escribe otras al hijo del Oidor. Las primeras cartas son sobrias, con datos exactos y hasta descripciones de Potosí un poco sumisas ("Vuestra señoría:" [100]). Las segundas son la descripción al detalle de la vida desviada que va llevando el Bachiller en Potosí, además de los encuentros fantasmales, banquetes de ensueño y demás sucesos contagiados de duda ("Noble y cachondo amigo:" [85]). Lo que logra Rocha Monroy con estos relatos pícaros, protegidos bajo la ley en las primeras cartas,

es encontrar la verosimilitud de los relatos del Bachiller. Como el pícaro, la narración de *Potosí 1600* aparentemente busca su credibilidad. Aquí la paradoja, porque después nos presentará una escritura que producirá posibilidades antes que certezas. Ya dijimos que la escritura de Rocha Monroy no busca credibilidad, sino la posibilidad de las indefiniciones, ésta la diferencia con lo pícaro. La credibilidad de las cartas es parte del engaño que realiza la escritura. La búsqueda de autenticidad, de legislación, de oficialidad y aceptación, es el engaño de una narración que quiere confundir al lector, que en realidad no está buscando eso. Verdades quebradas, incompletas. Verosimilitud y autenticidad engañadas. Queda el juego con el lector, la posibilidad de que las cartas mismas sean pura invención, pero protegidas por la ley del Oidor se presentan como reales, siendo como todo en la novela parte de la duda.

3.3. El efecto de la escritura. El delirio del plagio

Ya copiamos la cita del Quijote donde éste se deja enloquecer por la escritura. Este mismo efecto de la escritura se ve en un personaje de *Potosí 1600*. "A fuerza de leer al de la Barca, Ñuflo se había vuelto un calderoniano convicto y confeso" [47]. Ñuflo sufre el mismo efecto que el Quijote. La escritura de la novela sufre el mismo efecto, el plagio contamina toda la novela de algo calderoniano, arzansiano, cervantino y así todos los plagios que realiza. Pero el poder de influencia que ejerce la escritura no sólo se ve en los personajes de la novela sino en el lector de *Potosí 1600* y en la lectura que Rocha Monroy hace de sus fuentes. Éste aparece como lector, se convierte en Alonso Quijano que convierte su realidad en lo que ha leído. Rocha Monroy, a fuerza de las lecturas que producen su escritura, convierte sus lecturas en la realidad de su novela. Vuelve a leer obras centrales que van a construir una poética. Lee para escribir. Esta es una imagen importante del plagio: el autor como lector. Hutcheon explica que la parodia reclama un lector para que la actualice [Hutcheon,2001:64], pero se olvida de explicitar que el autor fue también un lector que actualizó la lectura de una obra que pone en movimiento. El plagiador roba lo ya existente, no sólo propone hacia adelante en el tiempo (hacia la lectura) sino que también lo hace hacia el pasado (hacia su propia lectura).

"Me asiste la seguridad que si aquel hidalgo de La Mancha sustituía la lectura de libros de caballería por las crónicas de la Villa, se venía con todo y locura" [128]. En la novela de Rocha Monroy no hay locura, pero los personajes están influenciados por escrituras anteriores. El delirio del plagio. Estas escrituras anteriores influyen y modelan el mundo de *Potosí 1600*. Pero la escritura de esta novela no sólo es influida, influye y tiene efecto a la manera del Quijote, sino que produce la posibilidad de que la narración se represente ante el lector para modelar realidades. La escritura de *Potosí 1600* moldea el mundo, el pasado, el presente y el futuro de la realidad que habla, moldea la Historia y a Potosí y no al revés. A partir de lo existente, de la realidad, Rocha Monroy no está creando un retrato, sino que a través de su representación está reconstruyendo e influenciando la realidad. La novela de Rocha Monroy, como para Oscar Wilde , está creando e influyendo esa realidad objetiva, y no al revés.

Por esto es posible que la escritura de *Potosí 1600* construya una poética de indeterminación, porque su influencia puede construir una realidad que no se cierra. "La ironía, la parodia y la sátira sólo existen virtualmente en los textos así codificados por el autor, y son actualizados únicamente por aquel lector que satisface ciertas exigencias (de perspicacia, de formación literaria adecuada)" [*Hutcheon,2001:51*]. Con la influencia de la escritura se crea un lugar común entre autor y lector, el de la lectura. Se representa el duelo de la escritura y la activación de ésta por parte del lector. "La ley (*legislar*, de 'leer') es ante todo un sistema de lectura y escritura, una forma prescrita de interpretación" [*González Echavarría,1998:106*]. Una forma prescrita de representación.

¹² " Los griegos lo comprendieron con su pronto instinto artístico y colocaron en la cámara nupcial la estatua de Hernies o de Apolo, con el propósito de que la desposada concibiera hijos tan hermosos como las obras de arte que contemplaba en su delirios o en sus congojas. Sabían que la vida no gana solamente espiritualismo del arte, profundidad de pensamiento y de sentimiento, inquietud o paz interior, sino que puede modelarse siguiendo las líneas y colores del arte, y reproducirse así la dignidad de Fidias como la gracia de Praxíteles" [*Wilde,1998:41*]

3.4. Puesta en escena

Yo he oído que tal vez asistiendo a una representación hombres muy culpables han sido heridos en el alma con tal violencia por la ilusión del teatro, que a vista de todos han publicado sus delitos; que la culpa, aunque sin lengua, siempre se manifestará por medios maravillosos. Yo haré que estos actores representen delante de mi tío algún pasaje que tenga semejanza con la muerte de mi padre. Yo le heriré en lo más vivo del corazón, observaré sus miradas; si muda de color, si se estremece, ya sé lo que me toca hacer (...) Yo voy a adquirir pruebas más sólidas, y esta representación ha de ser el lazo en que se enrede la conciencia del rey.

William Shakespeare, *Hamlet*

Dentro de esta idea de representación está una muy importante, la de "puesta en escena". Al representar a Calderón, los personajes de la novela lo ponen en escena, no sólo sobre las tablas sino activándolo como parte de la escritura de la novela. Dramatizan su escritura. Además, al hacerlo con Calderón se hace explícita la puesta en escena de las demás obras plagiadas. Así es representada la poética de estas obras y algunas escenas específicas que construyen a su vez la poética de *Potosí 1600* y sus mecanismos de producción de sentidos. De esta manera se activan los textos plagiados y se hacen parte de la novela, y no meras referencias.

Marcelo Villena escribe: "si el 'libro', la obra, despliega una movilidad, un juego, una *praxis* y una experiencia, y si este juego es puesto en escena por su ficción, leer dicha puesta en escena será también, y al mismo tiempo, activar el hacer y la experiencia desplegados por la obra" [Villena,2003:29]. El plagio en *Potosí 1600* está activando el hacer y la experiencia de las obras que recrea. Pero lo más importante es que hace explícita esta puesta en escena. Rocha Monroy activa los textos, pone en escena sus poéticas, cita escenas específicas o las desplaza. Todo es parte del juego de la representación. Sin poner en escena los textos plagiados, la escritura de Rocha Monroy no los podría posibilitar de maneras tan diferentes, de las cuales surgen las posibilidades, la duda, la reconstrucción. Y al activar el hacer y la experiencias de estas obras, activa también los suyos.

En un pasaje de *Potosí 1600* el Viejo y la Ñatita dramatizan el Quijote:

Al viejo le gustaba seducir a la Ñatita con un pasaje del Quijote que ambos representaban. Un carro gobernado por la Doncella de Ceniza llevaba extraños personajes. Lo interceptaba el hidalgo y la Doncella le explicaba:

—Señor, nosotros somos recitantes de la compañía de Don Angulo el Malo; hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava de Corpus, el auto de las Cortes de la Muerte, y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar tan cerca y excusarnos el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos. Aquel mancebo va de Ángel; aquella mujer, que es la del autor, va de Reina; el otro, de Soldado; aquél, de Emperador, y aquí donde me véis, voy de Muerte [65]

Los personajes representan el Quijote, lo activan, lo ponen en escena, así ponen también en escena su poética. Esta escena no sólo es actuada en *Potosí 1600* sino que es activada y hecha parte de la escritura de la novela. Puesta en crisis y dramatización de la escritura de Cervantes.

El humor es también parte de esta puesta en escena. Primero la obviedad, luego la confusión entre la Ñatita y el Viejo. Posibles actores pícaros o posibles entidades sobrenaturales. Esto opuesto a los actores de carne y hueso que confunde el Quijote en el libro mismo de Cervantes. La escritura de Rocha Monroy mira a través de los ojos distorsionados del Quijote, o por lo menos juega a eso. En la novela no se sabe si son actores de carne y hueso jugando a ser sobrenaturales, o seres fantásticos jugando a ser de carne y hueso. La puesta en escena de *Potosí 1600* se parece a la de una comedia, o a la de una farsa.

Al poner en escena este fragmento el Viejo y la Muerte en la novela de Rocha Monroy, realizan la puesta en escena también de la confusión, de los enredos. Don Quijote confundiendo la realidad dramatiza esa distorsión de la verdad a partir de la imaginación. Se realiza la puesta en escena de la duda, de sus posibilidades. Los actores dentro de la carroza son seis, así como son seis los actores que llegan en barco junto con Ñuflo. Esto

nos llevará a la idea de los personajes y sus esencias, lo recuperaremos un poco más adelante.

En esta novela también asistimos a la puesta en escena de Calderón que hacen los comediantes:

— ¿Qué es la vida? Un frenesí — gritó Martín. Los comediantes lo secundaron.

— *¿Qué es la vida? Una ilusión.*

— *Una sombra, una ficción.*

— *Y el mayor bien es pequeño.*

— *Que toda la vida es sueño.*

— *Y los sueños sueños son [217-218]*

Rocha Monroy, en esta parte, fragmenta el monólogo tal vez más importante de Segismundo en *La vida es sueño* para convertirlo en un diálogo de despedida. La puesta en escena de este importante monólogo está cerrando el telón de *Potosí 1600*. La escritura se despide del lector. El mecanismo de la ficción se va cerrando y se dramatiza a través de un desplazamiento de *La vida es sueño*. Los motores se van apagando. El llanto individual, el de Segismundo, se convierte en un griterío casi de festejo. La despedida, después de la activación de varios textos literarios e históricos, es carnavalesca. El monólogo triste de Segismundo se convierte en una polifónica sonrisa de adiós. Los textos plagiados se fragmentan en *Potosí 1600*, se hacen de varias voces, se convierten en posibilidad, en varias verdades, en varias miradas.

"Si el gesto materializa desde la ficción las encrucijadas de una escritura, su virtud metatextual consistirá en la 'dramatización' de una *praxis*, en más de un aspecto comparable a la del enamorado" [Villena,2003:30]. *Potosí 1600* dramatiza, pone en escena, su práctica: la de los plagios. Pero a la vez dramatiza las *praxis* de las obras que plagia. No es solamente un movimiento metatextual, sino que la puesta en escena de esta novela se convierte en una relación íntima con relación a las obras contenidas en su escritura. Rocha Monroy se nos presenta como lector, y desde esa su lectura reconstruye lo leído para construir su escritura. "Como dispositivo autorreferencial el gesto moviliza un efecto que, poético, anula toda noción de garantía y último sentido. Con el gesto, se abre más bien el

espacio del duelo en que la obra problematiza su propio obrar. En otros términos, un gesto encarna una puesta en escena y una crisis" [Villena,2003:32]. Esto sucede en la novela, pero de nuevo, el movimiento interesante de Rocha Monroy es también para con las escrituras que plagia. Rocha Monroy activa varias escrituras que terminan poniendo en escena su propio hacer y el hacer de obras que marcan la historia de la literatura. Así las cosas, dramatización de la ficción, reconstrucción de ésta misma. Actualización de la literatura pasada, puesta en escena del juego con ésta, puesta en escena de la misma literatura, plagio de puestas en escena. Engaños, bromas. La risa pícaro de Rocha Monroy que escribe una novela como farsa, como farsa y mucho más.

CAPÍTULO DOS: Lo realista y lo fantástico

La poética de *Potosí 1600* parte de la idea de incertidumbre para construirse dudosa y posible. La verdad y la objetividad, los conocimientos cerrados y concluidos, no pueden ser parte de esta novela. El espacio de duda que posibilita hace que la verdad se fragmente y el juego que enfrenta el lector sea más extremo. Por esto es importante ver cómo la novela funciona con las ideas de fantasía y realidad objetiva, ya que estas nociones se difuminan en la obra de Rocha Monroy para poder construir una poética de vacilación.

Con las ideas del realismo y lo fantástico veremos cómo es que al fragmentar estos extremos la novela de Rocha Monroy construye un espacio poético que se rige por la incertidumbre. Veremos, pues, primero los conceptos teóricos que se refieren a la literatura realista y a la fantástica. No intentamos hacer un estudio profundo de estas corrientes, sino ver conceptos que nos ayuden a trabajar con *Potosí 1600*. Así podremos entender cómo es que se están presentando los personajes de la novela, jugando con esto del realismo y lo fantástico, y cómo funciona su potencialidad ficcional para aportar a la construcción de la poética de la novela. Por último veremos la figura del personaje de la Muerte (la Ñatita). Este personaje es el que conduce la escritura de la novela hacia la duda y la fragmentación, creando así ese espacio de duda privilegiado.

1. Horizontes fragmentados

La literatura realista y la literatura fantástica se presentan como corrientes literarias. Han sido estudiadas profundamente por muchos teóricos y seguidas por muchos escritores. No obstante, para este capítulo hablaremos de estas dos literaturas no como movimientos específicos en el tiempo (realista de finales del siglo XIX y principios del XX, o fantástica en lo victoriano o gótico), sino que nos referiremos a sus poéticas, a sus maneras de hacer literatura, sus visiones de la realidad, su manera de entender el mundo a través de la palabra. Por esto tomaremos conceptos específicos de estos movimientos.

Lo realista y lo fantástico se fragmenta en esta novela. No se puede decidir, por lo tanto la experiencia de esa indeterminación es poética y posible en la lectura de la obra.

1.1. Nociones

Carmelo M. Bonet dice que el realismo es "la copia de la realidad sensible, fenoménica; la única, por lo demás, que conocemos; una copia exacta, sin deformación voluntaria, sin 'ilusión óptica' [Bonet,1958:8]. La 'ilusión óptica' para Bonet sería la tergiversación de la realidad, su mentira. Más adelante dice que: "Para el realista (...) el mundo exterior existe y una de sus tareas predilectas es apresarlos y convertirlos en hecho estético copiándolos 'tal como es', es decir, tal como sus sentidos los perciben" [Bonet,1958:39]. La copia de lo que se ve y se percibe es una de las características del realismo. Ernst Fischer a su vez explica: "La noción ampliada de realismo abraza todo arte y toda literatura que reconoce la existencia de la realidad objetiva y con los medios y estilos más diferentes intenta representarla" [Fischer,1982:130-131]. Esta es tal vez la idea más importante: la representación en el sentido de retrato. Una representación sin tergiversación. Sin mentiras y engaños, sin dudas. Una representación objetiva de lo que es el mundo, de lo que se conoce de él. "La ficción narrativa clásica, ejemplificada por tantas novelas 'realistas' del siglo diecinueve, representa los sucesos contados como 'reales' usando como portavoz una tercera persona sapiente" [Jackson,1986:31].

Luis H. Antezana, al hablar de la historia de la novela boliviana habla sobre la novela realista:

Tendencialmente, la novela boliviana es marcadamente 'realista'; es decir, domina una escritura que busca definir sus significaciones y sentidos en relación, más o menos directa, más o menos inmediata, con la vida socio-histórica que la contextualiza. Aquí, la noción de 'realismo' se refiere, sobre todo, a la manera de orientar las inscripciones novelísticas y no, restringidamente, a la corriente literaria en el sentido dieciochesco del término. Este realismo dominante no es necesariamente mimético, aunque si se quiere siempre verosímil o posible. En sus formas más ingenuas quisiera parecerse a un estudio histórico o sociológico, pero en sus formas más inventivas 'crea', a su manera, la realidad que tematiza o intenta tematizar. En los intersticios y bordes de este realismo dominante se podrían inscribir aquellas novelas — no muchas — que

prefieren otras formas discursivas más "autónomas"
[Antezana,1986:383].

La definición de las significaciones y sentidos de la obra realista se da en relación con su contexto socio-histórico. El realismo no busca la representación de otros mundos, ya sean imaginados o no experimentados, sino el retrato de la realidad objetiva. El realismo busca producir una escritura que pueda convivir con la realidad que la produce, que la retrate o que la analice, o que la invente en términos objetivos, que produzca una ilusión de eso que está reflejando.

Por el lado de lo fantástico primero veamos a Tzvetan Todorov:

Llegamos así al corazón de lo fantástico. En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sílfides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra. Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de estas dos respuestas se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso. Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario [Todorov,1981:24].

Esta es una definición clásica. A primera vista habría que decir que la duda `fantástica' no es la misma duda que la que construye *Potosí 1600*. La duda de Todorov, aunque no explícitamente, se basa en una respuesta, en una elección sobre si los sucesos pasan o no pasan en la realidad, si son reales o fantásticos (más adelante lo veremos con

más claridad). Si el diablo es parte de la imaginación o un ser verdadero escondido en la oscuridad. El problema de la ilusión en lo fantástico no va a ser un problema en la novela de Rocha Monroy donde no se trata de descubrir si existen los Santos o no. Lo que interesa en *Potosí 1600* es el engaño, las posibilidades de la duda, las ropas: vestidos celestiales o disfraces. No desentrañar, o elegir, si el Viejo es una ilusión de la borrachera del Bachiller o una presencia casi demoníaca. No interesa la decisión, sino la posibilidad de que el diablo sea parte del juego de la escritura, es el diablo o un pícaro jugando a serlo. Lo que importa es experimentar la duda al nivel de la escritura, los vacíos de la historia. La reconstrucción de las figuras que son los personajes. No la incertidumbre sobre si es real o no cierto suceso, ver de qué tipo de sobrenaturalidad se habla, sino ver la duda que está produciendo a nivel escritural. Reconocer en la escritura las posibilidades de las figuras dudosas de los personajes, que son Santos y borrachos a la vez. Rocha Monroy dialoga con la idea de incertidumbre del fantástico para hacer otro tipo de duda.

"La etimología de la palabra 'fantástico' indica una ambigüedad esencial: es i(no)real. Como el fantasma que no está vivo ni muerto, lo fantástico es una presencia espectral suspendida entre el ser y la nada" [*Jackson,1986:18*]. Lo fantástico es lo que no es la realidad objetiva, o sea es el opuesto a la escritura que retrata su medio socio-histórico. "Lo fantástico existe en una zona interna entre lo 'real' y lo 'imaginario', movilizandolos relaciones entre ellos a través de su indeterminación" [*Jackson,1986:33*]. Lo fantástico y lo realista están en continua relación, son el extremo del otro. Lo fantástico parte de lo realista para definirse: "los medios que se vale [la narrativa fantástica] para establecer su 'realidad' son inicialmente miméticos ('realistas', que presentan objetivamente' un mundo de 'objetos'), pero luego cambian a otro modo que parecería ser maravilloso ('no-realistas', que representa aparentes imposibilidades), si no fuera por su base inicial establecida en lo [*Jackson,1986:17*].

Por esto es que tomamos estas poéticas de escritura, la fantástica y la realista, en sus formas más elementales, no en su complejidad, para construir la de *Potosí 1600*. Formas literarias definidas. Aunque a primera vista lo fantástico no parezca tan resuelto, lo es. "Y aun llamo realismo al género literario fantástico, pues es copia de lo interior, de las imaginaciones, que copiar la percepción exterior o la imagen interior es lo mismo" [*Fernández,1997:104*]. Así vemos, con esta idea de Macedonio Fernández, que lo realista

funciona al mismo nivel de lo fantástico pero en otro tipo de límite. Rocha Monroy tomará estas ideas para fragmentarias y construir otro tipo de espacio. Con esto no estamos condenando toda la literatura realista y fantástica al olvido y a su nula producción de sentidos, hay grandes obras en los dos estilos, simplemente estamos construyendo la realidad de la duda que se plantea en la novela de Rocha Monroy con relación a espacios definidos.

Una última idea sobre lo fantástico: las imágenes que produce como construcciones imaginarias significan lo que son: "lo fantástico *no* es metafórico" [Jackson,1986:82]. El diablo que aparece en una obra fantástica no representa la maldad de la gente o la condena de un pueblo, es el personaje mismo, es el diablo. "Lo fantástico implica pues no sólo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos; no debe ser ni 'poética' ni 'alegórica'" [Todorov,1981:29]. El Viejo al ser el Cerro lo emula pero también representa la decadencia que produjo en el Potosí colonial. La Muerte es el personaje mismo, pero también representa el **fin**, lo efímero, la muerte misma frente a la vida. Los personajes de *Potosí 1600* tienen una carga simbólica importante. No son solamente un Viejo o la misma Muerte, son alegorías, por lo tanto no son personajes fantásticos.

En resumen, la literatura realista es un anhelo de describir y escribir la realidad palpable de la manera más fiel, sin inventos ni distorsiones, sin elementos desconocidos por el hombre o inventados por la imaginación. Lo fantástico sería, de alguna manera, su opuesto: la creación por medio del lenguaje de experiencias, seres, lugares que no existen en la vida física del hombre, o por lo menos de lo que no se ha probado su existencia.

1.2. Nociones perturbadas

Ahora bien, después de ver cómo se producen los conceptos de realismo y fantástico queremos explicar cómo está funcionando *Potosí 1600* con estos términos, y de qué manera construye así su poética de incertidumbre, donde la escritura de Rocha Monroy no es ni realista ni fantástica, sino una literatura indefinida que se desplaza de estas y otras corrientes para no crearse como horizonte definido.

La novela tiene pasajes aparentemente realistas. "¿Qué es el realismo para el teórico del arte? Es una corriente artística que se postuló como objetivo reproducir la realidad con la mayor fidelidad posible, y que aspira al máximo de verosimilitud" [*Jakobson, 192:160*]. En la novela, en las primeras páginas, encontramos esta escena: "Ñuflo forzó la vista para reconocer el pico de Tenerife, pero ya se había perdido. No era por la luz incierta de la mañana sino porque aquella noche la nao había avanzado buena distancia" [24]. Este fragmento alude a lugares reales, al paso normal del barco. Pareciera un pasaje realista.

La novela también, a primera vista, tiene escenas fantásticas como ésta:

[San Nicolás] Pasaba muy cerca del muro que descubrió a los amantes emparedados y alcanzó a preguntarles si no se les ofrecía nada de las cosas de este mundo. El hombre no apetecía más que un beso postrero de su amada, pero a ella se le llenaban las cuencas con el prodigio de terciopelos y organdíes y joyas que expendían los comerciantes indígenas en la Plaza del Gato. Se alisó instintivamente el vestido y procuró componer su tocado cubierto de telarañas, y con una última sacudida que levantó una nube de polvo salió de la habitación que los había albergado casi medio siglo" [53]

San Nicolás se encuentra con unos cadáveres que logran escapar de su encierro. Una escena fantástica, pero las características de los muertos son una adición de Rocha Monroy: la muerta que quiere comprar los adornos, su tocado con telarañas. Características que se pueden ver en su novela *El run run de la calavera* (1983), donde los muertos actúan como los vivos, tomando, comiendo y festejando. Sea cual sea la naturaleza de estos seres, son cadáveres, por lo tanto parten de la idea de lo fantástico. Si bien estas referencias no remiten totalmente a la definición sobre lo fantástico, ejemplifican bien lo que hemos entendido por este tipo de escritura. Además, cabe resaltar, aunque definamos ampliamente esta poética siempre aparecerá una escritura que sea fantástica y que no responda a todo lo que se entiende por fantástico: "Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos" [*Bioy Casares, 1983:6*].

Rocha Monroy no solamente juega con lo realista y fantástico a partir de estas poéticas y su desplazamiento, sino a partir de la idea de Arzáns de la realidad. Donde la

búsqueda de la fidelidad a la realidad objetiva se mezcla con la visión mítica de los potosinos, y así construye crónicas que quieren instaurarse como creíbles pero que no dejan de tener la visión popular fantástica sobre aparecidos, fantasmas y santos.

Nos enfrentamos ahora a la duda en lo fantástico. "La vacilación del lector es pues la primera condición de lo fantástico" [Todorov,1981:28]. La escritura de *Potosí 1600* está produciendo vacilaciones. Ya sea por hechos ocurridos, por las preguntas o por la esencia de sus personajes. "¿Tú crees que todos los que ven los humanos ojos están vivos?" [169]. Pero la realidad de la duda que produce la novela de Rocha Monroy (su poética misma) es diferente a la vacilación en lo fantástico.

Veamos: "Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico" [Todorov,1981:36]. Esta salida de lo fantástico, esta respuesta, es una alternativa que la realidad de la duda no proporciona, ya que encontrar una respuesta para lo que sucede en *Potosí 1600* es interrumpir la lectura y la convivencia con la obra. No se puede salir de la novela como de lo fantástico. El salir de la novela con una respuesta será no haber experimentado la novela, y ninguna posibilidad se podrá construir. Ya lo dijimos, la duda de *Potosí 1600* tiene que ver con la escritura, con la construcción de ficción, no con la credibilidad que parte del mundo real del lector:

lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector —de un lector que se identifica con el personaje principal— referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a lo real, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión; en otras palabras se puede decidir si el acontecimiento es o no es [Todorov,1981:122]

Como vimos, el lector o el héroe deben determinar si tal o cual acontecimiento, tal o cual fenómeno pertenecen a la realidad o al imaginario, si es real o no [Todorov,1981:129]

Esta decisión sobre lo que es o no, lo que es ilusión o acto palpable, es lo que no interesa en *Potosí 1600*. Lo que en esta novela interesa es la posibilidad de construir duda acerca de lo que ocurre escrituralmente: o sea, las historias que no suceden en la novela pero se relatan (lo veremos con el personaje de la muerte), lo que la escritura miente o no. La posibilidad de ser un personaje sobrenatural o no serlo. Ser y no ser a la vez. Interesa ver sí dentro de la obra las cosas suceden o son simplemente un engaño, no interesa responder si los muertos y las almas en pena existen o no, sino si esa procesión de muertos es o no en la escritura, si es una mentira que produce la obra o es un hecho más; si son condenados los que caminan o son seres humanos parecidos a unos condenados, si todo es una puesta en escena de lo natural disfrazándose de sobrenatural o a la inversa. La duda parte de la creación a partir de la palabra escrita y de lo que ésta pueda instaurar o no en la escritura. La esencia de *Potosí 1600* sin resolver son las posibilidades.

Para comprender mejor esta idea analicemos uno de los pasajes más importantes de esta novela:

La Virgen subió con sus propios pies las gradas del atrio y se posesionó del augusto lugar que le habían preparado, entre flores y ceras encendidas. La multitud oraba rosarios y letanías cuando irrumpió en el atrio el mismísimo Satanás vestido como centurión romano con los ojos desorbitados, las fauces que echaban fuego, los cuernos tormentosamente retorcidos y un dragón arrimado al lomo que miraba fieramente a los fieles. Dio saltos ágiles sobre sus sandalias romanas, desplegó su capa donde mano diestra había bordado temibles imágenes del Averno y sacudió a la multitud con sus horrendos rugidos. Llamó entonces a su cohorte de mil demonios en medio de humos de colores vivos, y ellos y mujeres, que eran la tentación en persona, irrumpieron a paso de vencedores. Era tal el estruendo de chirimías, **atabales**, trompetas, sacabuches y rugidos demoníacos, y tal la humareda de azufre y otras sustancias infernales que los fieles perdían a ratos la celestial visión de la Reina de los Cielos.

Las beatas alzaban al aire sus lamentos pidiendo confesión, y no faltaban usureros y espadachines que confesaban a gritos sus pecados temiendo la inminente llegada del juicio final. Entonces se abrió paso entre la multitud San Miguel en figura

alada, yelmo de plata ornado con plumas de colores celestiales, espadín y escudo del mismo precioso metal, y subiendo al atrio se propuso heroicamente hacer frente por sus solas fuerzas a esa legión de demonios. Se precipitó sobre ellos, pero lo recibieron con tal firmeza que las plumas de sus alas volaban teñidas por los humos de colores, y a poco San Miguel, Policía de Dios, yacía maltrecho a los pies de la Virgen. Pero entonces se escucharon unos clarines que llegaban de la Plaza del Gato y se vio un resplandor que ahuyentaba las tinieblas e iluminaba con luz cenital las calles de Potosí. En medio de la confusión, los diablos no atinaban a distinguir el origen del prodigio, pero poco después apareció la primera escuadra de Arcángeles vestidos con libreas del más fino brocado francés y encajes de las mejores casa flamencas, borceguíes de cabritilla y un aire amariconado que confundía, guarnecidos de arcabuces y lanzas, enarbolando banderas de mil colores que echaban a volar al cielo violeta y las recibían diestramente. No habrían llegado a cien varas cuando abrieron fuego de arcabuces mientras desde el fondo arremetía la caballería celestial y daba cuenta de los demonios con sus espadas encendidas en fuego divino" [47-48]

Esta impresionante imagen a primera vista aparece como un suceso fantástico. Pero hay muchos elementos que eliminan esta característica para construirla como dudosa. Ya con la construcción de una poética de la duda a partir de los plagios Rocha Monroy instaura la indeterminación. Una respuesta fácil a este fragmento sería que es el relato de un Armagedón espectacular que se dio en el Potosí de la Colonia, con diablos, ángeles y hasta un dragón. Pero esa no es una opción en *Potosí 1600*. La duda que produce la novela permite que en este fragmento la exageración de la escritura, a manera de engaño, mentira o broma produzca un encuentro tan exagerado, sea natural o sobrenatural. La indeterminación posibilita que en serio sea una batalla campal entre seres extraordinarios o una fiesta distorsionada por el alcohol. Entre realista y fantástica, esta es la realidad de la novela. La palabra escrita juega a retratar fielmente y a exagerar como un ebrio a la vez, o como un creyente.

Una base fundamental para la indeterminación en esta escena, como en toda la novela, es el humor. Frases como "Policía de Dios", o la golpiza que le dan a San Miguel, o

los ángeles amanerados que producen confusión manejando sus banderas como huaripoleras, o las descripciones aparatosas de los trajes de ángeles y demonios, el Armagedón mismo, son el producto de una escritura que se construye como artificio. Que se reinventa en su escritura y no que se busca como respuesta en la realidad objetiva. El humor, entre otras cosas, produce una posibilidad para que lo que se dice sea mentira o engaño. La confusión sobre la sexualidad de los ángeles contagia a la confusión sobre lo escrito. No se elige entre si es el relato de un hecho sobrenatural ni la exageración de uno natural, sino es la experiencia que permite la instauración de una realidad artificiosa que parte del papel, donde se posibilita un encuentro tan aparatoso entre guerra y fiesta. Es el relato fiel de un hecho sobrenatural y a la vez la distorsión de un natural. La poética de *Potosí 1600* posibilita experiencias y sentidos, significaciones, a partir de la imposibilidad de construir una respuesta.

Potosí 1600 no es la negación del realismo literario y la literatura fantástica, es la implantación de un juego que parte de ellos. Que parte de las definiciones cerradas, de las opciones de elección. En *Potosí 1600* el lenguaje permite construir las posibilidades de la duda. No redondear lo sobrenatural o lo natural, sino sugerirlo. “[Iñaki] literalmente echaba fuego por los ojos” [172]. Así lo fantástico deja de ser fantástico en *Potosí 1600*, al igual que lo realista, la reacción de Iñaki puede ser sobrenatural (literal) pero también puede ser una broma del lenguaje. “La estructura de la narrativa fantástica está fundada sobre contradicciones” [Jackson,1986:18], no está fundada sobre engaños y mentiras, sobre dudas y posibilidades. La realista está fundada sobre certezas.

Lo fantástico, entonces, empuja hacia un área de no-significación. Esto los hace mediante el intento de articular 'lo **innombrable**', las 'cosas sin nombre' de las ficciones de honor, cuando trata de visualizar lo que no se ve, o bien cuando establece la disyunción entre palabra y contenido a través de un juego con los 'nombres sin cosas'. En ambos casos, la brecha entre significante y significado dramatiza la imposibilidad de llegar a un sentido definitivo, o 'realidad' absoluta [Jackson,1986:38]

En *Potosí 1600* la imposibilidad de elección no es causa de una brecha entre significante y significado, sino la construcción de un significado dudoso, donde el

significante representa algo inacabado, por lo tanto la escritura misma es producción y producto de la duda. Es la indefinición del significado y del significante, porque en *Potosí 1600* no existe la brecha de lo fantástico.

1.3. Del lo real maravilloso

puede un Melgarejo, tirano de Bolivia, hacer beber
cubos de cerveza a su caballo *Holofemes*

Alejo Carpentier, *De lo real maravilloso*

Este desplazamiento también se da con un movimiento literario: lo real maravilloso. Empecemos definiendo qué es lo real maravilloso. "Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación el espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite' [Carpentier,2003:118]. Como vemos, al empezar a definir lo real maravilloso, como con lo fantástico, un elemento importante es su relación con la realidad.

Lo real maravilloso es la introducción de hechos insólitos, extraños, no-posibles, exagerados, etc., en la realidad. La alteración milagrosa de la realidad objetiva sin buscar la extrañeza o el miedo. Lo sobrenatural como algo normal. Es la aceptación normal de hechos extraordinarios como cotidianos por parte de los latinoamericanos. La hipérbole es una de sus figuras centrales. Según lo real maravilloso, en Latinoamérica, debido a la visión mítica cotidiana, los latinoamericanos ven lo sobrenatural como normal. "En cuanto a lo real maravilloso, sólo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo. Nuestra historia contemporánea nos presenta cada día insólitos acontecimientos" [Carpentier,2003:154]. Por ejemplo, dice Carpentier:

Pero ante los futuros hechos insólitos de ese mundo de lo real maravilloso que nos esperan, no habremos de decir ya, como Hernán Cortés a su monarca: 'Por no saber poner los nombres a las

cosas no las expreso'. Hoy conocemos los nombres de las cosas, las formas de las cosas, la textura de las cosas nuestras; sabemos donde están nuestros enemigos internos y externos; nos hemos forjado un lenguaje apto para expresar nuestras realidades, y el acontecimiento que venga al encuentro hallará en nosotros, novelistas de América Latina, los testigos, cronistas e intérpretes de nuestra gran realidad latinoamericana [Carpentier,2003:154]

En *Potosí 1600*, como con el realismo y lo fantástico, se plantea un diálogo y un juego, un desplazamiento no una negación, con este tipo de poética: "Aprecio en toda su medida vuestros amables elogios a mis modestísimas dotes literarias, aunque percibo también esa fina ironía, tan propia de espíritus superiores, que me reprocha cordialmente inventar episodios que no habitan sino en mi fantasía. En realidad, debo decir que, o no presté debida atención a las confidencias de Leonor y Maruja, o son un par de embusteras, dicho sea en la más estricta confidencia. Pero mi reporte es la crónica fiel de esa amable tertulia" [181]. Los relatos de Leonor y Maruja cargan con esta idea de lo real maravilloso, pero nunca se las escuchará y tampoco se les dará la respuesta definitiva. La pluma del Bachiller escribe bien no por él mismo, sino por la visión mítica de Leonor y Maruja de Potosí. Un guiño a la idea de lo real maravilloso. Pero los hechos "maravillosos" que se dan en la Villa Imperial no se resuelven como tales, sino como posibilidad de ser tales o de no serlo. Pueden ser Santos los que caminan, o comediantes pícaros representando a los personajes divinos, o pueden ser los dos. Rocha Monroy así no niega lo real maravilloso sino que lo posibilita, lo convierte parte de la broma que es su novela. Tal vez la visión mítica de lo real maravilloso, parece decirse en la novela, sea parte de una fiesta de disfraces, o de una borrachera, o de un engaño, y no de una visión mítica de los latinoamericanos. Una puesta en crisis de lo real maravilloso. La palabra escrita y la ficción son lo que moldea la realidad de la novela, es por esto que todos los hechos (los aparentemente naturales o sobrenaturales) son insólitos dentro de *Potosí 1600*. No existe diferencia, gracias a la experiencia poética que plantea la escritura de Rocha Monroy, entre un dragón y un perro.

La poética de la duda no permitirá elegir como se elige en *Cien años de soledad* acerca de los hechos sobrenaturales que en Macondo se vuelven naturales. "Desde allí

contemplaron la procesión de almas en pena que pedían misas y oraciones por su salvación eterna, lamentando sin cesar haber muerto inconfesas. Y luego remontaron el torrente, doblaron el recodo el Cerro y al parecer sumergieron sus luces mortuorias en la laguna" [214]. Se ven las almas en pena, pero a través de los ojos de los habitantes. Estas almas en pena podrían ser actores, alucinaciones, en *Potosí 1600* esta procesión de almas en pena siempre es más que una procesión de almas en pena. Lo extraño y sobrenatural puede parecer normal, "si hemos de creer las hablas potosinas, legendarias por su insidia y fantaseo, pues no hay español a quien no se le invente un pasado fabuloso o simplemente tenebroso" [183], pero es a partir de la escritura que su aparente definición mítica, insólita o milagrosa, es una posibilidad más. Puede ser un engaño, una exageración de Leonor y Maruja, de los habitantes de la Villa, de la narración, no es la construcción cerrada de lo real maravilloso, donde lo sobrenatural sí se acepta y es con lo que se convive. Puede ser la credulidad de los habitantes de la Villa, pero por otro lado, puede ser también un suceso real maravilloso, puede ser lo sobrenatural en lo natural. Puede ser, pero también puede no ser.

Así la realidad escritura! en *Potosí 1600* es inconclusa. No existen los horizontes definidos (realismo, fantástico, real maravilloso) sino la posibilidad, el juego, el diálogo, el desplazamiento, el plagio de estas otras poéticas. Es todo un engaño, o es todo verdadero. Es todo un engaño y verdadero a la vez. No se sabe, esta es la experiencia que produce el espacio de la duda.

2. Santos Santos o comediantes disfrazados

El cuestionamiento sobre las esencias de los personajes, si naturales o sobrenaturales, si realistas o fantásticos, es importante para la poética y la escritura de *Potosí 1600*. Los personajes codifican también la realidad de la duda. Codifican los mecanismos internos de la novela convirtiéndose en figuras ficcionales más que en personajes específicos.

Los personajes realistas deben ser objetivos, posibles, calculados: "el realismo sólo tolera personajes de carne y hueso" [Bonet,1958:25]. El personaje aporta a la construcción del mundo realista, verosímil, objetivo: "El realismo como práctica artística, confirma las ideas dominantes de lo que constituye esa realidad exterior, corriéndola a su lugar,

organizándola y encuadrándola a través de las unidades del texto. Se presenta como una práctica neutral, inocente y natural, mientras borra su propio artificio y *construcción* de lo 'real. El 'personaje' es uno de los pivotes principales de esta operación" [Jackson,1986:83]. Los personajes fantásticos son de otro tipo: "El fantasy ofrece imágenes de identidad muy diferentes de los cuerpos sólidos que aparecen en la ficción 'realista', diferentes de los personajes de carne y hueso, tridimensionales, 'redondos' de obras como *Middlemarch*, de George Eliot, o *La guerra y la paz*, de León Tolstoi. Las narraciones fantásticas están plagadas de cuerpos mucho menos sustanciales, de formas inestables, cuyas identidades nunca se terminan de establecer" [Jackson,1986:83]. La idea de la identidad del personaje fantástico es importante, una identidad que no se termina de establecer debido a su origen en mundos imaginarios, opuestos a los espacios palpables y conocibles. No son la representación de un hombre de carne y hueso que puede existir, sino personajes que se relacionan con espacios imaginarios, por lo tanto esa inestabilidad de realidad hace poco concreta su figura.

Jackson dice sobre *El diablo enamorado* de Cazzote: "Álvaro nunca puede decidir quién es Biondetta; ella es humana y sobrehumana, ambas cosas en forma ambigua, y Álvaro se vuelve loco de indecisión. Su incapacidad para **definirla**, para conocerla, rompe el sistema racional con que había ordenado el mundo, y llega a un estado de total confusión en cuanto a la naturaleza de lo 'real', incluso respecto a su propia identidad" [Jackson,1986:26]. Aquí la diferencia con *Potosí 1600* donde no se busca, ni se necesita, decidir para tratar de establecer la esencia de los personajes. La locura no es una opción. El conocimiento no parte del razonamiento sino de la posibilidad de la duda, de la capacidad del lector y de la obra misma para habitar ese espacio que potencia el de poder ser y no ser a la vez. Duda que no se basa en lo extraño ni en la confusión. La esencia de los personajes de *Potosí 1600* no busca cuestionar al lector ni al Bachiller, por ejemplo, sobre su propia identidad. El conocimiento habita en la indeterminación, en la posibilidad de no habitar conceptos. Los personajes se plantean como figuras que no abarcan la identidad de una sola figura sino su potencialidad de construirse como ficción, como personajes ficticios y reconstruidos en la escritura. No son personajes de carne y hueso, ni personajes difusos, son figuras de papel, posibles, reconstruidas en una novela.

2.1. Los comediantes, sus orígenes

Las primeras escenas donde se presentan estos personajes es en su condición de comediantes, de personas normales, personajes realistas: "No eran criminales ni reos de muerte con el perdón real, sino judíos y moros, que huyeron a Portugal por Benavente, Ciudad Rodrigo, Valencia de Alcántara y Badajoz, pagando dos ducados para salir y un cruzado para permanecer en tierra lusitana por seis meses" [25]. Son expulsados de España, algo normal para la época. Sin embargo la escritura misma, después de una breve presentación, activa la desconfianza: "¿Pero quiénes eran?" [26]. El lector se percata de una primera pregunta donde se cuestiona sobre la esencia misma de estos personajes. Empieza a mostrarse el encendido de la máquina ficcional que se develará totalmente en la Iglesia de Veracruz. El lector piensa en los orígenes reales de estos comediantes, pero también tendrá que pensar en su propia esencia, no sólo en su pasado, sino en las posibilidades de su naturaleza, en su esencia ficcional. Esa duda sobre la esencia natural y sobrenatural se ve engañada por momentos: "Gostosa y Dolorosa, que son judías o moras con antifaz de portuguesas" [126]. La escritura plantea un juego donde se duda hasta del origen racial de los personajes. No solamente es indeterminado su presente, sino su pasado, su memoria.

Los cómicos que llegan en barco a América son seis: "Ya destonsurado, [Ñuflo] encontró primero a Pilarica, y luego a Martín y Nuño, a Ignacio, a Santiago y José. Los había juntado hacía corno a diez años y desde entonces compartían suerte y desvelos" [26]. Compañeros de viaje y actores de un mismo grupo teatral. Hasta aquí cómicos de la lengua, sin detalles muy sospechosos más que su origen de cristianos nuevos, pero personajes con características realistas. La duda sobre si son estos personajes mismos los Santos que habitan Potosí (o sea embusteros) se planteará lentamente. Esta es la vacilación en sí que se presenta: si los comediantes, personajes pícaros, se disfrazan de Santos para engañar a los pobladores de Potosí; o si los Santos que merodean la Villa son criaturas celestiales diferentes a estos comediantes de la lengua.

"Eran comediantes. No bien abrían la boca, corrían el peligro de interpretar mal el dogma y acabar en la hoguera. Quizá en el Nuevo Mundo esos rigores fueran más flojos" [26]. La palabra 'quizá' remite a posibilidad, a incertidumbre. Ñuflo, en la iglesia de Veracruz, se queda mirando a los Santos en las hornacinas mientras recuerda sus historias,

sus pasados. Así empieza la relación del grupo de comediantes de la lengua, pícaros, con las imágenes de los Santos. Corren el peligro de "interpretar mal el dogma": Santos que se emborrachan y que tienen relaciones sexuales con humanos. La escritura de Rocha Monroy interpreta mal el dogma, lo desplaza, lo plagia. Hace lo mismo en su novela *El run run de la calavera* donde descienden los Santos y la muerte y se unen a los fandangos de los vivos y los muertos. Todos emborrachándose, comiendo e intimando. Santos con costumbres mundanas, muertos con características de vivos. A partir de ese juego con la religión en *Potosí 1600*, la esencia de los Santos será dudosa no sólo como sobrenatural, también como representación dogmática. Este es el juego de la duda, el desestabilizar todo, éste es el plagio lúdico. Entre comedia y misas, entre borracheras y rituales, entre dogma y paganismo, la escritura de Rocha Monroy reconstruye un mundo especial, **ficcional**, donde se implantan nuevas verdades y nuevos vacíos.

2.2. Los comediantes en escena

Los comediantes ponen en escena la duda: "Cómo la admiraban en las tablas, cuando Pilarica se posesionaba de su papel. Tan pronto era una gitana como una Virgen, con la misma soltura, y su interpretación de La Candelaria todavía la recordaban los pueblos por donde había transitado el carretón de cómicos de la lengua" [41]. El ser actores les permite representar personajes, así se produce el cuestionamiento sobre si representan en Potosí a los Santos y engañan a todos. Ponen en escena su condición de personajes de una novela (y con ello sus alcances poéticos), ponen en escena su condición ficcional antes que nada, su condición de figuras literarias. Representan la dramatización de su esencia, de la duda de su naturaleza. La duda comienza cuando se disfrazan de los Santos y arman una fiesta entre actuaciones y festejo, esta es la situación que desencadena la sospecha, la última aparición de los actores como tales, **sin** dudar de su esencia. Esta es, como lo dijimos, la escena donde se muestra explícitamente el encendido del mecanismo de la ficción. La escritura se abre al juego:

Era imposible gobernarlos. Peor aún cuando Pilarica se dio a abrir arcones y armarios, y a probarse el manto y las ricas vestiduras de La Candelaria, que agotaban todos los colores, pedrerías, bordados

en hilo de oro e incrustaciones de plata. Martín la coronó como Reina de los Cielos y Santiago actuó de oficiante porque ya se había embutido en la casulla, la dalmática y demás ornamentos blancos que eran de uso del cura párroco. Se arrodilló frente a La Señora, recibió Su bendición muy contrito y oró latinajos y refranes en una jerga mechada de vocablos sefardíes.

Aquello fue el acabose, porque Santiago pedía a gritos que alguien le perforara los labios con hierro candente para clausurar sus labios con el candado bendito de San Ramón Nonato [43]

A partir de esta coronación bufa se instaura la duda y sus posibilidades gracias a la presencia de los personajes. Se muestra el funcionamiento de la obra. El lenguaje, la escritura, crea y relata la coronación. Este pequeño carnaval multiplica la significación del acto religioso para multiplicar las esencias de los personajes. La escritura de Rocha Monroy se instaura como ritual también. La ficción es parte de un ritual sagrado, es a partir del desplazamiento de lo sagrado del ritual de la coronación de la Virgen que en *Potosí 1600* se construye una escritura también bufa. Que juega, se burla, reconstruye paganamente a las obras que plagia. Religiosamente la palabra de Dios dice siempre lo mismo, paganamente esta palabra se multiplica. Esto sucede en la novela de Rocha Monroy. Dios es una trinidad, en *Potosí 1600* las figuras ficcionales son más que eso, son una reconstrucción que perdura.

2.3. Los Santos que caminan

Más adelante aparece la imagen de los Santos que habitan Potosí, imágenes poco corrientes.

Salió por fin la procesión y Maruja reconoció de inmediato entre los recién llegados a San Nicolás de Tolentino, a San Benito, a San Ramón Nonato, según todavía dicen 'patrono de gariteros y barateros, tahúres, dancaires y otras suertes golfas'; y por supuesto a la Candelaria, que precedía el cortejo, con las órdenes de dominicos, agustinos y franciscanos y la cohorte de curas diocesanos, sacristanes y monaguillos que esperaban *ad*

portas en medio de una nube de incienso. La Candelaria declinó el chocolate con una reverencia imperceptible, allí donde la llevaban en andas, pero los santos aceptaron la ofrenda y la bebieron enseguida, con los frailes curas presentes. El coro del claustro arrullaba con dulzura la escena.

Partió la procesión con la vera efigie de Nuestra Señora nimbada de luz por cientos de velas y antorchas, en medio de una nube de incienso que repartía un monaguillo. La Virgen se sostenía rígida sobre los hombros de los fieles, pero a veces concedía una sonrisa a diestra y una bendición a siniestra para luego retomar su postura hierática.

Llegados al atrio de San Francisco, la Virgen rechazó la idea de que la bajaran en vilo y aceptando la mano de un robusto mozo se dejó llevar con donaire y un indisimulado gesto de coquetería" [47]

Santos vivos, que caminan y se dejan venerar. La Virgen aparece coqueta. No se sabe si son Santos Santos o Cómicos disfrazados de Santos. Si son fantásticos" o realistas, personajes de carne y hueso, pícaros.

Otro ejemplo: "[San] Nicolás salió de la hornacina donde lo había confmado la devoción del gremio de panaderos la noche de recibimiento a la Virgen de la Candelaria. Era su propósito medir los estragos de la tormenta y elevar un informe técnico al Señor" [53]. Santos que tienen que aguantar obligados la veneración de sus devotos. Que emiten informes al Cielo como algo normal, con deberes cotidianos dentro de su divinidad.

—Preciso encajitos de cambray y fina camisa de holanda pues llega mi fiesta y debo visitar la Villa de Pocona, donde se me venera más que en España —dijo [la Virgen].

El Niño [Jesús] estuvo a punto de caer de sus brazos, pero saltó San Nicolás y pudo recibirlo.

—**Nicolita**, hijo querido —saludó la Virgen, el más amado de la Villa. ¿Qué haces paseando a estas horas?

—Midiendo los estragos del viento, Santísima Señora, para elevar un informe técnico al Señor.

⁷⁷ "Estamos aquí frente a una de las constantes de la literatura fantástica: la existencia de seres sobrenaturales, más poderosos que los hombres" [*Todorov*,1981:87]

—Ay, qué pena que deba cumplir otras obligaciones —se lamentó la Virgen—. Yo misma te lo hubiera llevado.

(.)

En eso apareció Maruja, vio a la Virgen y se postró a saludarla.

—Vine buscando azafrán, almizcle y azahares, Madre Santísima.

—Pues acaban de llegar al almacén de **Ludueña**. Compré unos adarmes para preparar unas golosinas para San José —dijo la Virgen. [54]

Santos que se enfrascan en charlas triviales. Con necesidades mundanas, mortales. El poco cuidado de la Virgen con su hijo que casi se le cae al suelo. El Niño Jesús cayendo de cabeza por un descuido de la Virgen. Santos que pasean. La Virgen que compra víveres, que le prepara comida a su esposo. Que cocina y tiene necesidades biológicas. Estas son algunas de las características de los personajes divinos de *Potosí 1600*.

En su visión los potosinos los aceptan como personajes divinos:

¿A que no sabes con quién me encontré?

—Dios mío —Leonor se persignó—. ¿Con quién?

—Con la Mamita de la Candelaria.

—¿No te lo dije?

—Pero eso no es nada. ¿Con quién más crees?

—Jesús, mujer, no me hagas asustar.

Con San Nicolás.

—Ave María Purísima. ¿Pero como así?

—No sé, comadrita, creo que salieron a ver los estragos que hizo el viento, tal vez con la noticia de los esqueletos que encontraron emparedados.

(.)

—Me dijo [San Nicolás]: 'No temáis, hijitas, que nada malo os va a ocurrir'.

—Ánimas benditas" [57]

Ánimas benditas que sangran: "una mano que palpó al pasar el manto de La Candelaria y examinó la consistencia del viscoso licor, a ver si era otra cosa que sangre" [179]. Ánimas benditas que se emborrachan y caen presas: "San Nicolás había celebrado una francachela con los de su gremio y, como acabara en gresca, la Santa Hermandad había puesto a todos a buen recaudo" [189]. Con estas características peculiares, los Santos instauran la duda. Duda sobre su esencia celestial, que actúan más como cómicos de la lengua, como un grupo de expulsados de España. Pero estas características, como lo dijimos, ya se pueden ver en *El run run de la calavera* donde hasta una Santa tiene encuentros sexuales con un ser humano. Santos borrachos, que comen platos suculentos, etc. Esta descripción de los Santos es una construcción de Rocha Monroy, por lo tanto pueden también ser Santos dentro de la poética de este autor. Sus diferencias con los Santos tradicionales en el dogma es, más o menos, pura coincidencia. Esto no les quita su esencia sobrenatural, por el contrario acrecenta el juego, la duda. Escritura pagana. Esta es una metáfora de la potencialidad literaria de la obra de Rocha Monroy. Opuesta a los dogmas literarios escritos por un autor en una novela (piénsese en el costumbrismo boliviano y en novelas que se siguen escribiendo en el país) el paganismo poético del autor cochabambino no busca ni respuestas ni imponer verdades, sino una fiesta en la lectura, una borrachera con el lector, un juego, una broma.

2.4. El principio de la duda

Una de las escenas importantes de la novela es la concepción de Nicolás. Esta es la descripción del hombre que embaraza a Leonor: "¿Era un hombre, un ángel o un demonio? Si ángel, ¿por qué su perfume de macho cabrío? Si demonio, ¿de dónde el fuego celestial de su mirada? Cuando lo abrazaba sintió que se fundía en la tierra inabarcable y mineral del Cerro, y entonces el hombre le dijo algo más: 'Mi Dama Duende' [51]. No sólo el narrador es incapaz de precisar si su esencia es natural o sobrenatural, sino su esencia en sí. La duda se construye aquí a partir de la imposibilidad de definir algún atributo particular del hombre que la posee. No sólo si es realista o fantástica, sino si es celestial o demoníaca, si es terrenal o fantasmal. Además aparece la referencia a *La dama duende*. La confusión, los enredos, el sueño, todo se instaura para construir la indeterminación a partir de este

encuentro sexual. "¿Era perfume de ángel, olor a macho cabrío o aroma de arcilla de Cerro?" [52].

Otro ejemplo es este: "San Ramón Nonato se hacía quitar el candado que lleva ritualmente en la boca, y como si sólo esperara esa señal para hablar hasta por los codos, contaba historias recogidas en Cuba, Nueva España, Panamá, Los Reyes, Cusco y Potosí. Pero aprovechaba para disipar el rumor de su patronazgo sobre tahúres, dancaires y otras suertes golfas" [61]. El recorrido por donde recoge las historias podría ser el que realizaron los comediantes si llegaron a la Villa. Pero San Ramón habla de sí mismo, de su dominio como Santo.

De todas maneras el primer guiño donde se muestra explícitamente la relación entre los comediantes y los Santos es éste: "Por un costado de la escena aparecía una doncella ricamente engalanada cuyo rostro se parecía sospechosamente a la Candelaria que, minutos antes, había hecho mutis por el foro (...) Entonces irrumpían dos coraceros con los rostros sospechosamente parecidos a San Ramón y San Benito y se llevaban en vilo a la mulata" [62]. ¿Los Santos suben a actuar o los comediantes dejan de actuar como Santos para subir a tablas a interpretar otro tipo de papel? Otra vez: la puesta en escena de la duda. La representación de la no necesidad de buscar horizontes definidos. La Candelaria mulata, relacionada a Pilarica. Los Santos a sus compañeros cómicos. Todo inmerso en el humor. No hay respuesta a la sospecha que se plantea en este fragmento de la narración. Las esencias de los personajes no se pueden definir. No se sabe si estos personajes dentro de la escritura son los comediantes que juegan a ser Santos, o son los Santos que juegan a ser terrenales. La escritura plantea la indeterminación de esencias, la imposibilidad de descubrir la esencia de estos personajes. Estas figuras representan la posibilidad de ser Santos y ser seres terrenales corrompidos por los excesos a la vez, de ser comediantes embusteros, de ser uno y varios personajes. Representan la posibilidad del actor. Representan a Santos excedidos y a comediantes celestiales. Encarnan la idea de ficción, la ponen en escena. El juego del engaño. No son personajes de carne y hueso ni imágenes difuminadas, son figuras ficcionales, construidas por la palabra escrita. Es por esto que pueden ser un personaje y varios a la vez. Así es que en la escritura misma es donde nace la duda, la vacilación. No en la elección. En la experiencia que está produciendo el espacio de la duda y no en una búsqueda **final**.

Otra figura importante es la de **Iñaki**:

Mayor efecto produjo la neblina que no se disipaba con el sol indeciso de ese día de invierno, de la cual pareció brotar, como si cabalgara en las nubes, el Jinete de la Fulgente Espada [196]

La espada fulgía con la luz rojiza del sol rebotando en el espejo cónico del Cerro y los cascos del corcel retumbaban sacando chispas del empedrado. Los niños se arrodillaron a su paso y repitieron las viejas invocaciones a Illapa. Dios del Rayo, amo de la centella, dueño de granizos y heladas que se abatían sobre la Villa, la vieja divinidad colla e inca que armada de honda rompía el cántaro de la lluvia en manos de una doncella que habitaba la Vía Láctea y vaciaba sobre las sementeras la lluvia benéfica o abatía heladas y granizos sobre las cosechas. Así lo habían visto bajar desalado del Cerro y cruzar el cielo sobre las rancherías probando el filo de la espada en cuerpos de animales e indios. Los indios suponían que Iñaki, como Illapa, tenía poder sobre los *achachilas* que es como llaman aquí a los espíritus de los cerros, pues su paso por ellos siempre se ornaba con celajes y centellas [113]

Los indios pintaban a Santiago en aerolitos con el rostro de **Iñaki**. Le tenían gran admiración cuando bajaba de las alturas en noche de luna o iluminado por rayos y centellas, borracho y echando truenos [168]

La primera descripción envuelve a **Iñaki** en una neblina que se disipa. Es "como si" cabalgara en las nubes. Puede ser como no puede ser puede ser. Puede ser la imagen de **Iñaki**, la de Illapa y otras más, es una reconstrucción. Mito, imaginación y realidad se mezclan en estas imágenes de **Iñaki** para reconstruir la visión única de una posible realidad. No hay una manera de ver lo que sucede en *Potosí 1600*. La visión es una mezcla entre lo mítico, lo imaginable y lo real.

La segunda es importante por la confusión con Illapa. Aquí son los indios, y no el narrador o Leonor, quienes le dan este aire mítico. La duda aquí se presenta no en si **Iñaki**

es Illapa, esta no es una posibilidad, sino en la confusión de imagen y la expansión de la esencia terrenal por la imaginación, ya sea de los indios o de la escritura misma. También es importante el relato sobre un mito que se reconocerá en la figura de **Iñaki**. Su esencia no es de Dios andino, pero sí de posibilidad ante la imagen y la escritura. En estos fragmentos su esencia se confunde entre realista y fantástica, no es una imagen metafórica la que construyen los indios, sino la proyección de una esencia irresoluble por parte de la escritura. Lo irresoluble en *Potosí 1600* es la posibilidad de no negar ni elegir, de afirmar varias cosas a la vez, como la poesía. Otro elemento importante de la figura de **Iñaki** es que juega con las visiones indígenas. Así en la novela no sólo se representa imágenes criollas y españolas, también indígenas, mulatas, portuguesas, etc. Varias miradas para la reconstrucción de una ciudad autónoma. Así se fragmentan los horizontes y se abre el abanico de lo posible. Las lógicas al enfrentar ponene en crisis la existencia de una lógica totalitaria, de una visión hegemónica. No es una visión española, ni indígena. No es ni realista ni fantástica, ni real maravillosa ni mítica

2.5 La apariencia de respuesta

Lo que tenemos que hacer, lo que es nuestro deber hacer a toda costa es revivir el viejo arte de la mentira

La decadencia de la mentira, Oscar Wilde

La sospecha sobre si son Santos Santos o Comediantes disfrazados de Santos se presenta en principio, a manera de engaño, a manera de juego, resuelta en *Potosí 1600*. Pero esta búsqueda de respuesta se queda en las mismas preguntas: "No es mi primera sospecha, pues ya me parecía muy extraño que criaturas celestiales destilaran humores tan humanos como los que yo sentía en mi presencia" [1981 El Bachiller siente el olor del sudor de los Santos, dogmáticamente una característica no aceptada. Así el Bachiller piensa que ha resuelto el enigma, el engaño. Son Comediantes disfrazados de Santos: "Ellos son el Viejo y la Ñatita; los otros son La Candelaria, San Ramón, San Nicolás, Santiago y San Benito; pero dicen las putas de la Calle de las Portuguesas que en la intimidad se dicen Ñuflo, Pilarica, Martín, Ignacio, Nuño, Santiago y José. Juntos hieden como una tropa de machos cabríos, pero cómo les gusta a indias y portuguesas restregan sus pieles en la ruda

pelambarrera de estas curiosas criaturas celestiales" [199]. Ni en esta descripción casi exacta se encuentran las certezas. El Bachiller oye como rumor ('dicen' las putas) que se nombran humanos. Los números concuerdan pero los géneros no. Huelen como machos cabríos, esto con relación a lo diabólico, pero también a la tragedia, o sea actores. Así se pone en escena de nuevo la idea de representación. Los comediantes huelen a macho cabrío, relación con la tragedia y con Dionisio. Su esencia es la del exceso y la de la representación, la de la dramatización. Son también demoníacos. Son figuras sin forma definida, con la posibilidad de negar lo establecido y de instaurar un mundo caótico, con el orden de la indefinición y la duda. Son figuras paganas.

El Bachiller, a cierta altura de la novela, está convencido de que son Comediantes disfrazados de Santos. "Esos vulgares comediantes que hacían escarnio de las criaturas celestes" [200]. La escritura misma empieza a jugar con esto. "La Candelaria, San Ramón Nonato, San Nicolás de Tolentino, San Benito y Santiago se zambullían en el lodo y aparecían con coronas reales, piedras preciosas, vajillas de oro y plata y miles y miles de pesos de ocho reales. Pero eran otra vez Ñuflo y Pilarica, Martín e Ignacio, Nuño Santiago y José, los comediantes" [215]. Pero la escritura misma no deja de construir gestos que sigan haciendo sospechar. Son Santos pero luego son comediantes pícaros buscando riquezas en el lodo. Cuando se despiden, disfrazados como Santos y como el Viejo, dramatizan este fragmento:

—Adiós, Ñuflo—dijo

—Hasta siempre, mujer—dijo el viejo.

— ¡Adiós, Segismundo! —gritaron a coro los comediantes [217]

Utilizan los nombres de comediantes y de Santos Santos, además del nombre de Segismundo, el actor parodiado. "De la tropa de comediantes (...) jamás se volvió a tener noticia" [218]. En realidad nunca se supo, no se sabe si existieron (esto lo veremos ahora con la imagen de la Ñatita) y no se conoce, no se sabe, su verdadera esencia. Son figuras reconstruidas en la escritura de la novela. Estos personajes son Santos, son comediantes, son Santos embusteros, se parecen a los Dioses griegos. Son figuras ficcionales, un personaje y varios. Es sobrenatural lo que sucede, pero también es natural, y absurdo e inventado. Es parte de la Villa Imperial de Potosí reconstruida en la escritura que la novela

posibilita y a la vez pone en crisis. "Aquellos cuadros tenían metafísica: eran y no eran de este mundo" [188].

3. La Ñatita

Hubo una mujer que murió y que enterramos, hubo un cabrón que murió y enterré. Y nada más. Toda la historia de Constitución, el chivo, Rita, el encuentro con el comisionista Godoy, mi oferta de casamiento, la prima **Higinia**, todo es mentira. Tito y yo inventamos el cuento por la simple curiosidad de saber qué era posible construir con lo poco que teníamos.

Juan Carlos Onetti, *Para una tumba sin nombre*

¿Qué tal lo que te conté de Elsinor, ah? ¿Del Ayuntamiento de Elsinor? ¿Te sonó bonito, convincente? Pues ahora te digo la verdad: nunca estuve allí. ¿Me oyes? Nunca. Ni siquiera hubiera podido imaginarme recorriendo una explanada abatida por el viento, o peor aún, revisando el archivo del Ayuntamiento para encontrar un par de curiosidades. Pero sigo mintiendo: en realidad sí estuve en Elsinor. ¡Vaya si estuve en Elsinor!

Ramón Rocha Monroy, *La casilla vacía*

La Muerte es el personaje que termina de construir la duda con relación a la esencia de los personajes. Es la que termina de abrir la puerta a ese camino sin respuesta. Por otro lado la Muerte tiene una característica particular, no actúa sólo como personaje o figura, sino como un gesto más dentro de la escritura. Es un mecanismo importante. Su peso simbólico lo veremos en la segunda parte, pero en este subtítulo no analizaremos sólo su condición de figura ficcional, sino su gran importancia en el libro como parte fundamental de la poética de la obra y no sólo como un personaje tétrico y cómico.

Primero es importante ver cómo construye Rocha Monroy la imagen de la Muerte con relación a su construcción histórica, o sea a su figura en religiones, libros, caricaturas, etc. Ya en *El run run de la calavera* le da características humanas, pero también

características humorísticas y diferentes. Le gusta emborracharse, comer, jugar y dormir. En *Potosí 1600* la construye de esta manera.

"Una pasajera los seguía vigilándolos con disimulo en cubierta: era la Muerte, aficionada a estas travesías donde se llevaba tantos naufragos y enfermos de escorbuto o de otras pestes" [27]. Esta es la primera aparición de la Muerte. No es una metáfora, ni un disfraz, aparece a primera vista como un personaje con características fantásticas que va a realizar su tradicional labor. "Luego [La Muerte] adivinó las confidencias de Maruja y Nicolás y, como pudiera, palideció aún más de ira. De modo que el Tolentino quería quitarle una prebenda que ella había arrebatado para sí en la Villa: la de no permitir que hijo de español alguno naciera a los pies del Cerro" [56]. Sigue pareciendo el personaje fantástico de la encarnación de la Muerte, con sus mismos poderes sobrenaturales y deberes. El Bachiller cuando piensa que va a morir la ve observándolo: "Creo que vi, en otra esquina cómo me contemplaba la Ñatita, como aquí suelen llamar a la Muerte, pero quizá eso me salvó porque percibí en su gesto burlón que aún no era llegada mi hora; de lo contrario, la hubiese visto sería" [160]. Aquí ya empieza a aparecer la Ñatita (la Muerte) como una presencia incierta. Más adelante le dice la Ñatita al Bachiller "Hoy por la mañana estuviste a punto de caer en mis brazos" [164]. En estos ejemplos el personaje de la Muerte parece fantástico.

Los indios la contemplaban [a la Ñatita] entre aterrados y respetuosos. Corría la noticia de su presencia y desde el fondo se levantaba un murmullo de rezos y plañidos, como si en la estancia hubiera muertos en vela. Pero la Ñatita les habló en versos quechuas, como si cantara yaravies para dulcificar los rigores de la vida de los mitayos. Hablaba la Ñatita con una gracia sin procedencia ni tiempo; de su garganta salían maullidos sensuales. El cacique llenó nuevamente un *t'uru* de arcilla y le alcanzó como ofrenda. La Ñatita bebió, chasqueó la lengua y preguntó si no había sobrado chicha de maíz. O *singani*, que es como llaman aquí al orujo [165].

La Ñatita les habla en versos quechuas, su voz es como un canto dulce, habla con gracia, le salen maullidos sensuales. La Ñatita bebe, el singani es su bebida favorita. Como

los Santos, está sublimada por el alcohol. "—Podréis dormir tranquilos —los tranquilizó la Ñatita en aymara—. Hoy tuve mucho trabajo y habré de darme un respiro con mi compadre" [166]. Habla también en aymara. Descansa y se da tiempo para beber. En *Potosí 1600* esta figura de la Muerte es una construcción más de la escritura. Es parte del mundo reconstruido que Rocha Monroy escribe en su novela. Nuevas figuras, nuevas lógicas, nuevo orden.

Aparece así otro elemento importante, la duda sobre su esencia sobrenatural o humana, sobre su disfraz o su naturaleza espectral. "Y claro, al principio en la cubierta del galeón, y luego en las islas, y después en tierra firme, eterna como el tiempo la presencia misteriosa de aquella Doncella de Ceniza que no tardaría en tomar su cargo en la historia" [44]. El personaje es eterno, característica no propia de los mortales, de los disfrazados. Es la Doncella de Ceniza, de una realidad opaca, entre claroscurios, doncella hecha de algo inasible.

Pero alguien más contemplaba la escena, esbelta y vaporosa en su traje de tules clausurado a medias por un albornoz de raso negro que traía bordada en hilo de oro una escena del Juicio Final. Visitaba con dolorosa frecuencia la imperial Villa pues allí nadie daba tregua a su ominosa tarea, y justamente aquella noche debía vigilar la agonía de una cura sodomita para llevárselo al amanecer.

Llevaba una guadaña enfundada en largo talabarte que colgaba de la montura, al costado izquierdo de su yegua de ceniza, y era su propósito visitar la armería de Rocha para sacarle filo [56]

Como el soplo del céfiro, la silueta vaporosa de la Ñatita refrescó el aire guardado de la ranchería. Se recortó fugazmente en la puerta y eso bastó para que el Viejo se incorporara (...) le quitó el albornoz de terciopelo negro como un cumplido caballero y por un momento descubrió uno de sus puntiagudos hombros que la Ñatita se apuró en cubrir [164]

La Ñatita tiene características sobrenaturales: vaporosa; tiene escenas del juicio final bordadas; debe realizar su tarea de Muerte. Lleva una guadaña y tiene una yegua de ceniza.

Características totalmente fantásticas. Cuando el Viejo le saca su albornoz se le ve el hombro puntiagudo, como de hueso. Figura relatada con humor, duda que parte de éste.

La esencia seductora de la Ñatita se presenta real, no como una metáfora: "Te lo digo con claridad, no es como la pintan [la Ñatita]. Viéndola frente a mí y midiendo la gracia de sus maneras que recuerdan una mezcla confusa de zalemas árabes y cortesías griegas, me convencí de que es posible enamorarse de ella y sucumbir para siempre a su influjo" [164]. Su voz es indescifrable, es dudosa: "Habla con acento indescifrable como si sus cuerdas vocales hubiera sido tañidas por egipcios y arameos, mongoles y moros, incas y bárbaros. Su voz suena a címbalos y atabales, a chirimías y rabeles, a panderos y flautas de Pan" [169]. Una de las pruebas de su esencia eterna es su conocimiento del pasado y de lugares geográficos alejados: "¿Viste qué profusión de cosas? Yo podría decir que no he encontrado géneros más finos ni joyas mejor labradas en Alejandría, cuando era su tiempo; en Nueva España, en Madrid, ahora que es cabeza del imperio; en Génova o en Florencia-, y como muestra descubrió un par de guadaña de oro de 21 kilates, las hojas tachonadas de rubíes, que usaba como aretes" [169]. Y por último tiene las cuencas de los ojos vacías: "por eso cambió [el Bachiller] una mirada discreta con la Ñatita que desvié las cuencas vacías de sus ojos al lugar donde se aproximaba la procesión" [203].

Pero el Bachiller empieza a dudar de su esencia fantástica: "Se diría que ambos sí son de verdad [el Viejo y la Ñatita]" [199]. El Bachiller, con el narrador de la primera parte que sigue toda la novela, descubren su esencia realista: "[la Ñatita] Vio al Bachiller y le echó el brazo por los hombros y entonces el muchacho pudo darse cuenta de que ese cuerpo despedía humores humanos por la vigilia prolongada y falta de baño, y por primera vez dudé que se tratara de un ser sobrenatural" [215-216]. La Ñatita tiene las cuencas vacías pero emite olores humanos. Es y no es de esta tierra. Está entre una esencia fantasmal y una natural: "se dudó cada vez menos que la Ñatita era la Vera Muerte" [218]. Se duda menos, pero nunca se deja de dudar.

Así llegamos a la característica más importante de la presencia de la Ñatita, donde este problema con las esencias de los personajes se resuelve para construir totalmente la escritura de *Potosí 1600* como ficción explícita, como una reconstrucción poética. Cuando el Bachiller ha decidido que son Comediantes disfrazados de Santos se ocasiona la inundación:

El Bachiller volvió los ojos a la Ñatita, pidiendo explicaciones, y ella soltó una carcajada.

—Son todos orates —dijo—. Escaparon de la nao de los locos la única vez que se internó mar adentro y logró recalar en una caleta virgen al norte de Veracruz. De allí cumplieron un viaje azaroso, robaron en Nueva España vestiduras y ornamentos sagrados, y de pueblo en pueblo, en una procesión interminable, llegaron a Potosí.

— ¿Pero de dónde son? —preguntó el Bachiller.

—Castellanos viejos; excepto Nicolás, que es extremeño.

Ramón es judío converso y Benito moro de Granada [205]

Esta es la primera vez que la locura aparece como un hilo conductor. La respuesta de la Ñatita es categórica, anula el espacio de la duda para volverlo todo víctima de una ilusión, son pícaros disfrazados. Pero aquí aparece otro plagio: a *La nave de los locos*, pintura de El Bosco y versos de Sebastian Brandt del siglo XV. Son personajes de una pintura y de un texto, escapan de su obra de arte, son parte del pasado artístico, personajes de papel y de lienzo. Son figuras artísticas (de pintura y de poesía). Pero también pueden ser realmente los componentes de la nao de los locos que en vez de llevarlos mar adentro los deposita en América. Todo es parte del engaño. La respuesta de la Ñatita no puede ser la final. Más tarde le dice al Bachiller:

— ¿Ahora me crees que son locos? —preguntó festiva la Ñatita—. Pues fijate que bien no lo son.

—Pero tampoco parecen... [santos]

—Por supuesto que no.

— ¿Y entonces qué... ?

—Espera unos días y te darás cuenta por ti solo [208]

Se vuelve a plantear la duda: no son ni comediantes locos ni Santos. *Potosí 1600* es una eterna espera de respuesta y definición. La ficción es la posibilidad de habitar esa espera. *Potosí 1600* es el espacio poético donde se puede ser una palabra y todas y muchas y pocas a la vez. La escritura de la novela representa a la literatura, la pone en escena.

Representa la potencialidad de la palabra escrita. A partir de sus personajes, del alcohol, de la comida, de la Historia, del juego. "Entre ellos [los santos que se meten al barro], aunque no ensuciaba sus manos inmaculadas, la Ñatita parecía presidir el cortejo" [215]. La Ñatita "parece" presidir el cortejo. Ella es la puerta para anular las esencias realistas o fantásticas y convertirlas en posibilidad. La espera es, en sí, una experiencia poética que vive el lector.

—Te dije que un día lo sabrías. Nunca hubo nao de los
locos que se aventurara mar adentro —dijo riendo la Ñatita.
¿Qué eran, entonces, vírgenes y santos? ¿Apenas cómicos
de la lengua? [216]

La Ñatita con este diálogo categórico pone en crisis la escritura misma de la novela. Anula el capítulo dos de ésta. Con esto Rocha Monroy produce un movimiento parecido al de los textos de Juan Carlos Onetti, el construir una historia a partir de los vacíos. Negar y afirmar la escritura propia de la novela a partir de inventos de sus personajes. El capítulo dos de *Potosí 1600* no existe según la Ñatita, pero existe materialmente, sí como invención de la escritura pero tal vez no como historia verídica para ésta, como suceso real en la narración. Aparece como un engaño. Rocha Monroy es un personaje más de Santa María intentando reconstruir la historia, confrontándose con figuras de papel. La Villa Imperial de Potosí de *Potosí 1600* no es distinta de Macondo, o de Comala, o de Yoknapatawpha, y sobre todo de Santa María. Es un espacio ficcional donde personajes juegan con la escritura y son parte de ella y sus posibilidades. Así la escritura se hace más explícita, más artificial. La duda se presenta en esa especificidad para crear, a partir del lenguaje, escenas que pueden no ser parte de la historia de la novela. Estas son las posibilidades de la escritura en *Potosí 1600*, crear capítulos que tal vez no completen la narración cronológica y causal de la novela. La verdad escritura! es fragmentaria.

El capítulo dos de la novela puede ser una invención de un personaje de ésta, o puede ser el capricho de negación de otro personaje. Algunas escenas pueden ser sólo un artificio para desviar la dirección de la obra, para jugar con el lector. El lenguaje, a partir de este último diálogo de la Ñatita, posibilita la supresión de algunas escenas como su construcción. La duda de las esencias de los personajes termina construyendo la duda sobre la escritura misma, sobre su posibilidad de instaurar una historia redondeada. Es la puesta

en crisis de la creación de una historia, de una novela. No sólo las esencias de los personajes están puestos en crisis, sino todos los hechos de la novela. El lector experimenta ese **mundo** indeterminado, la escritura es el espacio de esta experiencia. La Ñatita es la Muerte, pero es también la literatura, la escritura y la negación de estas dos.

CAPÍTULO TRES: Potosí, el espacio de la escritura

En *Potosí 1600* se reconstruye la Villa Imperial de manera diferente a las descritas por la Historia o creadas por otras escrituras (novelas, crónicas, poemas). Rocha Monroy juega con lo escrito y conocido para construir en su novela un Potosí particular pero sin dejar de retomar las imágenes creadas en el pasado de esta ciudad. La Villa Imperial de esta novela se instaure como un espacio diferente, donde no interesa su retrato en la Historia sino las posibilidades que va a producir su relación con ésta. No importa la lógica objetiva de la crónica de la corona, sino una interpretación picaresca de ésta. Esta imagen nueva de una ciudad tantas veces escrita se da a través de algunas constantes: la nueva figura de Potosí, el diálogo con lo barroco, las ideas del criollo y del mestizo, y la guerra entre vicuñas y vascongados.

Es por esto que Potosí en la novela de Rocha Monroy no es la que existió y existe, sino una ciudad literaria y ficcional. Con ecos en la realidad y en el pasado, pero con mayores ecos en la memoria creadora y en la imaginación.

1. La imagen de Potosí

Incorre en falsedades históricas, aunque tal vez éstas encubran, como metáforas desquiciadas, algunas verdades.

Roberto Bolaño, *La literatura nazi en América*

Potosí 1600 crea una imagen particular de la Villa Imperial de Potosí. Esta ciudad es la reconstrucción de un referente real, pero la ciudad es montada en la novela como un espacio de la escritura misma. Para que se pueda imaginar de nueva manera esta ciudad con tanto peso histórico, Rocha Monroy recurre a algunas ideas plagiadas a diferentes textos, así instaure un espacio geográfico imaginado. En un nuevo continente, en el centro del universo, como espacio detenido o como la posibilidad de varias representaciones del Cerro Rico, Potosí se instaure como la puesta en escena de la distorsión del pasado y la posibilidad de reconstruir en la escritura verdades fragmentadas y la imagen de una ciudad ficcional. Potosí es una construcción poética, parte de referentes reales, pero en la novela de

Rocha Monroy la palabra escrita, a partir de robos, mentiras, interpretaciones, es la que puede imaginar esta ciudad.

1.1. Nuevo mundo, nueva vida

Una de las ideas que pone en movimiento la reconstrucción de un Potosí diferente en la novela es la concepción de América como el nuevo continente. El pensamiento de llegar a "lo nuevo", idea aceptada cuando se habla de la conquista y la Colonia. Nuflo en el barco que los está llevando de Europa a América dice: "Nuevo mundo, nueva vida" [26]. Esta idea de novedad, permitirá en *Potosí 1600* construir una Villa Imperial con ignoradas posibilidades con relación a lo ya escrito y descrito. En movimiento, desplazándose a partir del Potosí conocido históricamente o del mismo Potosí literario. Planteándose aparte de la realidad, instaurando ficcionalmente una ciudad distinta desplazándose de la real.

Los cómicos de la lengua que se dirigen a Potosí también están relacionados con la novedad: "Algunos eran cristianos nuevos que huían de Sevilla a Zaragoza y a Trenuel y a Toledo y a Guadalupe y a Granada, para volver grupas a Palos de la Frontera donde al menos había la esperanza de llegar al nuevo inundo" [26]. Son cristianos nuevos. Ellos mismos son novedad en busca de novedad. La escritura de Rocha Monroy busca instaurarse como nueva y al hacerlo instaurar una ficción nueva, que parte de lo anterior para construir una literatura en potencia. Los comediantes quieren llegar a Potosí y experimentar el nuevo mundo. Están huyendo de los cristianos viejos, de lo tradicional. Así, *Potosí 1600* se opone también a la escritura tradicional, a la visión tradicional de la Historia y a la tradicional construcción de la Villa Imperial en los libros académicos. Las verdades cenadas y terminadas en el pasado y en el presente son puestas en crisis en la novela para establecer una escritura que no va a estar buscando instaurarse como verdad y tradición, sino como experiencia poética. La escritura de la novela rechaza lo cerrado, como el cristianismo tradicional, para construir una prosa productora de lecturas e interpretaciones. Una prosa que a partir de las nuevas visiones construya una escritura con nuevas imágenes. El Potosí de la novela se empieza a transformar en una nueva imagen de sí mismo, o sea del Potosí conocido. Una nueva manera de ver la Historia, oficial y literaria.

De esta manera los cómicos de la lengua entran al nuevo continente por su puerta: Veracruz. "Veracruz. Pocas veces Ñuflo se había sentido tan seguro, tan lejos de su condición de pasajero, ave de paso, como cuando tocó tierra firme en ese punto que era la puerta del Nuevo Mundo, el acceso al poderoso imperio azteca" [37]. Debido a que Veracruz es la puerta al Nuevo Mundo, también es la puerta, en la escritura, a las posibilidades. Ñuflo deja de ser errante para convertirse en una figura de la novela, ésta es el fin del viaje, la llegada en la novela empieza la experiencia poética. Es en la iglesia de Veracruz donde los comediantes se emborracharán y se disfrazarán de santos. Lo nuevo en la historia de la novela produce lo nuevo en la escritura de la novela. Nuevo mundo, nueva vida. Escritura que juega con la imagen de la novedad real del continente Americano, para producir nuevas imágenes de una ciudad y de hechos tan relatados anteriormente. En todo caso, sin negarlos, sino dialogando con éstos. La Iglesia de Veracruz es la puerta al espacio ficcional que se instaura en la novela, y a su juego. Al relatar lo nuevo en ojos de españoles, Rocha Monroy logra crear la imagen de extrañamiento de Potosí, la imagen diferente, y así la imagen con posibilidades distintas a Arzáns y otros cronistas e historiadores.

De esta manera se presenta un juego con el pasado, con la imagen fundacional de las escrituras sobre la Villa Imperial. Se ha visto en Arzáns la idea de la fundación de país [García Pabón,1998], y a Potosí como la ciudad donde se origina el ser boliviano, o su imaginario [Wiethüchter / Paz Soldán,2003]. La imagen de la Villa Imperial se plantea como un espacio fundacional ya sea social o literario. El juego que plantea Rocha Monroy es llevar esta idea fundacional al extremo, como una broma, como un engaño, como un plagio. En la escritura de *Potosí 1600* se presenta lo fundacional anacrónico y hasta absurdo, sin raíces ni verosímiles ni históricas, pero a la vez con este tipo de raíces. Por ejemplo, el lector presencia la invención de la salteña (elemento importante que más adelante retomaremos). Leonor, además de parir al primer criollo, inventa la salteña por necesidades corrientes de su marido. Ningún móvil espectacular o importante incita a Leonor a crear una empanada tan importante actualmente en las costumbres culinarias de potosinos y bolivianos. Rocha Monroy narra la creación de un alimento real, pero lo desplaza de su original para hacerlo parte de su novela. La idea de fundación es diferente que la que se pretende con Arzáns. No es la creación de un país o de una identidad, es la recreación poética de lo real, es un juego de fechas y de tiempos.

En la escritura se dan a conocer muchos sucesos que están fundando la sociedad que ahora habitamos: "los demonios que huían despavoridos en lo más oscuro de la noche, dicen que hasta Oruro y sin detenerse" [48]. Aquí presenciamos la fundación de la diablada, producto de un Armagedón propiciado por la escritura. Pero la diablada no es la única danza que se funda a partir de sucesos producidos en *Potosí 1600*. "Pero nada los llenaba de mayor regocijo como la entrada de esclavos negros a la Villa. Verlos enloquecidos de asfixia, con los ojos desorbitados y las lenguas afuera por el efecto de la altura (...) los indios aplaudían viendo a los negros que llegaban de Angola y, cuando pasaba el cortejo retinto, danzaban simulando el paso cansino, la desesperación de la asfixia y sobre todo el ruido de las cadenas que arrastraban por el empedrado de las calles potosinas" [65-66]. Aquí aparece la morenada. Aparece como burla y como recreación a partir de los indios. La entrada (guiño a las entradas folklóricas bolivianas) de los negros es observada, como una puesta en escena, y aplaudida por los indios que a manera de juego fundan otra danza boliviana. Se pone en escena la experiencia de otras épocas para poner en crisis lo fundacional, para crear otro tipo de importancia para esta idea, ya lo vimos, por ejemplo, con el plagio. Estas danzas no se fundaron en Potosí la época en que los Nicolases, según Arzáns, habitaban la Villa. La morenada es parte de la representación, se recrea en la escritura a partir de la imitación de los indios pero también de la escritura. Lo fundacional es dramatizado y a la vez puesto en crisis. Las certezas no son partes de esta novela en movimiento. No se busca retratar y analizar sociológicamente la imagen construida en el pasado de Potosí. Rocha Monroy se basa en leyendas, en mitos, en escrituras, en memorias, en imaginación para recrear su nuevo Potosí, con nuevas reglas de juego. Es la puesta en escena del anacronismo, es el desorden del tiempo, el juego con la linealidad de los años y la verificación documentada de lo sucedido.

Potosí 1600 juega a lo fundacional llevándolo casi al absurdo. Sin lógica racional sino con una propia lógica escritura'. Danzará la escritura con la Historia y la verdad que ésta cree suponer. Las imágenes que se producen en su escritura son parte de la novela, parte de su realidad indeterminada, por lo tanto el juego con lo fundacional es una nueva cara de ese nuevo mundo que está reconstruyendo el viejo mundo, además de viejas escrituras y viejas recetas de cocina.

1.2. La ciudad de papel

La Villa Imperial se presenta como una ciudad de papel, como una ficción explícita, ya lo dijimos, se construye como una posibilidad de ser algo nuevo pero sin dejar a un lado la espectacularidad de una ciudad inscrita en el pasado. Veamos ahora cómo es el Potosí que crea *Potosí 1600* en su propia escritura.

Una de las imágenes más importantes de la Villa retratada en anteriores escrituras que recupera Rocha Monroy en esta novela es su carácter universal, cosmopolita: "Las jícaras mexicanas eran orgullo de Leonor pues su uso no era frecuente en Potosí como lo era la yerba mate que llegaba del Paraguay, en un principio como remedio de botica, pero muy pronto como un vicio difícil de controlar" [12]. Potosí está construida no como el centro de un imperio, o de un virreynato, no es la proyección del país del que luego formará parte. Esta ciudad se construye como un lugar donde desembocan (la imagen del comercio es muy sugerente) otros lugares del mundo. Potosí era, en la Colonia, el centro del mundo. Esta característica la retorna Rocha Monroy y la desplaza a su manera. Potosí es en esta novela un lugar que está al alcance del mundo, no se estanca en lo boliviano, es universal, cosmopolita. Asimismo la novela de Rocha Monroy se construye como cosmopolita:

Esta Villa, señor, da para todos, y en tanto es ombligo de Nuevo Mundo, provee de sustento a un sistema planetario que va de Cartagena de Indias a Tucumán, y del Reino de Chile al Paraguay; pero también a tierras de ultramar, pues a la Península concurren las mejores sedas, los lienzos más suntuosos, las vestiduras más ricas, las armas más poderosas, los perfumes más embriagantes, el hierro más templado y los manjares más sofisticados para enviarlos a la imperial Villa, que sabe pagar todo lo que el comerciante ofrezca a cambio de plata de buena ley, a doble precio y sin regateo alguno [1021

Por esto, el Potosí de Rocha Monroy no se detiene demasiado en la producción de sujetos bolivianos, o en metáforas del actual conflicto social por el que atraviesa el país únicamente. Para la novela es más importante el hecho de crear un espacio (escritura) que viabilice la reconstrucción de un mundo **ficcional** y las posibilidades que esto desencadena.

El Potosí de la novela no intenta hacer una reivindicación chauvinista de de las costumbres, de su tierra, de cosas externas del escritor. La novela es ante todo una oposición al costumbrismo. Por esto lo que podrían ser costumbres o imaginarios bolivianos se basan en la idea de la universalidad de Potosí, que se desplaza a la universalidad de la literatura. Se basan en la idea de producción de una ficción, de una experiencia poética, y no de la representación de una ciudad antigua. De un conocimiento a partir de la palabra escrita. Sea cual sea el tiempo o el lugar. "Hay almas de Venecia y Raguzza, griegos y franceses, flamencos y lusitanos, putas de todas las naciones y hasta un turco" [156]. La novela retrata la característica cosmopolita de la Villa que tuvo históricamente. En *Potosí 1600* hay personajes de orígenes europeos, no solamente indígenas o bolivianos. Así en la escritura de Rocha Monroy, y en el tratamiento de estos personajes, se va contra la perspectiva que trata la literatura como denuncia o mero reflejo forzado para reivindicar utilitariamente lo boliviano". Lo que importa en *Potosí 1600* es la escritura, las posibilidades que produce; importa la ciudad construida, creada, imaginada; no la imagen de Bolivia o el Alto Perú. Importa la experiencia que va a desencadenar en la lectura la imagen de la Villa Imperial de Potosí recreada a partir de fragmentos reales distorsionados, lo relevante es su potencialidad poética. Su encuentro con el lector, no con el historiador o el sociólogo. No importa el boliviano, en todo caso importaría el potosino, su figura de papel, que puede ser español, portuguesa, turco, indio o negro recién llegado de Angola. Que puede ser el Quijote, Segismundo, Arzáns o Vinicius de Moraes. Lo que construye Rocha Monroy es una especificidad, un espacio peculiar y único, que tiene ecos en el pasado (así como en el presente y en el futuro) y en otras escrituras sobre Potosí, pero que es una escritura autónoma, que con el plagio de lo ya hecho y conocido construye una nueva imagen de la Villa Imperial.

La visión de Potosí es importante también en sus lugares más íntimos, en su cotidianidad, donde lo cosmopolita se funde con la vida rutinaria de sus habitantes para construir una ciudad posible. Se une la universalidad con lo particular de Potosí, siguiendo el plagio a Arzáns.:

¹⁴ No nos referimos a toda la crítica o la literatura de Bolivia, pero sí a una gran mayoría.

Hoy me esperan cuitas de azogueros, un gremio muy fuerte que pidió audiencia, y es mi comisión escucharles. Pero me atraen aún más los rumores sobre la vida potosina. Hay en los documentos de la Real Audiencia noticia de que aquí viven doscientas prostitutas de todas las naciones de Europa, y ejercen en la Calle de las Portuguesas; y una treintena de garitos donde puedes medir suerte con setecientos tahures y otras gentes baldías; y fiestas públicas que entre vísperas y despedidas duran veinte días cada una. Hay también registro de corrales y coliseos donde se presentan loas, autos sacramentales, academias de baile y comedias subidas de tono; y un mercado de ultramar que en La Plata jamás habríamos soñado [85-88].

En su cotidianidad se expresan sus vicios. "Tierra es ésta de hidalgos poco acostumbrados al trabajo" [103]. Potosí es el espacio del ocio, la escritura de la divagación. *Potosí 1600* es la reconstrucción por fragmentos de una escritura y de los hechos que en ella suceden. Es una novela con huecos, con errores y vacíos. A partir de la vida ordinaria de Potosí se va construyendo un espacio donde las leyes no están marcadas. La divagación de los personajes permite la divagación de la escritura y su poética: entre realismo y fantástico, entre libros pasados, entre el bien y el mal. "Dios te bendiga, porque yo estoy de vacaciones" [130]. La rigurosidad, manera utilizada por varios de los libros de Historia, se desvanece en esta novela para hacerse duda, divagación, horizontes de neblina. A diferencia de libros costumbristas o realistas (no todos), o libros de Historia (no todos), en *Potosí 1600* el lector no se entera, sino que reconstruye, es parte de la experiencia de la novela y de su producción poética. El ocio es la posibilidad de leer con huecos, de divagar, de volver a otros libros, de imaginar. Apología del ocio ⁵. "Todo es hostil a primera vista, pero luego que vives te das cuenta de que es una tierra cariciosa" [186]. La Imperial Villa en *Potosí 1600*, la escritura misma, la historia que transcurre en ella, los personajes, las

¹⁵ "Mientras otros llenan su memoria con una baraúnda de palabras, la mitad de las cuales olvidarán antes de que termine la semana, nuestro vagabundo aprenderá tal vez un arte útil como tocar el violín, apreciar un buen cigarro o hablar con propiedad y facilidad a toda clase de personas (...) El ocioso, incluso tiene otras y más importantes cualidades que estas. Me refiero a su sabiduría. El, que con tanto detenimiento ha contemplado las pueriles satisfacciones de los otros en sus entretenimientos, mirará los propios con una muy irónica indulgencia. Su voz no se oír entre el coro de los dogmáticos. tendrá siempre una gran comprensión por todo tipo de gentes y opiniones. Del mismo modo que no halla verdades irrefutables, tampoco se identificará con flagrantes falsedades" [Stevenson,1979:28]

descripciones, la comida y el alcohol construyen una escritura cariciosa y ociosa, y con ello produce lecturas y sentidos. La escritura de la novela, su relación con el lector, con sus plagios, con el Potosí de antaño, es cariciosa.

Otro espacio importante dentro del Potosí imaginado en la novela de Rocha Monroy es el mercado. "Había tanto que comprar en Potosí: lechuguillas, polainas, puñetes, guarniciones, follajes en las calzas o muslos, tantas galas y aderezos... Y para las damas... Miles de almas ya llenaban la Plaza del Gato —llamada así por la voz indígena *kjatu*, que dice mercado-, y comentaban los estragos del temporal que había circundado el Cerro Rico y volcado toda su fuerza sobre la indefensa Villa" [171. Los indios le ponen el nombre al mercado (*kjatu*), pero los potosinos se encargan de nombrarlo con su propia lengua (Gato). El mercado no tiene ni nombre español ni indio, sino criollo. También en el mercado se refleja la esencia cosmopolita y única de Potosí; ésta es una de las facetas que retorna Rocha Monroy para seguir construyendo la poética de su novela. En el mercado se refuerza la creación propia de la ciudad, su no dependencia de nacionalidades ni costumbrismos. En él se comentan los estragos, se chismea, se encuentran los potosinos con los santos, y los santos con los muertos. En el mercado se compran cosas banales y alimentos para el sustento de los seres humanos. Entre trivialidades y necesidades trascendentales, entre particular y universal. El mercado es otro espacio paradójico, abigarrado. Hay tanto que comprar en Potosí; lo terrenal, lo material, lo carnal, lo **efímero** está presente en el mercado, sin importar su futuro y su proyecto de nación. Es un espacio de intercambio comercial, de intercambio de realidades, de cosas, de personajes, donde es igual de importante saludar a la Virgen que comprar especies frescas para preparar el almuerzo.

Potosí en la novela de Rocha Monroy es una ciudad de papel. Imaginada. Que se desplaza de la real documentada en libros y leyendas. Que existe en decadencia contemporánea a la novela. Pero para Rocha Monroy lo importante no es el referente físico, sino la concepción escrita u oral que de la Villa se tiene y se tuvo, concepción que fue atravesando los años y que es más parte de la memoria que de la realidad objetiva. No importan las certezas. En esta ciudad de papel., como en Santa María, no importa la construcción correcta de barrios sino su reconstrucción en la **ficción** .

¹⁶ Juan Carlos Onetti, en una entrevista de Alfredo Bamechea, dice: "Una vez hice un plano de Santa María con un amigo, pero era sólo para mover mejor a los personajes. Lo perdí cuando me vine de Buenos Aires. A

1.3. Espacio detenido

La Villa Imperial en *Potosí 1600* se presenta como uno de los espacios centrales de la escritura, así como fue uno de los centros de la Colonia. Es el ombligo del universo pero no un centro cegador. "Potosí era ombligo de ciudades tan prósperas como la de los Reyes, Trujillo, Guamanga, Arequipa, Cusco y La Paz; La Plata y Misque; la provincia de Chichas, las del Tucumán, Paraguay, Bueno Aires y el Reino de Chile; ombligo ubicado en las faldas del Cerro Rico" [18]. *Potosí 1600* traza su escritura sobre el centro, no sobre lo marginal. Construye a la ciudad de Potosí como un foco posibilitador, como germen de sentidos. Juega con su imagen histórica de centro económico de la Colonia. Al contrario de escritores bolivianos contemporáneos con obras poéticamente logradas que se ocupan de la marginalidad y lo velado (como Saenz, Bascopé, Cárdenas, entre otros), Rocha Monroy se ocupa del centro y su espectacularidad, de ahí sus posibilidades nuevas, de ahí su juego con lo real. Rocha Monroy plantea una búsqueda poética diferente a la de estos últimos grandes escritores, sin negarla por supuesto, sino tomando un nuevo rumbo en la literatura boliviana. El conocimiento se produce en el centro, ocupando márgenes y núcleos geográficos (como los barrios de los indios y las casas de los españoles, respectivamente), pero también la marginalidad y lo central escrituralmente (las posibilidades y la tradición de otras obras, entre Arzáns y Saenz). Así se empieza a nombrar a Potosí en la novela. No retrata solamente lo marginal y oculto de la noche, sino una de las ciudades más importante del mundo en cierta época, su majestuosidad. No es una escritura esperanzadora ni maravillosa, sino es la representación de un centro posibilitador, de una nueva literatura. Ya no se ocupa únicamente de los márgenes de las ciudades sino de toda la ciudad, todo su caos y sus particularidades, es la literatura y la escritura misma. Habla de lo oculto, de lo visible y de lo imaginado, de la cocina, el bar y las calles.

"Eso era Potosí, a mitad del Reino del Perú, en Nueva Toledo, en medio de la Provincia de Porco, la más rica del Arzobispado de los Charcas; tierra a la cual ningún milagro le era ajeno, como no lo era la intromisión del Maligno" [18]. La descripción de su lugar exacto geográficamente frente a la intromisión de milagros y el diablo. La posibilidad

mí se me viene la idea de escribir una novela y ya tiene lugar en Santa María. Pero nunca me propuse desarrollar un plano" [Barnechea,1997:211]

de la certeza que juega con las esencias sobrenaturales. La paradoja, lo absurdo, lo racionalmente no aceptado, la mezcla entre ficción y mentira. "Pero nada te extrañe en Potosí" [129]. La Imperial Villa es el espacio de la sorpresa, de órdenes y visiones nuevas.

Esta cita, algo que el Viejo le dice al Bachiller en un bar, puede ayudar a completar la imagen del Potosí construido en la novela de Rocha Monroy:

El espacio es tiempo detenido. Potosí es espacio detenido. Potosí es la imagen del planeta inmóvil, centro del universo a pesar de Galileo (...) Potosí soy yo [el Viejo] y esa orgía de gusanos opulentos que acaricia mis tripas. Nada más: el Ceno, la riqueza de sus entrañas y los pecados de su gente, alentados por mí, el Ceno. No te afanes pinche hijo de setenta leches, en buscar otra explicación. Entre otras cosas porque aquí no llega la mano sangrienta del Santo Oficio y entonces nadie nos condena al fuego si no es después de muertos. ¿Has oído hablar de los penosos autos de fe de Valladolid o Nueva España? Pues eso no ocurre ni ocurrirá en Potosí, quizá porque todos somos herejes, relapsos y apóstatas, pero de un humor que es un contento [1621

Potosí es la imagen del planeta que es el centro del Universo, pese a pruebas científicas. Pese a Galileo, el mundo y los astros dan vueltas al rededor de la villa. Potosí es el centro de ese planeta. Potosí es parte de una realidad inmóvil, la Historia no tiene futuro ni pasado, y la Villa Imperial es la posibilidad de ese presente detenido. La escritura aparece como la creación de sí misma, con un Potosí que no se subordina a lógicas humanas, racionales, como la Historia y el paso de su tiempo. Los sucesos no tienen orden, Potosí es como la esencia de la poesía: un espacio donde la combinación de la palabra escrita va a producir un hilo conductor produciendo sensaciones e imágenes que revelen lo que la escritura está construyendo con la lectura. Leer Potosí es leer pecado y castidad, muerte y vida a la vez. Es un lugar celestial pero también uno infernal, se está sobrio y borracho, todo parte de una reconstrucción ficcional. Ni la lógica ni la razón (ya que no llega la mano del Santo Oficio) son el hilo conductor de la narración en *Potosí 1600*, la escritura es ese hilo, el encuentro con la palabra escrita, esa experiencia. Por esto es que las inexactitudes históricas con relación a Arzáns y a lo que se conocía como certeza del Potosí

colonial, no afectan al Potosí de Ramón Rocha. Su creación se da en la escritura, es un espacio detenido para la razón, pero en constante movimiento en la lectura. Es el espacio de la poesía, de la visión detenida de un todo que es la obra. La primera palabra de la novela es la misma que la última. La escritura de *Potosí 1600* es la misma palabra reconstruida varias veces.

Los potosinos son "herejes, relapsos y apóstatas", tienen su propia ley y su propia visión de la realidad, reinciden en sus pecados, niegan la religión que habían practicado. Además tienen "un humor que es un contento" que permite la existencia de una ciudad de papel tan peculiar. El humor salva a los potosinos (personajes de papel, habitantes de una ciudad de papel) y le da la posibilidad de existir al Potosí de Rocha Monroy. La risa, el ocio, el buen comer, el buen tomar, y otros efectos del humor permiten a la escritura construirse y construir una ciudad tan importante de manera distinta a la ya abordada. El disfrute de la experiencia poética, la experimentación de la eternidad por un ratito, la convivencia con la paradoja. El humor rige en *Potosí 1600*. Pero no sólo el humor risible o la broma, que sí está muy presente, sino también el humor como productor de ambigüedad y destructor de convicciones [Paz,2003]. Rocha Monroy imagina una ciudad sin dejar a un lado la construcción de ideas sobre lo boliviano, pero ya no en el sentido del costumbrismo. Sino en su capacidad de ser ficcional e imaginado, de ser universal y criollo.

1.4. La imagen del Cerro

Este Cerro, todo lleno de misterio, era una gran campana de plata, cuyo son resonaba en un Imperio donde no se ponía el sol.

Alberto de Villegas, *La campana de plata*

El Viejo, figura bastante compleja, es el personaje que en la novela se confunde con el Cerro Rico; nunca se define si es la encarnación de este cerro o solamente el delirio de un loco. El Viejo le dice al Bachiller que él es Potosí. Es por esto que la imagen de este personaje es importante. Él, suponiéndose Cerro Rico, plantea que de sus entrañas se produce Potosí, de sus riquezas. Esa riqueza construye la ciudad a su alrededor. Veamos la particularidad de este personaje.

Entre una de sus características principales, como la de los Santos o la de la Ñatita, está la duda sobre su esencia: si es un viejo crápula solamente o el mismo Cerro Rico. "Al

Viejo lo envanecían las octavillas y décimas dedicadas al Cerro Rico, que agradecía puesto en pie y muy ceremonioso, para regocijo de la Ñatita” [63]. Por ejemplo en esta cita le dedican al Viejo declamaciones que enaltecen al Cerro. El Viejo se muestra como el mismo Cerro Rico. En un acto formal y solemne se acepta como la montaña. Pero ésta es sólo una visión. Habrá que volver a la esencia del Viejo cuando embaraza a Leonor:

¿La besó? ¿La desnudó? ¿La hizo suya? ¿O simplemente la miró? No había modo de saberlo pues tal como apareció se fue y Leonor volvió a la multitud caminando como sonámbula arrobada por algo que ya era una memoria inefable, una **epifanía**. Pero el hombre le había confiado algo que parecía su nombre. 'El Cerro'. Le dijo: Soy el Cerro', y no necesitó señalar la mole cárdena iluminada por los refocilos de los cohetes {51}

La esencia misma del Viejo es dudosa, no sólo por su posible encarnación del Cerro, sino por su paralelismo con Ñuflo. "Y lo supe [al Viejo] guerrero y amante, bestia y poeta, soldado furioso y dulce anciano" [130]. Su esencia es una paradoja, un enigma sin resolución, un juego que encarna más que al Cerro o a Ñuflo, a la duda y sus posibilidades. Es indefinible, pero sí nombrable. Se lo construye a partir de la palabra escrita. La incertidumbre se multiplica cuando el Viejo se dirige al Cerro y le dice: "— ¿No sois mi sepulcro vos, Cerro? ¡Válgame Dios, qué de cosas he soñado! —proclamó el Viejo a los cuatro vientos" [216]. ¿Se habla a sí mismo o a la mole gigante que nunca fue?

Otra faceta importante del Viejo es la oposición entre su imagen de borracho consumido y haraposos frente a la magnánima del Cerro. Antes que nada, el Viejo es el que embaraza a Leonor de Nicolás, esto no se pone en tela de juicio. "Por fin un santo varón le daba [a Leonor] una causa para recobrar la fe, redoblar sus ejercicios espirituales y abrigar la leve esperanza de que un milagro le diera, por fin, un retoño, y a Francisco de Flores el orgullo de preservar su apellido. Es cierto que se le vino la imagen de otro hombre de mirada perturbadora que dijo llamarse el Cerro, pero la desechó sin vacilaciones" [17]. Él es el padre del primer criollo nacido en Potosí. Por equivalencia surge una idea muy importante: el Cerro es el productor del primer potosino. Eso sí, esta última idea se presenta incompleta, como una proposición en falso, como un juego, como un chiste. "Nicolás se

impresionaba con la visión del Cerro y lo señalaba con el dedo índice. Parecía que le hablaba, fascinado por sus paredes rojizas y reverberantes a la luz del crepúsculo. Parecía que lo reconocía. Parecía que lo amaba como a un padre" [35].

El Viejo, como la Ñatita, es un personaje que sobresale entre los otros para moldearse singularmente en la novela. "Ladino y socarrón, como era su costumbre, el Viejo, que tienen mucho que ver con esta historia, se apoyaba en el marco de un portón para mirar la escena" [55-56j. El Viejo es un personaje pícaro, es un observador, es un personaje relevante en *Potosí 1600*, de su historia. "Allí estaba el Viejo, con la ropa de siempre, pero a la luz matinal como si estrenara la más ricas vestiduras" [79]. La presencia del Viejo está inmanente en la escritura y no le importa cómo se ve, puede parecer un pordiosero pero se muestra en la luz. Su presencia no sólo es velada y oscura. No es solamente la presencia dudosa y diabólica, también su presencia es desafiante de leyes sociales, su alevosía al presentarse como si nada a la luz del día.

Su imagen se confunde entre su destrucción corporal producida por el alcohol, la comida, el desgaste; y la visión de su ser magnánimo como el Cerro Rico. "Morado al borde de la apoplejía, con las córneas biliosas y el aliento de puerco, el Viejo me saludó con un gesto y, sin otro trámite, se vino a mi mesa" [141]. Esta es la imagen del borracho solo y demacrado, que se invita sin ser invitado y que trata de hacerse pagar unos tragos. Una imagen típica de un borracho pobre de taberna. "¿Por qué lo había visto yo más aliñado en casa de doña Clara? Tal vez por las luces amables que alumbraban el salón como un retablo mayor, o por la exaltación del aguardiente, o por su propia invisibilidad de espíritu; pero ahora, en una taberna de mala muerte, donde, como dicen aquí, el diablo perdió el poncho, lo veía todo raído y abotagado y enfermo como un cadáver en los primeros días de putrefacción. Y su aliento era como un viento portador de la peste" [143]. En esta reflexión del Bachiller se enfrentan las dos imágenes del Viejo: aliñado y destruido. Es importante que el cambio de visión del Viejo parece darse a partir de la luz. Se da un efecto visual, más que por la alucinación del Bachiller, por la luz, como en el cine. Es parte de la reconstrucción escritural, es un efecto de la ficción, de la palabra escrita. Un mecanismo más de la novela. Pero también se da este cambio de visión por la propia invisibilidad del espíritu del Viejo. En un no decir, en esa invisibilidad, es donde se

confunden la imagen de señor con buena presencia a cuerpo en decadencia. Entre manejos técnicos y guiños sobrenaturales el Viejo es una figura cambiante.

El Viejo habla idiomas indígenas. Lleva una vida normal con su pareja: "Pronto llega a buscarlo su concubina, una mestiza cargada de hijos de todos los padres y colores, a hurgarle las faltriqueras, a ver si le sobró al menos un real" [150]. Esta es otra imagen de borracho del Viejo, nada sobrenatural. Perote, el cantinero, luego le cuenta al Bachiller que esa india salvó al Viejo de ser ejecutado, lo salvó de la muerte. Esta es otra versión del pasado del Viejo, normal, sin sucesos extraños ni espléndidos. Una versión más: "Cuando entramos al cuchitril, un olor indescriptible con dominantes efluvios de meados nos golpeó en las narices. La mujer calentaba chicha en una olla de barro, la repartía en curiosos biberones que tenían chupón de tripa de oveja y les daba a beber a los niños para que cayeran de una vez dormidos y ebrios como adultos" [152]. Esta es la vida ordinaria del Viejo, ésta su casa. Su imagen más baja y corriente, hundido en el alcohol, la suciedad, la decadencia. Pero por estar el alcohol presente no se puede creer tanto a la escritura. Por el alcohol se produce la posibilidad, entonces el Viejo si es el personaje importante que es. "Tú que lo sabes todo en cierta medida" [212], le dice el Bachiller. "Pues en la Villa no hay otro personaje, otro protagonista que tú, viejo crápula, y esa farsa que has creado con los desechos de tu vientre nunca habrá de terminar" [213]. Lo que produce la imagen del Viejo es una farsa, dramatiza su presencia en la obra y es el personaje que a manera de juego va a regir los vicios de la Villa. Pone en escena la idea de los engaños y los vacíos adrede de la obra. El es el protagonista, sea el Cerro o no. Pero es un borracho antes que nada, el efecto del alcohol lo convierte en posibilidad: "La Ñatita se acercó el [sic.] Viejo, tan sólo para comprobar que, como siempre, estaba borracho" [216]. El Viejo es una figura que (como los Santos, los comediantes o la Ñatita) hace explícita su esencia incierta, fusionándose con la escritura de *Potosí 1600* que se presenta como farsa.

Después de ver la imagen del Cerro como incierta y su presentación entre crápula y respetable es importante ver su imagen con relación a la Historia, sobre todo con relación a Arzáns. Esta es la descripción de la imagen del Cerro que construye el cronista potosino:

venerable viejo, con cana y luenga barba, sentado en el centro de su bien formada máquina, adornado de preciosos vestidos de plata, ceñidas sus sienas de Imperial Corona y flanqueado por columnas

en las cuales se enreda uno de sus atributos imperiales: Non plus ultra, rodeada de triunfador laurel, cetro en la diestra mano, y en la siniestra una barra de plata, ofreciendo a los pies de las reales armas, que a su lado tenía. Mientras que la Villa era una hermosísima y grave doncella sentada a la falda del Cerro, con riquísimos vestidos, adornando sus sienes Imperial diadema; cetro en la diestra mano puesta sobre el mundo {Arzáns,1975:36}

Esta es la imagen alegórica conocida del Cerro y de la Villa. Esta misma, con diferencias, es plagiada en *Potosí 1600*:

'venerable viejo, con cana y luenga barba, sentado en el centro de su bien formada máquina, adornado de preciosos vestidos de plata, ceñidas sus sienes de Imperial Corona y flanqueado por columnas en las cuales se enreda uno de sus atributos imperiales: Non plus ultra, rodeada de triunfador laurel, cetro en la diestra mano, y en la siniestra una barra de plata, ofreciendo a los pies de las reales armas, que a su lado tenía. Mientras que la Villa era una hermosísima y grave doncella sentada a la falda del Ceno, con riquísimos vestidos, adornando sus sienes Imperial diadema; cetro en la diestra mano puesta sobre el mundo' [36]

Una diferencia entre las dos descripciones es que Arzáns lo describe como un cuadro real mientras que Rocha Monroy como un recuerdo, como una reconstrucción. En Arzáns es parte del presente descriptivo de sus crónicas, en Rocha Monroy es parte del pasado, está en movimiento en el presente de su novela, es parte de la imaginación. Esta imagen luego en *Potosí 1600* cambiará producto de la escritura. La escritura movilizará la imagen del Cerro para construir otras visiones de ésta, ya sea por el humor o por el conocimiento, el Cerro será visto de otras maneras, hasta alcanzar una mirada relacionada con la novela misma:

Joseph recordó la imagen propuesta por Leonor que, por otra parte, era de uso general en la Villa: el Cerro Rico un viejo rijoso y crápula purgando la tortura de sus indigestiones en esta Villa a sus pies que, si en los inicios figuraba una doncella, hoy no

era más que la puta de Babilonia. Cientos y miles de indios y esclavos negros repartidos en el árbol bronquial del Rico Cerro, deshechos y expulsados como mocos, buscando incesantemente el diabólico metal y extrayéndolo penosamente a la superficie" [91]

Esta es la otra imagen radicalmente opuesta a la primera. Se ve también las entrañas del Cerro. La Villa también se transforma por influencia del Cerro y sus deshechos. La imagen desgastada del Cerro distorsiona la imagen de la Villa. Éste ya no es un Viejo respetable, sino uno rijoso y crápula, Potosí es una puta. Pero después de estas dos imágenes mostrando las dos facetas del Cerro, aparece otra:

Conoces esa imagen del Cerro, ¿verdad? Un venerable anciano que tiene en su regazo una doncella que es la Villa Imperial. Pamplinas. Coñeces. Yo soy mucho más que eso, soy el centro del universo" [1501]

A partir de Arzáns, gracias al plagio, la imagen del Cerro se puede convertir en algo más, en algo nuevo. El Cerro, en el espacio detenido que es Potosí en la novela de Rocha Monroy, puede ser muchas cosas, ya no sólo la imagen respetable que describe Arzáns. Se dramatiza la imagen propuesta por Arzáns para ser esa misma pero a la vez la imagen de Leonor y la imagen que el Viejo retrata. Un autor clásico y dos personajes de la obra pueden producir el mismo tipo de realidad, son iguales en la imaginación y en la ficción, ya lo dijimos: Arzáns es un personaje más de *Potosí 1600*.

El Cerro, o el Viejo, es mucho más de lo que se ha escrito de él en la Historia, o se ha entendido de él en la lectura de estas obras. Es, en *Potosí 1600*, el centro. Es lo esencial, es parte principal de la escritura. El Cerro es el que financia los vicios de la Villa, y estos vicios serán los que producirán la posibilidad de dudar, la capacidad de imaginar. Las definiciones cerradas son "coñeces". "Pero el Viejo sólo tenía ojos y lengua para referirse a un lienzo extraño, donde Melchor lo había pintado con cuerpo de Cerro Rico, dominando como un ombligo el universo. El Viejo gravitaba en el cuadro como el Padre Eterno en el séptimo día de la Creación" [1881. El Cerro, o el Viejo, se posibilita a sí mismo. Se retrata como ombligo del universo. Pone en escena su imagen para construirse como la imagen del centro, como un dios borracho. Es parte de la pintura de un personaje histórico (Melchor

Pérez de Holguín), es representación en una pintura, representación dentro de la representación. Es parte de Arzáns, de Pérez de Holguín, pero también de la imaginación de Leonor y el Viejo.

La imagen del Cerro se presenta, primero, indeterminada por su posible encarnación en el Viejo. Personaje crápula y a la vez majestuoso. Tiene una carga diabólica que por momentos encarna al mismo Satanás. Es demoníaco en su esencia indefinida, pagana, paradójica. Es también la encarnación de una imagen con la posibilidad de cambiar en el pasado y en el presente, en la memoria, la escritura o la pintura. Es una figura que dramatiza la escritura de la novela y sigue los pasos de las figuras anteriormente vistas: los Santos, los comediantes y la Ñatita.

2. El barroco como gesto textual

Rocha Monroy reconstruye una ciudad que existe en la época barroca. De la misma manera recrea escrituras barrocas, como la de Calderón. Pero su escritura no puede ser parte de este periodo, es algo nuevo, se origina en otras escrituras barrocas para crear, a través del plagio de conceptos de este movimiento, su propia escritura. No crea un nuevo barroco, como el de Severo Sarduy (neobarroco), sino una nueva manera de ver la literatura. Sigue siendo el juego, el diálogo, el plagio de escrituras pasadas para instaurar las posibilidades de la suya.

2.1. La visión del barroco

Veamos algunas características de lo barroco.

"Lo barroco estaba destinado, desde su nacimiento, a la ambigüedad, a la difusión semántica" [Sarduy,1972:167]. La idea de ambigüedad es importante ya que se trata de la difusión semántica a partir de la palabra escrita, a partir de la recreación por la escritura. La ambigüedad es una de las ideas más importantes ya que se transformará en la duda. "El barroco, encrucijada de signos y temporalidades, la región estética del duelo y la melancolía, del lujo y del placer, de la convulsión erótica y del patetismo alegórico" [Chiampi,2000:17]. Características importantes del barroco que en la poética de *Potosí*

1600 tienen un peso importante, lo hemos visto y lo veremos en el transcurso de este trabajo.

El barroco representa la desintegración de la linealidad, de las verdades cenadas y únicas, de las construcciones planas. "Espacio del dialoguismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana, sino en volumen, espacial y dinámica" [Sarduy,1972:175]. El barroco es un espacio en movimiento. Pone en escena la polifonía, la parodia, el juego escritural. Instaaura nuevas maneras estéticas de ver la literatura y el mundo. Rocha Monroy va rescatando estas características para ir construyendo las constantes de su libro. "Artificio y metalenguaje, enunciación paródica y autoparódica, hipérbole de su propia estructuración, apoteosis de la forma e irrisión de ella, la propuesta de Sarduy —sobra decirlo— selecciona entre los rasgos del barroco histórico los que permiten deducir una perspectiva crítica de lo moderno" [Chiampi,2000:50]. Aparece así una de las ideas centrales del barroco: el artificio. Pero con este concepto sigue la idea, por ejemplo, de parodia. Rocha Monroy parte de varias ideas del movimiento barroco para construir una nueva poética, no haciendo un barroco moderno, o un neobarroco, sino construyendo una escritura con características barrocas, desplazadas, plagiadas. "La escritura barroca —antípoda de la expresión hablada— tendría como uno de sus soportes la función de encubrimiento, la omisión, o más bien la utilización de núcleos de significación tácitos, 'indeseables', pero necesarios, y hacia los que convergen las flechas de los *indicadores*" [Sarduy,1972:180]

Otro autor latinoamericano que caracteriza el barroco es Lezama Lima:

Primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario, que en España y en la América española representa adquisiciones del lenguaje, tal vez únicas en el mundo, muebles para la vivienda, formas de vida y de curiosidad, misticismo que se ciñe a nuevos módulos para la plegaria, maneras del saboreo y del tratamiento de los manjares, que exhalan un vivir completo, refinado y misterioso, teocrático y ensimismado, errante en la forma y *arraigadísimo* en sus esencias [Lezama Lima,1993:80]

Lezama rescata las ideas de tensión y plutonismo. El barroco está siempre entre extremos, construye así una imagen abigarrada de sus excesos. Los espacios caóticos que se armonizan en su desorden y claroscuros. El manejo de los manjares es otra idea importante, la jerarquía del gusto, de la preparación, la satisfacción y la experiencia importante en el hacer. Lo recargado y el adorno. De esta manera Lezama construye la figura del Señor Barroco: "El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco" [*Lezama Lima,1993:81*]. Este señor barroco instaurará el disfrute y la experiencia de lo barroco. Producirá nuevas maneras de ver la realidad y ficcionalizarla. Cuando hablemos de la comida y el alcohol resurgirá esta imagen en este trabajo.

Por otro lado, Carpentier aporta otros conceptos:

Tenemos, en cambio, el barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo en tomo al eje central —no siempre manifiesto ni aparente— (...) se multiplican lo que podríamos llamar los 'núcleos ploriferantes', es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio ocupado por la construcción, **las paredes, todo el espacio disponible** arquitectónicamente, con motivos que están dotados de una expansión propia y lanzan, proyectan las formas con una fuerza expansiva hacia fuera. Es decir, es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia fuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes [*Carpentier,2003^a:130*]

Así vemos una característica importante que se complementa con lo abigarrado: el horror al vacío. Los espacios, en el barroco, se llenan, se superponen, no hay espacios en blanco. La aversión a la **linealidad**, temporal y geométrica, es un complemento de este horror al vacío. Las líneas rectas en arquitectura como los relatos simples, o los versos sencillos, se fragmentan para crear nuevos tipos de imágenes que se rigen por la ruptura de la armonía conocida y se implanta un nuevo caos, que también será armónico, con nueva simbología y estructura. Así vemos la multiplicación de las figuras y las verdades. El barroco es un arte en movimiento. La escritura barroca es una escritura en movimiento.

Pero el barroco no es solamente un movimiento que se ocupa de la estructura, sino que construye nuevos tópicos en la literatura:

Entre los pintores, ellas [las vanidades flamencas] ilustran una metafísica singular que florece en la época barroca, contemporánea a Dom Perignon. *Homo bulla*, dicen algunas telas: el hombre no es más que una burbuja, nada más que una burbuja. En el registro de las vanidades, ellas acompañan lo que designa lo efímero, lo fugaz, lo pasajero que impone la muerte: una flor que va a marchitarse, un humo que no durará, instrumentos de medición del tiempo, un reloj común o de arena, osamentas, del fémur al cráneo, insectos o cuchillos objetos en desequilibrio sobre el borde de una mesa, mariposas y copas de vidrio, medallas, volcadas, frágiles [Onfray,1999:23]

La reparación en lo efímero es una característica importante de lo barroco. La muerte y el desgaste que produce. Lo fugaz, lo pasajero, el tiempo veloz. Otras imágenes barrocas.

Michel Onfray repara también en la importante idea del artificio: "significa la perla cuya redondez no es absoluta (...) Imperfecto, absurdo, bizarro, el barroco es ante todo lo que manifiesta la omnipotencia del artificio, de la antinaturalidad" [Onfray,1999:26]. Como Sarduy, Onfray rescata la importancia del artificio en lo barroco, de lo antinatural. De la reconstrucción.

La sensación de inestabilidad de los hombres y la fugacidad de las cosas, la convivencia de opuestos, el gusto por la dificultad, la inestabilidad, la intención de cifrar el mundo. El barroco no es un estilo histórico, sino un espíritu ambiguo. Es artificio, desperdicio, un espíritu proliferante.

2.2. El diálogo con el barroco

Después de ver las características del barroco, veamos cómo está funcionando en *Potosí 1600*. "El barroco, superabundancia, cornucopia rebosante, prodigalidad y derroche (...)

irrisión de todo funcionalidad, de toda sobriedad" [Sarduy,1972:176]. Estas parecen las características de la cocina que prepara Leonor. Estas también parecen muchas constantes de la escritura de la novela, y lo son. Debemos enfatizar ahora que los plagios centrales que hace Rocha Monroy son a textos barrocos. Es así que la poética de su novela va a tener una complicidad relevante con la poética y las nociones de este periodo, eso sí, sin llegar a ser una novela barroca.

Esta es una descripción de la Villa que hace el Bachiller: 'Quizá por eso he procurado, al menos para tu uso, pintar esta Villa colorida, que conozco en todos sus claroscuros con sus lujos, sus hartazgos y fornicios, y atender a los amores y cuidados que ponen en el arte de la cocina mujeres tan golosamente maternas como Leonor y Maruja" [153]. La Villa que el Bachiller experimenta, y pone en escena en su escritura, es una ciudad regida por los extremos, por el claroscuro barroco. Por el disfrute que rescata Lezama Lima. Pero no es la descripción de una ciudad barroca, sino la reconstrucción ficcional de ideas de ese espíritu que se convierten en otras formas más gracias a la escritura de la novela. "El festín barroco nos parece (...) la apoteosis del artificio, la ironía e irrisión de la naturaleza (...) la *artificialización*" [Sarduy,1972:168]. La Villa no es una ciudad natural, es de papel. No es un retrato sino un artificio que se desprende de crónicas y documentos históricos, y al hacerlo *desestabiliza* la verdad de estas escrituras anteriores. La escritura de la novela es antinatural por excelencia, es la recreación a partir de la ficción que instauro la palabra escrita. Esta apoteosis del artificio en la novela se diferencia del barroco en que no termina de construir ese artificio, el horror al vacío no se termina de concretar. Quedan huecos e incógnitas que no se llenan. Es como si con ojos picarescos Rocha Monroy detrás de los textos barrocos instaure una búsqueda del vacío, paradoja que se asienta a partir de la realidad de la duda.

El plagio tendría un guiño barroco a partir de las ideas de parodia: "El barroco latinoamericano reciente participa del concepto de parodia, tal como lo definía en 1929 el formalista ruso Bakhtine. Según este autor la parodia deriva del género 'serio-cómico' antiguo, el cual se relaciona con el folklore carnavalesco —de allí su mezcla de *alegría* y tradición— y utiliza el habla contemporánea con seriedad, pero también inventa libremente, juega con una pluralidad de tonos, es decir, habla del habla" [Sarduy,1972:175]. El plagio es alegre e inmerso en la tradición, es polifónico. Derivando de lo *carnavalesco*, se produce

el juego de producción de sentidos. El barroco es multiplicación de significaciones. Rocha Monroy reconstruye un pasado y lo hace móvil. No es el habla contemporánea la que desplaza, sino la recreación del habla que fue. Así hace actual su escritura, por lo tanto no es una novela histórica, sino un juego con el pasado creando en el presente un Potosí de la Colonia. Es una ciudad "actual", no barroca.

El barroco no es serio, tiene una carga de juego importante:

En todos los barrocos, Baltasar Gracián a la cabeza, el gusto por disfraz es una virtud. Enmascarar, ocultar, disimular con el designio de descubrir, más tarde. Hay aquí un juego con el deseo cuya esencia reside en la dialéctica de la disimulación y el develamiento. El antifaz del baile de máscaras tiene su equivalente en las burbujas del champán: es promesa de placer y felicidad. Tras el efecto seductor, la verdad sávida. Todo el barroco requiere esta alternativa y somete al artificio a designios hedonistas. El teatro es el sitio privilegiado de la máscara, por supuesto. La escena, el lugar donde generalmente se presenta la vida como un sueño, un lugar donde se dice todavía y siempre: *Homo bulla* [Onfray,1999:28]

El barroco representa la idea teatral de la máscara, del disfraz. Y con esto se instaura una idea importante: el cubrir y descubrir, el juego del develamiento. La escritura de *Potosí 1600* engaña, distrae, para luego incitar al lector al descubrimiento de las significaciones de la escritura. Incita al lector a entrar a ese juego para construir la experiencia poética al encontrarse con la obra. La novela también se plantea como un juego detectivesco, lo veremos más adelante. Un juego de máscaras, una puesta en escena de disfraces sin cuerpos debajo, sino la posibilidad de la existencia total de ese disfraz.

Otro diálogo importante con el barroco que mantiene la novela es con el teatro. Ya lo vimos con Calderón, pero también es importante la idea de representación. "La idea de que la escena teatral equivale a un análogo del mundo es barroca a más no poder" [Onfray,1999:41]. La analogía se desplaza en *Potosí 1600* para construirse como una analogía del pasado posible y del mundo posible. Es la analogía de la recreación, de la posibilidad de imaginar el mundo y de ponerlo en escena. De cambiarlo, de crear una

realidad igual de posible. *Potosí 1600* es también el análogo de otros mundos literarios e históricos. Es antinaturalidad y espacio de extremos. Rocha Monroy, desplazando lo barroco, trata de expandir sus posibilidades a partir de la duda. Sin definiciones, sin copias exactas del barroco, *Potosí 1600* se construye como una escritura que va a crear una ciudad posible, no cerrada y terminada. "El barroco es aquel estilo que deliberadamente agota o (quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura" [Borges,2001:9].

Rocha Monroy no toma al pie de la letra las ideas del barroco. Las desplaza, las plagia y así construye más mecanismos dentro del funcionamiento de su novela para crear la totalidad de su poética. Poética que no se construye sin la presencia del lector y de todo lo plagiado. Espacio abigarrado, con vacíos pero con horrores al vacío, artificio, representación de lo efímero y lo eterno, espacio de claroscuros.

2.3. El lujo

Para terminar con la idea del barroco es importante rescatar el lujo dentro de la novela de Rocha Monroy. Esto nos permitirá más adelante, cuando hablemos de la comida, volver a ciertas ideas barrocas. "El espacio del barroco es el de la superabundancia y el desperdicio" [Sarduy,1972:181]. El desperdicio verbal se presenta en la descripción de la ostentación de vestidos, espacios, cosas, etc., que los potosinos exhiben. "Ese señor [barroco] exige una dimensión: la de su gran sala, por donde entona la fiesta, con todas las arañas multiplicando sus fuegos fatuos en los espejos, y por donde sale la muerte con sus gangarras, con su procesión de bueyes y con sus mantas absorbiendo la lúgubre humedad de los espejos venecianos" [Lezama Lima,1993:82]. La alegría, la fiesta y la exageración de ésta representan, después de estas citas sobre lo barroco, el lujo en *Potosí 1600*. El fasto.

La comida, el comer y el cocinar, representa también la idea de la ostentación.

En un santiamén, Paquita y la Mamay pusieron la casa de vuelta entera para exhibir la platería en un hermoso altar construido de inmediato junto al portón de entrada. Manteles de misa de la más fina Holanda bordados con hilo de oro, mantones de Manila que Ximena, la prima de Nueva España, le había enviado a Leonor no bien llegó la nao de China al puerto de Acapulco,

banderas de damasco de cuatro \raras, arrobas de la mejor cera y flores enviadas de los valles que sobrevivían de milagro en las alturas [461

Construyen una exhibición de sus lujos. Pero el desperdicio verbal igual está presente. El horror al vacío se representa como la descripción extensa, pero también como la construcción de una imagen abigarrada. Por ejemplo, flores que sobreviven de milagro. Las cosas, los muebles, los elementos se hacen presentes en la escritura de la novela y su descripción no es utilitaria. No sirven para ambientar al lector o para crear una imagen cabal de la realidad reflejada. Estas descripciones ponen en escena lo fastuoso y así la misma escritura se da el lujo de utilizar palabras que no aportan funcionalmente a la narración de los sucesos. La desviación en la escritura es la representación del fasto de la palabra misma.

En el mercado el viento se lleva unos *1 lantus*, ésta es la descripción de las cosas que hay en él:

terciopelos y organdies, tafetanes y holandas, cotas de malla y petos y cuantos bienes llegan de Cartagena de Indias a Tucumán, y de Chile a tierra de bárbaros; ricas mieles de Cochabamba, hortalizas de Mizque, vinos de Castilla, tubérculos de Pueblo Nuevo, como todavía llaman las abuelas a la ciudad de Nuestra Señora de La Paz; y, por supuesto, telas de Cambray y holanda, cenas de Toledo y de Alemania, olivas de Jaén, turrones de Alicante, sedas de Venecia y cuanto lujo de ultramar es convocado por la plata de Potosí [861

En esta cita se ve el lujo, la superabundancia y el desperdicio. "El señor barroco quisiera poner un poco de orden pero sin rechazo, una imposible victoria donde todos los vencidos pudieran mantener las exigencias de su orgullo y de su despilfarro" [*Lezama Lima, 1993:83*]. Desorden en movimiento que produce la imagen de un Potosí habitando

¹⁷ *Funcionalmente* en el sentido realista de la palabra. Donde no se debe contar nada que no ayude al relato. Esta idea también se utiliza para el cuento, donde todo debe estar en la escritura para satisfacer el resultado final. Cosa que no busca la novela de Rocha Monroy. *Potosí 1600* no busca construirse como un reloj, sino como un mecanismo algo delirante, algo caótico, ficcional.

tensiones. Una ciudad que se construye en espacios de claroscuros. Entre fantástico y realista, entre verdades y mentiras, entre el calor de las cocinas y el frío de la madrugada, entre religión y paganismos, en los excesos de la palabra escrita.

Los Nicolases logran poner en escena este lujo histórico: "Los cuarenta mancebos vestían todos con coletos de ricos antes, bordados de oro y aljófara, sombreros ricos con cintillos de oro y diamantes, plumas encarnadas y azules, escudos y lanzas; los jaeces, bordados de oro y perla; crines y cola de los caballos, con cintas naranjas y azules. Y todos ejecutaban vueltas en la plazas, caracoleos, sumisiones a los balcones y otras destrezas" [1101. No sólo los vestidos son parte de este desperdicio, sino los movimientos de los Nicolases, movimientos que son artificiosos, ostentosos. Los Nicolases representan el fasto, lo actúan, lo dramatizan.

Potosí es el espacio del lujo: "no vi ni veré bolsas más repletas de tejos de fina plata, a falta de escudos y doblones, vertidos en una mesa tan sólo para pagar placeres de hoy, cuando en tierra castellana hubiera servido para construir solar a más de un hidalgo pobre" [1231. Por esto el lujo no sólo se presenta en casa de españoles, ni en lugares importantes para la corona, sino donde se pueda disfrutar: "La sorpresa era ese gran salón, cuya ubicación debo darte con todo detalle, donde parecían celebrar concilio todos los lujos del orbe: paredes forradas de raso, alfombras persas, sillones de cuero augusto y repujado, platería sin cuento y al menos una docena de pequeños braseros y esos calderos que llaman *muchachos*, alimentados por otras tantas criadas portuguesas que, te lo juro, no desmerecían integrar cortejo nupcial de la princesa de Flandes" [1241. Esta es la descripción del prostíbulo, lugar con características barrocas. Es una imagen del gran galpón del señor barroco. Paralelamente a lo que sucede lujosamente en la casa de Leonor por ejemplo, o lo que se ve en la Plaza del Gato, o los Nicolases en las calles, el prostíbulo se construye como un lugar lujoso igual a éstos. Potosí, la ciudad entera, es el espacio del lujo. En los arrabales, en los prostíbulos, en casas de vascongados o de vicuñas, en las fiestas populares, el fasto que dirige la ciudad es un guiño más a ese Potosí real que existió en la Historia, y a la visión barroca del disfrute y el desperdicio.

3. El criollo dudoso y el mestizo arraigado

En este espacio recreado que es Potosí en la novela de Rocha Monroy a partir de su referencia real es importante también la imagen del criollo. "El espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco" [*Carpentier, 2003:142*]. Entendemos criollo como hijo de españoles nacido en América, pero además como la figura de un personaje que no se termina de definir. Esto se opone a la idea de mestizo como hijo nacido de un español y una india, o viceversa. El criollo es dudoso, es la construcción de un ser indeterminado y en construcción dentro de *Potosí 1600*. El mestizo es la mezcla definida y arraigada, es la posibilidad de algo nuevo a partir de la amalgamación o el sincretismo. El criollo deja vacíos en su esencia.

Primero veamos la idea del mestizo: "[la Mamay] Era una mestiza robusta, de mirada pícaro y de sonrisa blanquísima. Su madre había muerto con mal de mina; muy joven, ya era viuda y el minero español que se sació de ella le dejó, sin embargo, la alegría de un encuentro de pieles y ojos y aposturas que era como la desembocadura de muchos brazos de río de la gama más vasta de colores fundidos en una nueva tez morena clara y unos iris de miel" [32]. Esta es la imagen del mestizaje. La Mamay está definida, entre su piel clara y sus ojos de miel, tiene raíces cerradas y explicadas que se complementan para armonizar en la descripción de este personaje. Es igual a la imagen del orujo que se produce en Cinti: "Es un aguardiente de uva perfumado y noble, que aquí se combina con agua de canela y otras especies que constantemente hierven en un caldero" [124]. El resultado de esta mezcla logrará una bebida alcohólica que producirá un nuevo trago. La mezcla producirá algo nuevo y cerrado en su esencia, mestizo. Esta imagen se repetirá en la preparación de alimentos, lo veremos más adelante.

Esta es la esencia del criollo: su indeterminación, su esencia dudosa. Ya no como los Santos (sobrenaturales o no) sino como raíz biológica. No como identidad, pero sí como origen. ¿Qué es el criollo, cuál su figura en la novela? ¿Español o americano? En realidad el criollo es potosino. El criollismo es la posibilidad de construir las figuras **ficcionales** que se desarrollan en la escritura de *Potosí 1600*. El criollo es la posibilidad de fertilidad en todos los sentidos para la Villa Imperial, madre de indios, mestizos, criollos, santos, actores, la Muerte, etc. "La sola posibilidad de que alguien mancillase la doncellez de Pilar

le quitaba el sueño; más aún si un criollo de origen incierto se atrevía a tanto" [171]. El origen de Nicolás es incierto, no está completo, como la historia del Capitán Zapata tiene cosas por aclarar. Las figuras de la novela, los Santos, los comediantes, Iñaki, la Ñatita, el Viejo, etc., tienen un origen incierto.

Nicolás es el primer criollo, es la figura que posibilita la escritura de *Potosí 1600*. "Nicolás era el primer potosino y parecía que el orbe entero se había enterado del secreto" [79j]; "pero el nacimiento de Nicolás de Flores despertó a ciento sesenta mil almas porque era el primer hijo de españoles nacido en la Villa Imperial de Potosí, el primer vástago de suelo y sangre de esa naturaleza avara en tibieza" [30]. Su nacimiento mueve el universo, mueve el centro que es Potosí. El criollo es duda, es inestabilidad, movimiento y por lo tanto posibilidad. Los habitantes de Potosí, potosinos, son duda. Desde los Santos, hasta los indios, la esencia de Nicolás como criollo de origen dudoso contagia para crear personajes de esta misma esencia. Su esencia criolla produce una escritura incierta como él. Con su nacimiento, o su posible nacimiento, empieza la novela. Y transcurrirá con el crecimiento de Nicolás Flores y sus aventuras, rodeadas de otros sucesos, comidas, borracheras y encuentros extraños.

En Potosí habitan vicuñas, vascongados, portuguesas, turcos, blancos, indios, santos, muertos, negros. Estos son los potosinos, pero es una mezcla que no se llega a instaurar como total, sino como posibilidad. Una mezcla no mezcla. Así, esta no mezcla que se da en el Potosí de Rocha Monroy se constituye en una construcción a partir de la escritura de la novela. "Desiderio dejó el laúd y tomó la pequeña vigüela, que aquí llaman *charango*, desgranó arpegios y buscó la mirada ardorosa de su ama" [138]. Es una elección, es parte del artificio y la imaginación que está produciendo. No es la muerte del laúd en manos del charango, sino un diálogo, una interpolación sin final articulado. Potosí no es la tierra del laúd, pero tampoco es la tierra solamente del charango. Es una intercalación de ritmos y sonidos.

4. La guerra, Potosí como espacio de conflicto

Yo era pequeño y débil; mi hermano Luis Heriberto, fuerte como un campeón de lucha. Nadie, sin embargo, osó ponerme una mano encima. Sabiéndome débil, aprendí a defenderme temprano: leí libros de judo, me especialicé en llaves y golpes secretos y mis puntapiés eran tan famosos como sorprendivos. Podía enfrentarme sin miedo, y lo hice, a los guapos más grandotes, pues mis tiempos no conocieron las cadenas ni el cuchillo; las contiendas eran a mano limpia, con hombría y nobleza.

Oscar Cerruta, *Precisión: Aluvión de poesía*
(entrevista de Alfonso Gumucio)

Potosí en la novela de Rocha Monroy es un espacio de conflicto. Ya se vio esto de muchas maneras: con otras obras a partir del plagio, con lo realista y lo fantástico, con lo barroco, con lo mestizo y lo criollo. Pero es en la guerra entre vicuñas y vascongados donde se pone en escena esta idea. Este conflicto se presenta de diferentes maneras a las que retratan la Historia o Arzáns. Se acerca más a lo que Viaña hace, pero de todas maneras construye un conflicto peculiar. La guerra en *Potosí 1600*, como en *Cuando vibraba la entraña de plata*, se encara a partir de la imagen de los Nicolases y su legado: "era notorio que los cuarenta Nicolases rivalizaban en gallardía e inteligencia con los pequeños vascongados, de aire distante y orgulloso, invariablemente vestidos de golilla, jubón de terciopelo negro y borceguíes con hebillas; fríos, pálidos y estirados como cadáveres. En contraste, los Nicolases lucían rubicundos y juveniles, calzados con gruesas botas y vestidos con desenfado" [34]. Esta es la oposición entre jóvenes vicuñas y vascongados. El conflicto al principio se presenta como un juego de niños, opuesto a la de una guerra seria y sangrienta, que sí llega a ser. "Pero Flores el mozo apenas tenía por culpas las picardías que él y sus amigos cometían a costa de los vascongaditos, estirados como muertos. Cosas de niños que, sin embargo, Fray Joseph reprendía con nutrida penitencia de padrenuestros y avemarías, porque veía en ellas la semilla de la discordia entre naciones hermanas" Un Las picardías de los niños dentro del conflicto se oponen a la visión de Fray Joseph. Los

niños ven la posibilidad de juego en el conflicto, mientras que Fray Joseph ve destrucción. Rocha Monroy también ve la posibilidad lúdica de un conflicto tan grave, no como Viaña que retrata la guerra con seriedad. Rocha Monroy también, por momentos, la ve con seriedad, pero una seriedad diferente. No con pena sino como la construcción de un acontecimiento grande y poético. La guerra es guerra, pero también juego. Así la guerra se presenta en *Potosí 1600* como la posibilidad del duelo. Se dramatiza un juego muy serio. Una escritura donde se pondrá en escena un conflicto entre el lector y la obra, entre extremos que producirán el espacio de la duda, todo esto dramatizado con la imagen histórica de esta guerra.

Este conflicto entre naciones parte del pasado. Por ser histórico y por ser herencia: "heredero [Francisco de Flores] de la enemistad de castellanos, extremeños y andaluces con el país vasco" [69]. Herencia que se les legará a los Nicolases: "En este clima de enfrentamientos y negociaciones dudosas crecieron los Nicolases y de nada valieron las súplicas ni las confesiones ni las advertencias canónicas de Fray Joseph para amainar los ánimos, porque ninguno de los bandos se avenía. Los vascongados se mantenían en su orgullo escabechado y los Nicolases, alentados por sus padres azogeros, crecían en vigor y destreza y tomaban cada vez mayor atención en el beneficio de minerales que sería, al final, el oficio que heredarían" [77]. Crecen los Nicolases entre negociaciones dudosas. La duda está presente en su crecimiento como en su relación con los vascongados: la incertidumbre, la inestabilidad. El clima en el que viven está caracterizado por el conflicto, es una realidad conflictiva, ésta es la realidad que se construye en la novela, que pone en crisis varias verdades.

Este conflicto no sólo se da explícitamente con las armas, sino también gastronómicamente: "Josepha le ofreció un postre de sidra rellena con baño de pasta, y el Corregidor ordenó destapar un buen vino clarete" [132]. Se oponen la comida y la bebida. Se oponen en los espacios de disfrute. En sus vestimentas, sobrias la de los vascongados y esplendorosas la de los Nicolases.

Así se presenta la imagen del duelo en *Potosí 1600*: "Allí mismo recuperaron sus cabalgaduras y en medio de grande ruedo se inició el combate, con profusión de golpes y mandobles que daban cuenta de adargas y petos y hacían brotar la sangre de ambos

cuerpos" [107]. Esta es la descripción del duelo entre Barrón (vicuña) e Iñaki (vascongado). La imagen del duelo se produce a partir de la idea de Potosí como espacio de conflicto:

En resumen la lectura será ese trabajo que enfrenta la obra abriendo el juego dual y sistemático, el duelo, el rito, que desde allí mismo se promueve.

Si bien no hace falta insistir en el *topos* de la complicidad de lectura y escritura, sí conviene subrayar el modo según el cual aquí se imagina el obrar de los cómplices. Con la imagen del duelo, que es la del rito, que es la del juego, y con la nominación en devenir, el "equilibrio artístico" del que hablaba Nabokov resultará quizás menos "armonioso", quizás más conflictivo [Villena,2003:26]

Se pone en escena el duelo que se instaura desde el principio en la novela. Primero con la idea del plagio y su relación con escrituras anteriores: "No se trata [la tradición literaria] de una línea recta continua, sino sobre todo de la partida, del alejamiento de un determinado punto: se trata de una lucha" [Tynjanov,2001:7]. La relación que instaura el plagio con las escrituras desplazadas no es siempre feliz o fácil, está regida por un encuentro conflictivo. Es un duelo antes que un diálogo tranquilo.

Por otro lado el duelo en *Potosí 1600* se dramatiza con relación al lector. La escritura de *Potosí 1600* es una escritura que se enfrenta a un lector, no que lo adoctrina o le cuenta lindas historias. "Entre los duelistas hallamos sentimientos simultáneos de simpatía y antipatía; hay atracción y al mismo tiempo hay conciencia de cuanto los separa, como sucede entre el narrador y el lector" [Bacarreza,1998:14-15]. La escritura de la novela crea un espacio cómplice con el lector, pero también un espacio de tensión, de enfrentamiento. Este desafío posibilita la experiencia poética que instauran la obra y el lector en la lectura.

Así la imagen de la guerra entre dos naciones permite experimentar la relación de duelo entre el lector y la escritura de la novela de Rocha Monroy. La guerra dramatiza la experiencia de la lectura:

¹⁸ "En Jacques el fatalista, los desacatos e innovaciones que corresponderían a la categoría del autor han sido desplazadas y operan directamente desde la figura del narrador, que es quien interpela y provoca al lector. Por eso elegimos hablar del narrador y no directamente del autor como 'adversario' en la lectura" [Bacarreza,1998:15]

Llegó entonces el juego de la sortija y a **ñaki** le tocó arrancar. Lo hizo con destreza clásica, como una suerte menor, y naturalmente logró ensartarla. Iba a salir el mozo de Avis, pero Flores lo detuvo: esa suerte sería para él.

Del modo más imprevisto invirtió su postura sobre el caballo. Se sostenía con la cabeza llevando la lanza entre las botas y aun así pudo ensartar la sortija llevándose los vítores de la multitud [1141

El duelo no es solamente un encuentro furioso y sangriento, es parte de la habilidad y del juego. No es solamente terminar con el otro, importa también y mucho el mismo enfrentamiento, esa experiencia. De esta manera la escritura de *Potosí 1600* se plantea también como un juego detectivesco, donde el lector se enfrentará a la obra para intentar descifrar los acertijos que lo lleven a descubrir el misterio. Es preciso recalcar que la novela no tiene un final cerrado, es la experiencia de la búsqueda, del juego tensionado entre detective y asesino lo que se instaura en la novela. El juego del detective y el asesino, donde el detective en cualquier momento puede empezar a ser perseguido por el asesino. "El verdadero placer del duelo comienza con estos dos elementos: la incertidumbre y la igualdad de posibilidades" [*Bacarreza, 1998:16*]. La incertidumbre de la resolución del encuentro será la puesta en escena de esa realidad de la duda que abarca toda la novela. La guerra entre vicuñas y vascongados es una dramatización de la intención de *Potosí 1600* en su relación con el lector que la va a activar:

Lo que mantiene la tensión del duelo es el hecho de que no hay una, sino dos posibilidades de muerte; lo que mantiene vivo el relato es las multiplicidades de cierre.

(...)

Únicamente los duelistas, así como el narrador y el lector, experimentan como placer la fatiga infinita del encuentro repetido. Lo que sucede es que cada combate significa descubrir un camino distinto hacia 'eso' que está al final, llámese muerte o conclusión.

(...)

Todo funciona bien mientras la meta es una posibilidad; cuando ésta amenaza con transformarse en certidumbre (cierre

definitivo, muerte definitiva), cualquiera de los participantes —uno de los duelistas, un lector, un narrador- puede echarse a llorar como el capitán de Jacques: ¡cuántas formas quedarían sin experimentar! {Bacarreza,1998:17}

Lo que pone en escena *Potosí 1600* es la experiencia del duelo, la experiencia misma de la guerra entre vascongados y vicuñas, no la búsqueda de su culminación. Potosí es el espacio del conflicto. Es la ciudad de papel que en su artificialidad a partir de la palabra va a crear una relación cómplice entre escritura y lector. "Los dos contendientes [de un duelo] se necesitan para existir, exactamente igual que un narrador precisa alguien que lo lea y un lector de alguien que narre lo que será leído" {Bacarreza,1998:18}. Pero que a la vez va a ser un encuentro conflictivo y nada armónico. El duelo entre Nicolás e Iñaki acaba con la victoria del criollo, del potosino, pero no acaba el duelo entre lector y obra. La muerte definitiva en ningún momento es opción, la NOTICIA del final de la novela le advierte al lector que la novela y los encuentros con ella no tienen cierre definitivo sino posibilidades de extensión. En este espacio dual precisamente es donde la obra se enfrenta al lector para impedirle elegir una sola posibilidad de producción de sentidos. El duelo permite la indeterminación en esta confrontación.

CAPÍTULO CUATRO: El espacio de la duda

- Por fin entiendo a Hamlet –disparé. Fíjate que todo héroe clásico es un carácter rotundo, sin dudas. Hamlet es un personaje desvaído. Jamás vengará a su padre, jamás hará justicia, su verdad más profunda es la duda.

Ramón Rocha Monroy, *Ando volando bajo*

El espacio de la duda se construye de las maneras ya explicadas: el plagio, el sueño, la confusión, las versiones de la verdad, la imaginación, la indeterminación entre realista y fantástico, la esencia de sus personajes (entre lo sobrenatural y natural), los huecos de la historia, la creación de un Potosí escritura! con características nuevas que juegan con lo antiguo, lo barroco, la criollidad dudosa y la guerra. Pero veamos cómo se termina de producir este espacio en *Potosí 1600*.

"Mas ¿no me dejo llevar por una ilusión que al cabo se convertirá en desengaño cruel? ¿No habrá interpuesto sus ilusiones mi pobre fantasía a vuestra inocente mirada?" [981. Esta es la reflexión de Nicolás Flores debajo de la ventana de Pilar. La manera de las preguntas, bastante usada en la novela de Rocha Monroy, acentúa la idea de indefinición, es la dramatización de la incertidumbre. La posibilidad de que Nicolás se esté dejando llevar por una ilusión está latente, y también está latente para los personajes habitantes de Potosí, para la escritura y para el lector. Las propias fantasías, amorosas en la cita pero seductoras en general, pueden interponerse en la narración.

En el espacio de la duda se da una puesta en crisis de la Historia, lo sagrado, lo conocido, pero también la posibilidad de la distorsión deliberada de realidades a partir de la imaginación.

—Yo diría que ésta es la escena de la Visitación, cuando la Santísima Madre fue de visita a su prima Santa Isabel, más vieja que yo, es cierto, y preñada de milagro —dijo **[Maruja]**.

Al oír la palabra 'milagro', volvió a la memoria de Leonor la imagen de ciertos ojos soñadores, pero de inmediato se recompuso
[201

El 'milagro' de Santa Isabel se convierte, gracias a Leonor, en adulterio. En la escritura de *Potosí 1600* esa concepción divina se convierte en producto de un desliz matrimonial y no en un acto celestial. "Pero un sentimiento adicional la llenó de dudas: el asedio de ese hombre no le provocaba pánico, no le desagradaba en absoluto" [50]. La posibilidad de modelar el pasado, lo escrito (hasta en libros sagrados) es parte de la poética de la novela de Rocha Monroy. El humor con el que se mira el pasado va a producir horizontes fragmentados, indefinibles. La reconstrucción de lo sucedido y documentado posibilita en *Potosí 1600* la creación de verdades múltiples, donde puede ser a la vez la imagen aceptada de la historia pero también la tergiversación lúdica de Rocha Monroy de ésta.

La palabra escrita es dudosa. "A la luz incierta de la madrugada, luego de una jornada de alcoholes en el taller de Melchor, el Bachiller contempló espantado el desorden de sus aposentos" [190]. La luz que ilumina la lectura de *Potosí 1600* es incierta, es puro teatro: "Hasta que [a Ñuño] los cantos, los oficios, el culto de maitines y laudes y prima y tercia y sexta y nona y vísperas y completas comenzaron a parecerle puro teatro" [381]. Artificialidad. Puesta en escena y no descripción de una realidad. Es por esto que el espacio de la duda parte de la idea de que lo que se lee en *Potosí 1600* puede ser parte de una mentira o de un invento. El lector participa de un juego lleno de engaños, donde tiene que saber cómo manejarse para no pecar de incrédulo o ingenuo.

El Bachiller plantea su versión de la realidad al producir dos tipos de escritura: la oficial al distinguido Señor y la secreta a su cachondo amigo. El Bachiller produce mentiras en su escritura, ya sea ocultando la verdad (que igual siempre en la novela es relativa porque hay momentos en que el Bachiller no sabe lo que ve) o exagerando sus experiencias sexuales y gastronómicas. De esta manera *Potosí 1600*, en algunas partes, es la escritura de una escritura que se basa en el juego de la mentira y el engaño. "¿Le creemos? N000, muchacho" [191]. La escritura de *Potosí 1600* es la puesta en escena de la falsedad y la trampa, del adulterio y el disfraz.

En la novela se da el beneficio de la duda no solamente a la realidad objetiva, sino también al mito: "Por dentro, el rico Cerro era como un árbol de plata cuya cabeza había sido decapitada, según decían los indios, cosa tan cierta como una moneda de un peso de a

ocho reales" [14]. Las voces de los potosinos ("según decían los indios") hablan del Cerro decapitado, ellos lo aseguran, no la escritura. En *Potosí 1600* no se determina ni la visión histórica de Potosí, ni la objetiva de pueblo destruido, ni la mítica. Se duda de las certezas como de los inventos. De la imaginación como de la documentación.

Ni siquiera cuando se produce la inundación, casi al final de la novela, se puede asegurar esta experiencia: "[el Bachiller] Buscó el tejado de la casa de la Calle de las Portuguesas y, fuera por la confusión o porque realmente había ocurrido el desastre, no logró divisarlo" [205]. Todavía se sospecha de la palabra escrita, tal vez la catástrofe no se haya dado. El desastre queda como una sugerencia del pasado, de Arzáns, de la Historia, de Viaña, queda como una posibilidad, como la duda de su magnitud y de su existencia.

La Candelaria se enfrentó a Fray Joseph y alzó la diestra con inefable gracia para decirle: 'No provoquéis, hijo mío, la furia del Señor. ¿No sabéis, acaso, que para proteger a su Santísima Madre sería capaz de **fulminaros** ahora mismo con un estruendo de rayos y centellas?'

¡Para qué lo diría? Un estruendo se sobrepuso al mayor volumen de los atabales y chirimías del festejo: una voz que eran, miles voces juntas, un eco ensordecedor que salía de las entrañas de la tierra, un gigante en figura de miles de brazos armados que arrasaban todo lo que se ponía a su paso [204]

Puede ser que Dios esté defendiendo a su madre en la inundación pero también puede ser parte de una casualidad, o pueden ser las dos cosas. El juego se consuma en el desastre de la inundación que concluye los años de riqueza de la Villa Imperial.

Lo mismo pasa en el primer encuentro sexual de Nicolás y Pilar: "Allí conocería Flores el mozo la desnudez de su esposa, y olvidaría penas y contratiempos consumando su matrimonio; aunque se dice también que pasmado por la belleza de Pilar, veló su sueño sin tocarla. Y aun dicen que al cabo yacía dormido de cansancio pero con el arma enhiesta, y que Pilar consumó el matrimonio a horcajadas, extremo difícil de creer por la castidad de la niña y lo doloroso de la postura. Pero donde manda Lujuria no manda Pudor..." [174]. La escritura afirma algo que después pone en duda. Con las habladurías de la gente, o más bien, con la construcción de una narración paralela ("se dice") se abre la posibilidad de que

los hechos hayan sucedido de otra manera, de que la historia que relata la novela es pura invención de su juego, es un engaño que parte de esta misma, es una manera deliberada de distorsionar los hechos verdaderamente sucedidos. De un suceso normal, el que un esposo conozca la desnudez de su esposa y consumen su matrimonio, se abre la posibilidad a un hecho más extraño y humorístico (más afín a la escritura de Rocha Monroy), que la esposa termine sola el trabajo. Pero ninguna de las versiones es la que en verdad sucede, lo que se produce, a partir de la lectura, es la posibilidad de ambos sucesos. Las posibilidades se dan, además de la posible reconstrucción del lector de otras que pueda imaginar. Este encuentro es como Rocha Monroy lo imagina, pero también como el lector puede imaginarlo.

Esta es una cita que habla sobre la concubina del Viejo: "¿Quién era la mujer? ¿Sería cierto que era una puta vieja que arrancó al Viejo del cadalso donde estaba a punto de pender su cuerpo? El Bachiller pensó que jamás lo sabría: quizá sólo era una de tantas mujeres de la Villa que trató recalar y no encontró puerto más a mano que el corazón del Viejo, cuya elegancia era, simplemente, dejarse querer" [188]. Ni la escritura ni la lectura, en su constante duelo, sabrán cuál es la verdad, quedarán las preguntas y la posibilidad de ser. "Pero en Potosí todo era posible: a cien varas de distancia la propia Virgen de la Candelaria buscaba tafetanes para la ropa íntima de Niño, pero de aquéllos llenos de molduras, repulgo y dobladillos; y terciopelos púrpura para las faldillas del Hijo Crucificado; y greguescos y dominguillos para las delicadas antífonas de San José" [17]. Todo en el Potosí de *Potosí 1600* es posible, como en esta última cita la imagen de Jesucristo: al mismo tiempo el Niño y el Hijo Crucificado.

Este juego pone en crisis a la ficción misma: ¿qué es hacer ficción? ¿Qué es la literatura? ¿Cuál es su verdad? La posibilidad de la escritura, en esta novela, es producir esa realidad de duda. La ficción es un juego, un engaño, es imaginación y todas las constantes que se fueron describiendo. Esta es la forma de su poética. Es construir figuras que representan la palabra escrita y su posible reconstrucción en la experiencia de la escritura. La literatura es el hacer de esa reconstrucción.

"¿Habría sido todo un sueño? ¿Una burbuja de efímero resplandor? Porque pasada la euforia de aquellos años, el Cerro se encadenó a sí mismo hasta el día de hoy" [218]. Estas preguntas van algo después de la imagen en que el Viejo se despide de la novela haciendo venias, se retira de la misma manera en que el Cerro se encadenó, va apagando la máquina

de la ficción, va cerrando el telón de la novela. El juego no termina con el final físico de la escritura, que son estas preguntas. Sigue la duda de si el Viejo era la encarnación del Cerro, pero más importantemente sigue la duda sobre si lo que sucede en la novela sucede. Si es o no una invención de la muerte, o de la escritura. La novela es un sueño, es la recreación de una realidad infinita e inarrestable. El duelo entre lector y obra continua, no se cierra nunca, siempre es posible. Después de la euforia de aquellos años, o sea de los que relata la novela sin importar su equivalencia con los años documentados por los libros de Historia, aparece la imagen del Potosí demacrado, más o menos la de la actualidad. Después de *Potosí 1600*, o más bien sin la novela, aparece la imagen de la realidad encerrada entre pobreza estética y planicie, el retrato inútil y mimético de lo real y de la deficiencia de su retrator. Imagen apoyada por malas lecturas sobre la realidad. Después de *Potosí 1600*, después de la escritura, después de la literatura, después de la lectura, queda la posibilidad de la duda, el espacio del juego y el engaño, de la imaginación. Queda la realidad aburrida y demacrada, objetiva. Esto intenta romper la ficción.

Recreación, experiencia poética, una palabra que es todas, el disfrute, el artificio, el desperdicio, vagabundear, imaginar, jugar, establecer un duelo, fragmentar, no elegir ni definir. Esto es la experiencia de la literatura nos dice *Potosí 1600*.

SEGUNDA PARTE:

Escenas

CAPÍTULO UNO: El azar: oportunidad, posibilidad y confusión

Después de haber visto el espacio que construye la novela, veamos las escenas que se dramatizan en dicho espacio. En *Potosí 1600* la escritura como posibilitadora de la duda instaure a su vez varios mecanismos que permiten el funcionamiento poético de la novela. Estas ramas constituyen el todo de la poética de la duda de la novela. Veremos ahora algunas de estas escenas que encarnan las posibilidades de la escritura de la novela de Rocha Monroy.

Estas escenas nos permitirán un acercamiento más detallado a la novela. Fragmentando así la visión total del espacio que instaure la escritura para detenemos en partes que nos revelen más sobre *Potosí 1600*. Las escenas de esta segunda parte complementarán el espacio de la duda de la primera y ayudarán a terminar la visión total sobre *Potosí 1600* que está planteando esta tesis. De todas maneras, esta segunda parte no es una forma de demostrar lo que se hizo en la primera, sino, al contrario, una manera de seguir leyendo la novela. La primera parte y la segunda no son ni opuestas ni una más importante que la otra, son complementarias y la lectura de cada una construye la visión que tenemos sobre el libro de Rocha Monroy.

Ahora bien, con relación a este primer capítulo de esta segunda parte vemos que el azar se recrea en *Potosí 1600* como la posibilidad del juego. Se origina en la regla que instaure su esencia y no en el poder de la casualidad y lo aleatorio. Entre destino y reglas, la escritura de Rocha Monroy sigue jugando con el engaño y la broma.

En este capítulo veremos primero las posibilidades que brinda el azar. Además, partiendo del azar y su regla, veremos cómo se instaure el juego en la escritura de Rocha Monroy y cómo esta noción nos permitirá leer una faceta importante de la novela.

1. Casualidad y destino

Aunque no es alguien que normalmente hable con desconocidos, R, estaba tan asombrado por la coincidencia que no se pudo callar.

—Lo crea o no —le dijo a la joven—, he buscado ese libro por todas partes.

—Es estupendo —respondió la joven—. Acabo de terminar de leerlo.

—¿Sabe dónde podría encontrar otro ejemplar? —preguntó. No puedo decirle cuánto significaría para mí.

—Éste es suyo —respondió la mujer.

—Pero es suyo —dijo R

Era mío —dijo la mujer—, pero ya lo he acabado. He venido hoy aquí para dárselo.

Paul Auster, *El cuaderno rojo*

Los comediantes, en la novela, quieren llegar a Potosí que se muestra en sus especulaciones como la tierra de las oportunidades. Los mismos habitantes de la Villa pueden convertirse en hombres ricos o en vagabundos de un día para otro. La oportunidad de conseguir fama y dinero es una de las características importantes de la Villa Imperial. Esto puede darse por un golpe de suerte. De esta manera el azar entra en la escritura de Rocha Monroy para convertirse en un gesto textual más. Jugando con la faceta histórica de personajes que en Potosí, por obra del azar, se volvieron ricos o encontraron la desgracia y la muerte, Rocha Monroy en su novela construye a Potosí también como un espacio de posibilidad. Para la Historia las riquezas del Cerro Rico se descubren por un golpe de suerte.

Para este capítulo no tomamos al azar como el producto de la causalidad, sino como lo contrario. Desde su esencia la palabra "azar" es ambigua, así que en adelante construiremos nuestra noción de azar y con esto veremos cómo está funcionando en *Potosí 1600*.

1.1. El hechizo de la regla

Y en la humilde opinión de este narrador, esto no es solamente algo que pasa. Esto no puede ser una de esas cosas. Esto, por favor, no puede ser eso. Y no puedo decir lo que quisiera. Esto no fue una casualidad. Estas cosas extrañas pasan todo el tiempo.
Paul **Thomas** Anderson, *Magnolia*

Bajo el influjo bienhechor de la Compañía, nuestras costumbres están saturadas de azar. El comprador de una docena de ánforas de vino damasceno no se maravillará si una de ellas encierra un talismán o una víbora; el escribano que redacta un contrato no deja casi nunca de introducir algún dato erróneo; yo mismo, en esta apresurada declaración, he falseado algún esplendor, alguna atrocidad.
Jorge Luis Borges, *La lotería de Babilonia*

El azar que se instaura en *Potosí* 1600 no es el relacionado con la mera casualidad. Su esencia no es la de una unión de secuencias aleatorias que con cierta lógica va a determinar los destinos de sus personajes. El azar, en primer lugar, se presenta en la novela como la posibilidad de cambiar la condición de un día para otro:

Viajar, viajar interminablemente por el Nuevo Mundo, viajar tan sólo con el pretexto de llegar a un punto en el mapa desconocido. Potosí, donde manaba un río de plata que se abría en deltas y édanos por todo el mundo, en una corriente de lingotes que visitaba, casa por casa, tiendas y factorías de mercaderes del orbe de Adán. Llegar a Potosí y comprobar el milagro, llevando a cuestas el único patrimonio del grupo: la presteza de ser hoy rey y mañana mendigo, hoy demonio y mañana santo, hoy puta y mañana Virgen y Madre [44]

Esta es una de las imágenes de Potosí, producida por la reflexión de Ñuflo en el barco que lo está llevando a América. Es la imagen de una tierra de oportunidades. Potosí se

presenta como una suerte de tierra prometida donde se puede ser puta un día y Virgen al siguiente. Así se establece el azar. Una imagen importante es la posibilidad de "ser hoy rey y mañana mendigo, hoy demonio y mañana santo", ya que se está hablando de comediantes, que actuando pueden ser estas personas en las tablas. Volvemos así a la idea de las figuras de la novela, figuras ficcionales que pueden ser comediantes embusteros o Santos excedidos. Además el guiño a la historia de Segismundo, que fue prisionero en una torre y al día siguiente rey, remite todavía más a la idea de teatro. Por eso el azar es parte del juego de la duda, por lo tanto es un azar diferente que el de pura casualidad y estadística. El azar que construye la novela de Rocha Monroy, y el que construimos nosotros, es un azar ambiguo, la misma palabra lo es. Por ejemplo, basta ver que uno de sus sinónimos es "sino" y otro "casualidad". No entendemos al azar como casualidad, sino más como una regla que va a producir hechos a partir de ciertas redes de obligaciones simbólicas. Veamos.

En el barco que lo llevará a Potosí, la tierra de las oportunidades para él, Ñuflo reflexiona: "La vida es sueño. Nos afanamos en vano por gobernarla, pues no se pueden gobernar los sueños. Gran parte de nuestros actos, si no todos, son gratuitos. No obedecen sino a las marcas o al ritmo del universo. «Esto es sueño, y pues lo es, soñemos dichas ahora, que después serán pesares», proclamaba Ñuflo" [40]. Aquí se empieza a construir la idea del azar que se presentará en la escritura. El azar que no solamente es producto de los sucesos y decisiones gratuitas, sino que obedecen al ritmo y a las marcas del universo. No es parte de la casualidad sino parte de un universo ordenado, de una ciudad como Potosí que se construye como un espacio de posibilidad. El azar es parte del error deliberado y no de las faltas accidentales. Instaure reglas precisas que dirigen los sucesos de las figuras de la novela, así algunas veces serán Santos y otras comediantes, y muchas veces serán estos dos personajes. Los sueños no se pueden gobernar dice Ñuflo, tampoco los sucesos de la escritura de Rocha Monroy. Ésta misma, a partir de la construcción de la Villa Imperial, construye un espacio que regirá las casualidades que llevarán a algunos a ser ricos y a otros, pobres, pero más importante: a unos Santos excedidos y a otros comediantes pícaros. Es un azar que no puede escapar de la regla impuesta por la novela misma, por la escritura. Este azar en *Potosí 1600* no produce libertad, la posibilidad de que pase cualquier cosa, sino que produce un juego enmarcado en las reglas de la escritura, de las marcas del universo, de su

ritmo. Marcas y ritmo que posibilitarán no sólo la llegada de los comediantes a Veracruz, sino su posible presencia en la Villa Imperial de Potosí, su posible figura y su posible éxito en ella. "[a Ñuflo] Le bastaba barrer con la vista la cubierta para reconocer esos rostros parientes de los reveses de la fortuna" [25]. El azar permitirá los reveses de la realidad.

Veamos ahora qué entiende Jean Baudrillard por azar:

El juego de azar niega cualquier distribución aleatoria del mundo, requiere forzar este orden neutro y recrear en cambio obligaciones, un orden ritual de obligaciones que ponga en jaque al mundo libre y equivalente.

(. .)

Lo mágico de los jugadores, desde esos que juegan su fecha de nacimiento hasta la localización de series (el once ha salido once veces en Montecarlo), de las más sutiles martingalas a la cola de conejo en el bolsillo de la chaqueta, todo eso se alimenta de la idea profunda de que el azar no existe, de que el mundo está atrapado en redes de obligaciones simbólicas — no conexiones aleatorias, sino redes de obligación, redes de seducción. Basta con hacer actuar los mecanismos" [Baudrillard,1994:136]

Las redes de obligaciones simbólicas de las que habla Baudrillard en la novela se equivalen con la idea de marcas y ritmo del universo que plantea Ñuflo. Hay un espacio, una regla, que delimita las posibilidades del azar. Potosí, en *Potosí 1600*, es el espacio donde los mecanismos se ponen en escena, así las redes de obligaciones simbólicas pueden presentarse en la obra. Las oportunidades que buscan los comediantes en Potosí parten de la idea de que hay un ritmo que está delimitando su espacio de posibilidad. El azar no es la libertad, sino el sometimiento a las reglas que están imponiendo las marcas del universo, la poética de la obra. Así, la posibilidad que abre la escritura no es cualquier eventualidad. Por ejemplo, no es la posibilidad de leer a los santos como Santos, o que la casualidad de una palabra construya sentidos que no van con la poética de la obra. Cada palabra es la misma reconstruida, el azar va a dirigir las significaciones por el encuentro de hechos, figuras y plagios. La realidad de la duda no parte de la posibilidad casi infinita de lo aleatorio, sino de un juego y las reglas que éste instaura. La libre elección no es una salida en el duelo con

el lector. "El juego tiende a abolir la neutralidad objetiva del azar y su 'libertad' estadística captándola bajo la forma de duelo, de desafío y de puja regulada" [Baudrillard,1994:136-137]. Cabe aclarar ahora que entendemos este azar como un mecanismo poético y no solamente como un elemento de relación y entendimiento social. Utilizamos algunos elementos de Baudrillard y desplazamos sus ideas, no las tomamos al pie de la letra.

El azar de *Potosí 1600* es parte de un ritual. Ese ritual para la novela es la experiencia de la lectura. Ahí, en la lectura, las redes de obligación simbólica dirigen, no sin sentido del humor, las posibilidades de producción de significaciones poéticas. En la escritura las figuras no encontrarán la solución a sus esencias aleatoriamente, sino que se regirán por las marcas del universo poético de la novela para producirse como elementos **ficcionales**. Como dice Baudrillard "basta con hacer actuar los mecanismos" del azar para que éste esté presente. En la novela es el lector y las figuras ficcionales los que hacen actuar estos mecanismos. Ya sea en la Iglesia o sobre tablas, el azar instaura un mundo con reglas y redes de obligaciones simbólicas para poner en relación los elementos de la obra. "Igual que lo que se opone a la ley no es la libertad, sino la regla, *lo que se opone a la causalidad no es la indeterminación, sino la obligación*" [Baudrillard,1994:140] El azar no es un vacío con un futuro indefinido, sino un espacio de obligación que define a partir de sus mecanismos el deber simbólico de los personajes de la novela.

El azar que buscamos, el gesto que construye *Potosí 1600*, no es "un dispositivo aleatorio, de pura posibilidad sometida a la *ley* de probabilidades" [Baudrillard,1994:135-136], sino a lo que Baudrillard llamaría la *regla* de juego (más adelante hablaremos del juego en sí). El azar no intenta construir una ley sino una regla. Las marcas del universo, el ritmo de la poética de la obra, las redes de obligación simbólica se establecen a partir de una regla y no una ley. Es un azar que parte de una voluntad, de una búsqueda, de una implantación de un juego.

Baudrillard sigue construyendo su idea del azar al hablar sobre *La lotería de Babel*, cuento de Jorge Luis Borges:

La interpolación del **azar** en todos los intersticios del orden social y del orden del mundo. Todos los errores de la lotería son buenos, ya que no hacen otra cosa que intensificar esta lógica. Las imposturas, los ardides, las manipulaciones pueden

perfectamente integrarse en un sistema aleatorio: ¿quién dirá si son 'reales', es decir, resultado de un encadenamiento natural y racional, o si proceden de la instancia aleatoria de la lotería? Nadie lo sabrá nunca. La predestinación lo ha recubierto todo, el *efecto de la lotería* es universal, la Lotería y la Compañía pueden muy bien dejar de existir, su eficacia silenciosa se ejerce sobre un campo de *simulación total*: todo lo 'real' ha entrado vivo en las decisiones secretas de la Compañía, y ya no hay ninguna diferencia probable entre lo real real y lo real aleatorio [Baudrillard,1994:142]

Dentro del mecanismo del azar el error no sería más que parte de las redes simbólicas que éste produce. El vacío y la falla serán parte de las marcas del universo en *Potosí 1600*. Así el azar produce también esta indeterminación: si lo que está produciendo es producto de la casualidad o de algún plan calculado. El azar desestabiliza la realidad, produce la *simulación total*. "La lotería es simulacro — nada más artificial que regular el curso de las cosas por el decreto aberrante del azar" [Baudrillard,1994:145]. Es artificio, construye el simulacro, es también antinatural. De esta manera en *Potosí 1600* se dramatiza la idea del azar, dotándolo de características que seguirán por el camino de la duda y de la posibilidad.

1.2. Escrito en el cielo

Lo hemos visto: el azar está más cerca del destino que de la casualidad, de la obligación de la regla que de la libertad de la eventualidad. "En el fondo de su corazón, Leonor se decía que ése era un Cerro *khencha*, que es como se llaman aquí a la mala suerte, un viejo rijoso y crápula que dilapidaba una parte ínfima y, sin embargo, sobrenatural, de su fortuna, para alentar el vicio y el pecado en la imperial Villa, no obstante que en su vientre se sucedían las peores atrocidades, los crímenes más horribles, el agobio más inicuo de la naturaleza sobre el hombre y del hombre a sus semejantes" [14]. Esta idea del *khencherío* es también parte del azar que produce la novela. Un azar que juega con la predestinación, con las maldiciones de antemano, con el curso regulado por las marcas de universo. Pero el juego del azar en la escritura de Rocha Monroy no resuelve la idea del futuro predestinado

por la maldición de un cerro, sino que la dramatiza, la construye en el espacio de oportunidad y posibilidad. El azar será, pues, el juego de la verdadera relación con el *khencherío* del Cerro y la decadencia de Potosí. La posibilidad de esta dependencia será el azar mismo, su sentido del humor y su posibilidad en la novela. Así el azar se hace extremo, al acercarlo al del destino, a la idea de que es un azar regido por algo mayor, como el hado.

El designio de las estrellas, la existencia regida por una orden mayor, es una imagen que está muy presente en *Potosí 1600*. Lo dice el Bachiller como una habladoría: "Dicen que estas tierras regidas por Júpiter y Mercurio ubicados con Marte en la casa de Escorpión y en el arco de Sagitario, han sido fundadas para la guerra y el comercio" [86]. Pero un poco después en la novela lo avala Fray Joseph que le hace una visita a Antonio de la Calancha, autor real de *Cuaderno de estrellas*:

— En esta Imperial Villa predominan los signos de Géminis y Libra. Por esto sus habitantes son cariñosos, amigos de música y festines, trabajadores y algo dados a gustos venéreos

(...)

— Sus planetas son Júpiter y Mercurio —**Calancha** señaló dos puntos en el mapa—. Júpiter los hace magnánimos y de ánimos sumamente liberales, y Mercurio, sabios, prudentes, inteligentes en tratos y comercios

(...)

De siete estrellas verticales que pasan sobre Potosí, cinco son las del ojo del cuerpo que **Copérnico** dijo era el cuello o cerviz, y la estrella **austriana** en la frente de Escorpión, y la que está en la Extremidad del arco de Sagitario, y la otra que se le sigue, todas son de naturaleza de Marte; y ella en Sagitario y escorpión, influyen en guerras, odios, pependencias, muertes y heridas; y las otras dos estrellas, la de la pierna derecha de la serpiente es de naturaleza de Mercurio, tratos y comercios, **ocupaciones** venéreas, que rinden el libre albedrío potosino. En sus pobladores compiten lo garifo del brío y lo bizarro de la gala, la ostentativa opulencia, la lujuria ostensible, el discreto cortejo y el político agasajo

(...)

— Mirad, en cambio, que antípoda de Potosí es el Pueblo de Tamerí, según la tabla 94 de Abrán Ortelio y Pedro Arpiano, que está en el golfo de Bengala, teste oeste de Mandao en la India Oriental, Campos fértiles, florestas incultas pintadas por Diodorio, Herodoto, Bartolomeo y Pedro Gibo. En cambio la antípoda Potosí cuanto engendra es plata, no se ocupa en yerbas, no cría nada deleitoso y tiene de acarreo cuanto el apetito finge regalado. Como tiene la cosecha de plata trae cuanto coge en la redondez del mundo [89-901

Rocha Monroy plagia la teoría de Calancha en este diálogo extenso. Las características que describe Calancha serán puestas en escena en la novela para construir a los personajes habitantes de la Villa jugando con los designios de las estrellas. Los personajes de la novela, y del espacio ficcional que es Potosí, son herejes, relapsos, apóstatas, borrachos, envueltos en duelos, liberales, cariñosos, dados a ocupaciones venéreas, comercios, etc., porque así están descritos en esta parte de la novela. Las estrellas para Calancha modelaban a los potosinos, pero el movimiento ficcional de Rocha Monroy va más allá. No está escrito solamente en el cielo, también en la novela misma. Es una puesta en abismo explícita. Se describe a los personajes de esta manera y en la obra las figuras ficcionales ponen en escena esta descripción. El azar de la novela implanta estas redes simbólicas. Estas son sus marcas del universo, la palabra escrita es el ritmo que rige la vida de las figuras ficcionales de la obra.

Pero este no es el único guiño a la predestinación por parte de los astros. Rocha Monroy juega también con *La vida es sueño* donde las estrellas predestinan la vida de Segismundo. Basilio lee en las estrellas que éste será un rey despiadado y por esto lo encierra en la torre. El designio de las estrellas es el germen que posibilitará la idea del sueño y la vigilia, en realidad la lectura de este designio.

Así, Rocha Monroy dialoga con dos ideas sobre el destino que desentraña la astrología: Calancha, que describe la esencia de los potosinos, y Basilio, que encuentra el sino de su hijo. La figura de la lectura de las estrellas es plagada con humor en *Potosí 1600* para construirla junto con la idea del azar.

1.3. La ironía del destino

Allá, en algún lugar del mundo, alguien juega a la lotería o se libra un combate; y es así, por curioso que parezca, cómo se decide el destino de cada uno de nosotros.

Ivo **Andric**, *Un puente sobre el Drina*

Ahora bien, Rocha Monroy no le cree totalmente a Calancha, sino que a partir de su descripción tan completa sobre los potosinos construye un espacio que sigue estos designios, dándole, humorísticamente, el beneficio de la duda.

El vértigo ideal es el de la jugada de dados que acaba por 'abolir el azar', cuando, contra toda probabilidad, el cero sale varias veces seguidas, por ejemplo (...) Cada jugada singular no provoca sino un vértigo mediocre, **pero** cuando el destino puja —señal de que lo toma en seno —cuando parece desafiar al orden natural de las cosas y entrar en un delirio o en un vértigo ritual, entonces es cuando la pasión se desata y una fascinación verdaderamente **mortal se apodera de los espíritus** [*Baudrillard*,1994:139]

Así el juego de azar dependerá también de un destino, y no de su libertad para construir las posibilidades. En *Potosí 1600* se plantea muy parecido el juego con el designio de las estrellas. Los potosinos son así por su ubicación en la tierra, por la red simbólica que esto implica. La Villa Imperial es un espacio ficcional que producirá figuras ficcionales que su escritura moldee. El azar desafía el orden natural para implantar uno nuevo, uno antinatural. Al desafiar la singularidad de los personajes y construirlos como un grupo de figuras poéticas Rocha Monroy está instaurando un "vértigo ritual", está poniendo en escena la idea de azar que construye **Baudrillard**. La escritura de Rocha Monroy instaure ese "vértigo ideal" al seguir las pautas de Calancha, no crea otro tipo de personajes, no construye un mundo totalmente nuevo, sino que termina repitiendo los resultados de otra escritura, como el dado que repite el mismo número contra todo pronóstico.

En una visión aparentemente superficial de *La vida es sueño* se podría ver que la lectura errónea de las estrellas por parte de Basilio construirá toda una obra de teatro. Esta la ironía: lo predestinado se da porque se cree anteriormente en lo predestinado, así es Basilio, en realidad el que hace real el designio de las estrellas. Como la imagen de Edipo y el oráculo. El azar es parte de un juego más construido que la mera casualidad o lo aleatorio; es artificio y no coincidencia. En *Potosí 1600* el azar es parte del humor, una veta de humor negro. Basilio, por creerle a las estrellas construye la profecía. Los potosinos son dados al dinero, a la fiesta y a la guerra porque los predestinan así. Porque la escritura al plagiar otra, los produce de la manera que están predestinados, porque Rocha Monroy, como Basilio le cree a la escritura de Calancha. Basilio y Calancha miran el cielo, Rocha Monroy el papel. El arar es parte de reglas que en la novela de Rocha Monroy, gracias al humor, producen lo que se modela. Es una puesta en escena de lo que se ha leído en las estrellas, una dramatización del destino y su representación como broma, como juego. El azar es como un libreto, no su realización.

2. El juego

A partir de la noción de juego, en *Potosí 1600* podemos entender su relación con la literatura y con el lector. La vocación lúdica de la novela es central para su producción de sentidos y su instauración como materia ficcional. El juego es parte del espacio que instaura el azar y el hechizo de la regla. Es una posibilidad poética y la búsqueda de nuevas maneras de instaurar la ficción.

2.1. La manera de jugar

Del otro lado, algunos borrachos animosos y descarriados entraron prematuramente a la arena e intentaron montar al toro. Esto iba en contra de las reglas del juego: debía sorprenderse al toro de un modo específico; el respeto de las reglas se imponía y fueron llevados fuera, tambaleantes, temblorosas las rodillas, protestando, aunque siempre alegres...

Malcolm Lowry, *Bajo el volcán*

El juego es un espacio que parte también de la regla. Nos referirnos al juego en general y no sólo al de azar, o al diálogo con otros textos. En *Potosí 1600* es otro elemento importante para la construcción de su poética y de su escritura misma. La novela pone en escena el juego con esta imagen:

A los cinco años [Nicolás], solía encontrarse con la Virgen de la Candelaria y de inmediato se enfrascaba en una ruidosa partida de canicas con el Niño Jesús, y por supuesto le ganaba, pues no se diga que los seres divinos pierden su tiempo en destrezas terrenales [33]

Esta es la instauración del juego. Se dramatiza un encuentro posible: Nicolás y el Niño Jesús. El juego de canicas entre Dios y el primer potosino abre paso a la implantación de este término dentro de la obra. La posibilidad y el humor hacen posible esta partida.

El juego, la ~~esfera~~ del juego G.) nos revela la pasión de la regla, el vértigo de la regla, la fuerza que proviene de un ceremonial y no de un deseo.

¿El éxtasis del juego proviene de una situación de sueño de tal modo que uno se mueve en él desprendido de lo real y libre de abandonar el juego en todo momento? Es falso: el juego está sometido a reglas, lo que no es un sueño, y no se abandona el juego. La obligación que crea es del mismo orden que la del desafío. Abandonar el juego no es jugar, y la imposibilidad de negar el juego desde el interior, que provoca su encanto y lo diferencia del orden real, crea al mismo tiempo un pacto simbólico, una coacción de observancia sin restricción y la obligación de llegar hasta el final del juego como hasta el final del desafío.

El orden que instituye el juego, siendo convencional, no tiene comparación con el orden necesario del mundo real [Baudrillard, 1994:126]

La regla es la esfera que posibilitará el juego. Así, éste no es un encuentro gratuito, es parte de un ritual, de una ceremonia. En el orden del juego, a partir de la regla, lo exterior, lo real, no tiene influencia en el encuentro, solamente las normas que éste mismo instaura. "El único principio del juego, que nunca es planteado como universal, es que *la opción de la regla le libra a uno de la* [Baudrillard,1994:127]. En la partida de canicas entre el Niño Jesús y Nicolás, no influye lo exterior, ni la lógica, ni los poderes divinos de Dios para ganar y menos la mano inquisidora del Santo Oficio. El juego se instaura. El Niño Jesús sabe que no puede hacer un milagro, sabe que no puede hacer trampa, tiene que regirse a las reglas del juego. El orden de la novela, gracias al juego, no es el orden que necesita lo real.

El juego no es libertad. No obedece a la dialéctica del libre arbitrio que es la hipotética, de la esfera de lo real y de la ley. Entrar en el juego, es entrar en un sistema ritual de obligación, y su intensidad proviene de esta forma iniciática — en absoluto en un efecto de libertad, como nos gustaba creer, por un efecto estrábico de nuestra ideología, que bizquea siempre hacia esta única fuente 'natural' de felicidad y de goce [Baudrillard,1994:127]

Así, el juego no es el espacio de la libertad. No se juega para ser más libre, o para gozar y ser feliz. El juego es una cosa seria. Con el juego en *Potosí 1600* se traza la cancha, se instauran los límites de su poética, y a la vez sus posibilidades. "Su ámbito [el del juego] es el hechizo de la regla, y la esfera que ésta describe — que no es en absoluto una esfera de ilusión o de diversión, sino de una lógica distinta, artificial e iniciática, donde son abolidas las determinaciones naturales de la vida y de la muerte" [Baudrillard,1994:127]. Las leyes de la racionalidad no son parte del juego, de esta manera la novela de Rocha Monroy instaura otra lógica que la real. El juego es artificial, no es pura diversión, sino que esa una experiencia límite. Es antinatural. Parte del hechizo de la regla. La escritura de Rocha Monroy no sólo sirve para la diversión, para la ilusión de la felicidad, es algo más serio. Como el mismo juego lo es.

2.2. El placer del juego

Si yo muriera joven, oíd esto:

Nunca fui sino un niño que jugaba.

Alberto **Caeiro**, *18 de Poemas Inconjuntos*

La novela implicará, pues, un jugar en todo sentido. Va a instaurar un espacio lúdico que parta del hechizo de la regla y no de la libertad y la mera diversión. La escritura de *Potosí 1600* va a promover una experiencia de juego dentro del mecanismo de su construcción. Veamos ahora qué es el jugar en esta novela.

Si el juego tuviera alguna finalidad, el único jugador verdadero sería el tramposo (...) La regla no puede ser 'transgredida', sólo puede ser inobservada. Pero la inobservancia de la regla no le coloca a uno en estado de trasgresión, simplemente le hace volver a caer bajo el dominio de la ley
[Baudrillard,1994:1331]

Si es que hay alguna finalidad en el juego es la de jugar, o la de sumergirse en la regla. La finalidad de *Potosí 1600*, si es que es finalidad, es la de sumergirse en la experiencia poética de su lectura, no la de búsqueda de respuestas o la conclusión del libro. Así la poética de *Potosí 1600* no busca conclusión, respuesta. La forma misma de la novela nos remite al espacio de la duda que es un espacio de juego. Tildar a la novela de realista, fantástica, real maravillosa, copia, costumbrista, histórica, *light* y demás es hacer trampa, es jugar sin la novela. Para jugar con la escritura no se puede definirla o diseccionarla, hay que encontrarse con las reglas de la obra misma. "Poner en juego y desafiar, conminar y pujar —no se trata de creer en ello. Además, nadie 'cree' en nada. El problema nunca consiste en creer o no creer, como ocurre con los Reyes Magos" [Baudrillard,1994:134]. El problema no reside en creer si existen Santos o no, sino en jugar con la posibilidad de que la novela sea la negación de si misma, o que sea la imaginación de historias que no suceden, por ejemplo la negación del capítulo dos por parte de la Ñatita, pero a la vez su reafirmación como ficción. Jugar con la novela será explotar el carácter de figuras literarias de sus personajes y expandir las posibilidades de producción de sentido en su escritura.

El juego es un sistema sin contradicción, sin negatividad interna. Por eso no podríamos reírnos de él. Y si no puede ser parodiado, es porque toda su organización es paródica. La regla actúa como simulacro paródico a la ley (...) El placer del juego es doble: anulación del tiempo y del espacio, esfera encantada de una forma indestructible de reciprocidad — seducción pura — y parodia de lo real, sobrepuja formal de las coacciones de la ley [Baudrillard,1994:141]

El humor en *Potosí 1600* no es solamente la posibilidad de la risa, la burla y la diversión. El humor ayuda a poner en movimiento los mecanismos que construyen la poética de la novela. Desde los plagios hasta la posibilidad del juego y de la regla. El juego se presenta también como la imagen de la que hablábamos antes con relación a la poesía: anulación del tiempo y del espacio, combinación de palabras dentro de una esfera con propias reglas para producir significaciones en la lectura. "Cada secuencia de juego nos libra de esta manera del carácter lineal de la vida y de la muerte" [Baudrillard,1994:138]. La fragmentación del tiempo y de la ley gracias a la regla permite, al jugar, establecer una experiencia que va a multiplicar las verdades.

Nicolás de Flores es el "mantenedor del juego" [111], instaura la escritura, como ya lo hemos visto. Nicolás mantiene el juego, pero a la vez lo instituye, ya sea en la partida de canicas con Dios, o en el juego de los aros contra Iñaki. A partir de su propia posibilidad de ser el primer potosino, jugando con la duda y con su esencia "dudosa", instaura la posibilidad de que la novela se extienda. A partir del juego con los personajes, del jugar contra Dios y de ganarle, éste se mantiene. Así, la escritura misma (ya que empieza con el futuro nacimiento del primer criollo) es la instauración del juego. La novela es el juego mismo, leerla es jugar. Y no es jugar por jugar, sino que este juego producirá la experiencia que establece el duelo entre lector y obra.

Por otro lado podemos ver que el plagio es juego que parte de la parodia. El plagio es el juego con otras escrituras, el diálogo humorístico con el concepto mismo de intertextualidad. Estas son las reglas de la escritura de Rocha Monroy. Desde el homenaje hasta el duelo.

2.3. El espacio dual, el lector y la obra jugando.

Siguiendo a Baudrillard hay una característica muy importante: "el juego es un duelo" [Baudrillard,1994:135]. Así nos desplazamos de nuevo a esta idea de duelo, y de Potosí como el espacio de un conflicto.

la regla no es tampoco más que la posición misma de jugar, el espacio dual de los participantes. Aquel que la vislumbrara como fin (como ley, como verdad) destruiría igualmente el juego y lo que se juega [Baudrillard,1994:133]

La escritura de *Potosí 1600* está jugando. El juego se instaura en la novela también en su relación con el lector. Es un espacio dual, como el duelo, es así que la novela de Rocha Monroy se da la puesta en escena, la dramatización, del juego entre lector y obra. La escritura es el espacio del rito, de lo ceremonial. Entre duelo y juego el ritual que se instaura entre lector y obra producirá la experiencia poética de la lectura. Esta es la relación que busca Rocha Monroy con el lector.

El lector es un complemento en la novela. Como el mismo Rocha Monroy es un personaje ficcional más que está creando *Potosí 1600*. Pero no lo crea bajo la ley, sino bajo el hechizo de la regla. La novela es también un desafío para el lector: "el juego siempre es un desafío" [Baudrillard,1994:133]. El lector no juega con la novela por pura diversión, haysignificaciones importantes en juego. Volvamos a la imagen del detective y el asesino. No es una mera persecución por dinero, o por obligaciones laborales. Como en la novela negra el detective se juega la vida en la persecución, el lector se está jugando cosas más importantes que el puro deber de la ley. La escritura así instaura el juego del lector que intentará develar los misterios de la obra. La lectura producirá la búsqueda y la experiencia de la persecución, mientras la obra jugará a escapar dejando rastros. Por eso, la novela no puede estar completa sin la lectura.

la *relación dual* es la que domina el juego, el ritual y toda la esfera de la regla" [Baudrillard,1994:146]

El juego se presenta en *Potosí 1600* como la posibilidad del encuentro entre lector y obra. Como la posibilidad de que la literatura no sea sólo diversión o esparcimiento, o enseñanza dictatorial., sino una experiencia que se base en reglas poéticas. Así el lector no es un observador, es un personaje más de la novela, o mejor, una figura ficcional más. La literatura, en la novela de Rocha Monroy, es el encuentro dual, es la posibilidad de encontrarse con el lector. Con los juegos que el autor plantea, la relevancia del lector es determinante. La obra es puesta en movimiento, puesta en escena por el lector. Es la posibilidad de habitar un juego ^{sin} _{querer} terminarlo. Es la eterna persecución del detective al asesino, es la eterna lectura, la desfragmentación de verdades. La posibilidad de experimentar de varias maneras la novela sin encontrar la verdadera.

CAPÍTULO DOS: El tiempo

El tiempo se encarga de enredarlo todo.

Ramón Rocha Monroy, *La casilla vacía*

Una de las escenas más importantes del espacio de la duda en *Potosí 1600* se da en el ámbito del tiempo. El tiempo no sólo entendido en el transcurso de los días, sino en varias de sus acepciones. Con relación a la vida y a la muerte. Con relación al pasado, al futuro y al presente. El tiempo como memoria y olvido. Y como el manejo mismo de la Historia.

Para este capítulo hablaremos primero de la vida y de la muerte. Veremos cómo es que la muerte influye en el transcurso de la escritura. Volveremos a la imagen de la Ñatita para hablar de su potencialidad alegórica y de lo que esto produce en la escritura de *Potosí 1600*. Llegaremos así a la idea de lo eterno y de lo efímero. Para terminar, hablaremos de la memoria y del olvido, de la deformación de la escritura a partir de estas imágenes.

1. Muerte y vida

La muerte y la vida son parte del tiempo. Esto se escenifica en la novela de Rocha Monroy. El tiempo es el espacio donde se experimentan estos extremos. Es así que la vida va a estar siempre influenciada por la muerte, por lo tanto, la escritura de la novela está siempre bajo este mismo influjo. Veamos ahora cómo es que esta visión trágica se convierte en potencia poética y permite nuevas visiones de la novela.

1.1. La tergiversación de la escritura a partir de la muerte

La escritura de *Potosí 1600* se construye también a partir de los conceptos de muerte y vida (la imagen simbólica de la Muerte la veremos más adelante). Es ahí donde también se dramatiza y se pone en crisis. A partir de la construcción de la Villa Imperial como un espacio de extremos la escritura se proyecta de maneras diferentes. Empecemos viendo cómo se construye Potosí como el espacio de la muerte.

En la taberna de Perote, el Viejo le dice esto al Bachiller: "Pero si aquí se muere todos los días, y siempre de mala manera, que nadie conoce la muerte natural" [1841]. La

muerte es algo cotidiano. En la Villa Imperial siempre se muere, pero la muerte no aparece como el transcurso natural del tiempo, en *Potosí 1600* es un suceso violento. Se produce en la escritura como una intromisión ante la vida, lo vemos en las muertes de los personajes principales. No es la llegada de la tranquilidad, sino el encuentro abrupto con el fin. El tiempo en la novela de Rocha Monroy no se sucede de forma natural, es artificio, es un estado antinatural. Dudas en lo cronológico de las vidas, asesinatos misteriosos, muertes en duelos, muertes dentro del Cerro y por último la inundación que acaba con media Villa. Muertes artificiales, que se establecen a partir de algún suceso que las produce. La muerte es un artificio más de la escritura en la novela. Es ficción.

La Villa está maldita: "Maldita la Villa que albergaba tanta muerte" [208]. Maldita es también la poética de la novela. Preguntas sin responder, caminos que no llevan a un destino fijo. La escritura se presenta como un infierno, como un laberinto sin salida, como una pesadilla de la cual no se puede despertar. "— Todo es morir" [208]. No sólo es una muerte física, sino la instauración de una realidad distinta. La muerte es uno de los lugares donde desemboca la escritura de *Potosí 1600* pero no una muerte como el cierre, sino como un nuevo estado ficcional.

Sobre el mendigo de la calavera el narrador dice esto: "Y quienes abrigaban dudas sobre el modo en que miraba de hito en hito la calavera, no tardaban en concluir que el así llamado Juan de Toledo meditaba sobre la muerte" [35]. La escritura de *Potosí 1600* permite observar la muerte. Permite a sus figuras ficcionales habitarla. No sólo ese espacio opuesto a la vida, sino el morir, experimentar ese espacio distinto. "¿Has visto alguna vez morir, lo que se llama morir?" [166]. La novela permite nombrar ese morir. Esa es la vida antinatural que experimentan los potosinos, en un espacio antinatural también. Observan su maldición. La poética de la novela de Rocha Monroy es parte también del artificio, de la invención, para poder nombrar la muerte y el morir, para que esos sean espacios que habiten los personajes en su tiempo. Espacios reconstruidos poéticamente.

En *Potosí 1600* no se puede escapar de la muerte. "Pobre Ñiaki: podía haber burlado la justicia y aun ganado impunidad en la Real Audiencia o en la Corte, pero jamás escaparía de la cólera del Cerro que de un zarpazo de aguas acabó con su vida" [207]. Si no se muere se observa el morir. En la NOTICIA de la última página se dice que Potosí después de sus

años ricos no pudo escapar a la ruina. No se puede escapar al destino del Ceno, transcurso antinatural del tiempo. Muerte poética y ficcional.

1.2. La imagen alegórica de la Muerte

Pero esta no es la única faceta que la novela experimenta sobre la muerte, hay otra con relación a su figura: la imagen de la Ñatita. Ya hemos hablado de la producción del espacio de la duda a partir de los diálogos de este personaje; retomemos esta figura ahora para hablar de su aspecto alegórico. "Vos [Ñatita] que aun sin pupilas veis con las cuencas el pasado y el futuro, y medís con una clepsidra el lapso de nuestras efímeras vidas y el instante de nuestro paso a vuestra Colonia, sabríais decirnos cómo moriremos, en qué circunstancias...?" [170]. La Ñatita en *Potosí 1600* es también la representación de la muerte, una alegoría, esto aparte de las dudas sobre su sobrenaturalidad. Es así que la muerte además de proyectarse en el espacio maldito que es la Villa, se presenta como un personaje de características singulares. La Muerte representa la negación de la escritura, pero también es la alegoría del final, de lo fragmentado, de lo inconcluso. El final de la certeza.

La Muerte¹⁹ es lo que va a producir una indefinición con relación a la esencia de los personajes. La Ñatita se presenta como el origen de la pérdida de certezas, de la duda y también de la posibilidad. Rocha Monroy así, juega con la idea de la muerte como la posibilidad de una nueva vida, de algo diferente que se va a habitar. Pero en *Potosí 1600* se pone en escena estas ideas a partir de un personaje entre cómico y sombrío.

La Muerte se presenta como el fin de la escritura, su destrucción, más específicamente: su fragmentación. A partir de la figura de la Ñatita la escritura en la novela se contagia de indeterminaciones, nada es seguro ante la muerte. Rocha Monroy así construye a un personaje con la fuerza de proyectarse de dos maneras: como la negación de una escritura dentro de la escritura, pero también como la figura del fenecimiento, donde la escritura se fragmenta y se hace posible. El fin, por lo menos el mortal, es en la novela la posibilidad de ser algo más, de habitar la vida y la muerte.

¹⁹ Estamos diferenciando muerte con minúscula de Muerte con mayúscula. La primera se remite al concepto abstracto, la segunda al personaje de la guadaña.

Entre muerte y personaje que la representa se plantea el juego que va a producir el espacio de la duda. Las posibilidades mismas de ser y de aparecer de la muerte dentro de la novela, va a producir posibilidades dentro de su escritura.

1.3. El transcurso de la vida. Lo **efímero** y lo eterno

Todo
se consume
y sin embargo
todo
queda.
Roberto **Echazú**, *Jorge Zabala*

Siempre es sólo un momento
Michael Ende, *La historia interminable*

Así como aparece la imagen de la muerte y su influencia, aparece la vida en la novela con distintas características. Una de ellas importantes es la manera de vivir, después de haber visto la manera de morir. "De mí sé decir que no es la dignidad el atributo que más aprecio en mi persona, sino la humanidad, el asombro diario de respirar, de contemplar las riquezas de este mundo, de oír laudes y voces femeninas, de saborear lo dulce, lo salado y lo picante, de embriagarme de vino y de amor, de cumplir con mis entrañas, de visceralmente vivir" [156]. Esto lo dice el Bachiller. La vida en la novela de Rocha Monroy se plantea como una vida visceral. La vida en *Potosí 1600* es la figura poética de lo corporal, de lo placentero, de lo sensorial, del disfrute, el ocio, y lo profano. La vida es también una imagen del encuentro entre lector y obra en la lectura. La esencia de los personajes se juzga visual, olfativa o táctilmente. La duda parte de la cercanía de las cosas. El vivir en *Potosí 1600*, y el transcurrir de la escritura, se presenta a través de encuentros culinarios, sexuales y alcohólicos. El transcurso de la vida permite las dudas mismas sobre el vivir. La vida es como un sueño, es también como la muerte una construcción ficcional, una figura. "Tal vez lo mejor sería olvidar su destino y zambullirse en el río de la vida que discurría libremente por la imperial Villa" [195]. La vida transcurre libremente en la Villa, pero con reglas establecidas: una de ellas es la muerte. Pero este discurrir libre no será la

independencia absoluta, sino que será la experiencia del juego y del azar. El hechizo de la regla. El transcurrir de la vida en la novela no es natural, no es libre, sino que se rige a reglas explícitas, como el disfrute, o la posibilidad, la duda. "El presente siempre tiene una partícula de pasado, una partícula de futuro" [Borges,1999:98]. La vida en la novela tiene algo de muerte y algo de vida, algo de certeza y algo de duda, algo de alegría y algo de pena. Algo de eterno y algo de efímero. No es el momento exacto, es la unión de los elementos de la novela, su paradoja y su cosmos caótico.

En *Potosí 1600* la vida está regida por los extremos. "Pero ¿qué era la vida en Potosí? Un cirio al viento. Vivir en un infierno común, infierno helado, infierno de invierno" [95]. Ésta se presenta como una paradoja, una contradicción, como un infierno helado. En ella se vive y se muere a la vez, se habita lo terrenal y lo velado. La vida es un infierno común, es también una razón de maldición. Se construyen las posibilidades de la contradicción. Se plantea también como algo efímero. "A la segunda copa, nos volvíamos leves, esbeltos y, lo que es mejor, efímeros. Creo que entonces contraí la manía de llamar burbuja a la vana ilusión, al amor imposible, a la utopía, a la memoria de un pasado luminoso que no es más, como el Potosí de 1600 c. c." [Rocha Monroy,2002^a:15]. Esto es la Villa Imperial en la novela de Rocha Monroy: vana ilusión, amor imposible, utopía, memoria de un pasado luminoso que no es más. Una burbuja de efímero resplandor. La vida en *Potosí 1600* se plantea como algo fugaz. "En vano tratará un cuerpo sólido de vencer a la ley de la gravedad ¿Pero no es ésta la mayor metáfora de lo efímero de la vida?" [Rocha Monroy,2002^a:15]. Rocha Monroy vuelve a lo barroco. La vida se presenta también antinatural, contra un tiempo natural que debe transcurrir se construye efímera y fugaz, leve. La muerte no es su opuesto es su complemento, es ese otro lado del espacio donde la duda y las posibilidades están jugando. Vivir, en la novela, es estar vivo y muerto, es habitar la condición de figura ficcional y su recreación constante. "El problema del tiempo es ése. Es el problema de lo fugitivo: el tiempo pasa" [Borges,1999:85]. La vida en *Potosí 1600* es parte del juego, es paradójica, contradictoria, efímera, fugaz. En la imagen de la vida también se proyecta la novela. Esta característica fugaz no es sólo de la escritura sino del Potosí que está tratando de retratar Rocha Monroy. Un Potosí efímero, construido a partir de uno real, pero breve. La escritura de la novela retrata un pequeño periodo, una imagen, una rápida mirada del Potosí colonial, un momento efímero de la Historia. Todo

perece pero queda la escritura. La Historia y sus verdades se van desmoronando en su fugacidad, y la ficción va quedando con sus indeterminaciones.

Si lo efímero es parte de esa vida paradójica lo eterno también. "Presta atención y confirmarás que la eternidad es un mercado donde las almas repiten por siempre el acto más importante de sus vidas" [169]. Lo eterno en *Potosí 1600* no se opone a lo efímero, sino que es un polo más dentro de una escritura fracturada por ideas e imágenes que producen su poética. Ser fugaz y ser perpetuo al mismo tiempo. "Potosí es la imagen del planeta inmóvil" [162]. Potosí juega entre lo inmortal y lo perecedero, entre lo móvil y lo inmóvil. La imagen de Potosí es la del planeta inmóvil, pero también la de la burbuja de efímero resplandor. "El tiempo es la imagen de la eternidad" [Borges,1999:96]. El tiempo en la novela está revelando la imagen de lo eterno, pero también las posibilidades de lo efímero. La vida que es la imagen del tiempo. La palabra se recrea a partir de su condición poética y construye un mundo de posibilidades donde decir muerte es decir vida, y decir pasajero es decir duradero. La paradoja, la contradicción, son pues importantes elementos en el juego que está instaurando la escritura de Rocha Monroy

La vida es, en la novela de Rocha Monroy, algo borroso, contradictorio, entre la eternidad y lo fugaz. La vida es una ilusión, pero es también un despertar. La muerte es sueño, es un proceso antinatural en la novela, es la figura de la Doncella de Ceniza, la alegoría de la fragmentación de la obra.

2. Memoria y olvido

Dentro de la idea del tiempo no se puede dejar de lado dos conceptos importantes: la memoria y el olvido. A partir de esta manera de modelar la realidad en el recuerdo se sigue dramatizando, en *Potosí 1600*, la realidad de la escritura de la novela. La duda es parte de la memoria y del olvido, es por esto que estas dos nociones se convierten en escenas importantes dentro del espacio que construye la novela. Es así que la Historia se modela humorísticamente y se fragmenta para posibilitarse como ficción.

2.1. La memoria como sueño

La memoria en *Potosí 1600* se presenta como un sueño:

Nada se podía hacer contra la indolencia del tiempo, sino tenderse en cubierta y soñar. Soñar con la novia que se dejó, con la esposa ya venida a toda lujuria, con las indias de Cuba que, según era menta, estaban hechas fuego húmedo, con el oro de **Moctezuma** que a esas alturas era leyenda agotada; pero sobre todo con la plata de Potosí, tierra de todos los lujos, de todas las licencias, de la vida erguida en la punta de una espada, en el ápice de un instante [25]

Contra la indolencia del tiempo nada se puede hacer más que recordar. Soñar con lo pasado: "¿qué es nuestro pasado sino una serie de sueños? ¿Qué diferencia puede haber entre recordar sueños y recordar el pasado?" [Borges,1999:9]. Así la memoria se plantea para Ñuflo, en la cubierta del barco, como un sueño, como una manera de soñar. "¿Qué pasado bien no es sueño?" [Calderón,2001^a:195] Y ya que la memoria es sueño, se puede recordar el futuro. Ñuflo sueña con Potosí, con América, con lo que va a venir. Dentro de su memoria está presente su futuro. Esta es otra de las características del tiempo en la novela. La memoria que se mueve para adelante y para atrás. La memoria es una manera de soñar, el recordar donde se está llegando. Imaginar, recordar, soñar, reconstruir. *Potosí 1600* confunde estos términos, pero no los mezcla, trata de construirlos como nuevos, con características que produzcan posibilidades en el tiempo. Soñar como espacio ficticio. Soñar como artificio y duda.

Así aparecen los recuerdos imprecisos en la novela: "a Leonor se le enredaba como un recuerdo confuso en los pliegues más oscuros de su memoria" [52]. El encuentro con el Viejo se le torna confuso. Su memoria se convierte en una mina oscura sin respuestas. Su recuerdo es dudoso, borroso. La memoria en *Potosí 1600* no devela las respuestas, sino que las sugiere o las cambia en el pasado deliberadamente. Es como la imaginación en el plagio al *Quijote*. El recuerdo se deforma deliberadamente, es la reconstrucción del pasado y del futuro. La verdad de lo que sucede se tergiversa en la oscuridad de la memoria, en su construcción como sueño, como algo casi irreal. "Canarias, La Gomera, Tenerife ya eran

recuerdos imprecisos a sus espaldas, mientras por delante no había nada más que el mar. El mar que, como la noche, se repite, idéntico a sí mismo, siempre" [24]. Los recuerdos imprecisos se apoderan de los comediantes en cuanto se dirigen a Potosí. Adelante sólo está el mar que se repite idéntico. El tiempo es la repetición de un instante fugaz, la memoria es la reconstrucción de su pasado y de su futuro. De esta manera los sucesos de la novela de los que dudan y no construyen totalmente en su recuerdo los personajes contagian a toda la escritura. El lector es parte de un sueño o de un recuerdo confuso e incompleto. Así es la poética de la obra, una memoria resquebrajada. Indeterminaciones en la vida pasada y mal recordada, casi solamente soñada. Todo lo que se recuerda en *Potosí 1600* se está recordando mal.

Dentro de la memoria oscura el olvido se transforma en una posibilidad de construir los sucesos de la novela. "Esa memoria está hecha, en buena parte, de olvido" [Borges,1999:86]. El olvido en *Potosí 1600* es parte de la fragmentación de la obra. De la invención de historias tal vez no sucedidas en la novela. Permite dejar esos huecos en la memoria y reconstruirlos artificialmente a partir de juegos y puestas en escena. Es también la imaginación. Decir memoria quiere decir olvido en la novela de Rocha Monroy. El olvido es la posibilidad de tergiversar, de negar sucesos, de inventar, de vivir efímera y eternamente. De engañar y experimentar el engaño. El olvido de lo memorable produce duda y creación, posibilidad. Para reconstruir las historias de la novela, las figuras ficcionales de los personajes, la referencia real que es la Villa Imperial, se necesita recordar y olvidar al mismo tiempo.

2.2. La visión de la Historia, el Aleph criollo

Y el libro dice: tal vez nosotros hemos terminado con el pasado, pero el pasado no ha terminado con nosotros.

Paul Thomas Anderson, *Magnolia*

En *Potosí 1600*, como ya lo dijimos, la visión de la Historia es una visión muy particular que apotta a la construcción de su poética. Veamos una imagen muy importante, la del museo de los azogueros. "No he conocido mozo más diligente [que Nicolás Catari]

para atender, en especial, un pequeño museo que su amo le encomendó y es sede de la cofradía de azogueros" [116]. Esta es la descripción del museo:

Pero más pintoresca aún era la sala contigua, donde Nicolás Catari nos mostró una astilla del bastón con el cual Manco Capac fundó el imperio incaico. Un trozo del *ajsu* de Mama Oello que se le quedó prendido en una zarza a su paso por el poblado de Guaqui. Restos de un *pijcho* de coca que Diego Huallpa dejó sin escrúpulos en el limpio ambiente del Cerro Rico. Un escupitajo fosilizado de un mitayo enfermo de mal de mina. Una bala que salió del pistolón que disparó Diego de Almagro en una batalla anónima. Un molde en yeso del ojo tuerto de Almagro. Un trozo del estandarte que Cristóbal Colón trajo al Nuevo Mundo. Un yelmo y una espada de Santiago de Matamoros que recorrió el Nuevo Mundo desde el Milagro de Suntuturhuai, adquirido por un rico azoguero potosino. Un poro con bombilla en la cual mateaba, dicen, Álvaro Nuñez Cabeza de Vaca cuando llegó a esta parte del continente. Una tortilla petrificada del último taco de *huitlacoche* que el emperador Moctezuma no pudo consumir en vísperas de su muerte. Los huesos mondados de un conejo que se sirvió Atahualpa dos días antes de ser ajusticiado. Una astilla maldita del cuerno de Lucifer, que un mitayo logró desportillar cuando el Príncipe de las Tinieblas entró a los socavones del Cerro Rico. Una tutuma encasquillada en oro donde bebió chicha Huayna Capac cuando entró al valle de Kjocha Pampa. Un adminiculo de madera dura que sirvió a Sinchi Roca para aspirar el precipitado blanco de las hojas de coca. Unos pasquines donde los naturales letrados se quejan en versos cojos de la mezquindad extrema del Cerro Rico, que jamás auxilió con sus ingientes riquezas a los de su rara. La sábana ensangrentada de una *ñusta* que sacrificó, no sin gozo, su virginidad a un soldado de Pizarro. La vera efigie de **Huáscar**, pintada en una piedra lisa con tinta de *airampo*. Diversas armas indígenas y una bombardita capturada en el Cusco por el ejército de Manco Inca. Y una imagen de Santiago ecuestre aplastando indios [118]

A primera vista no se puede dejar de lado el humor. Es una visión humorística de la Historia y sus episodios. Es la posibilidad de volver ambiguo el pasado. Este museo es producto de la imaginación, de la exageración. Se alimenta también del absurdo. Pero dentro de la escritura es parte de ese Potosí peculiar y rico. Poseedor de semejantes riquezas, ya no sólo minerales, sino históricas. Son objetos con una carga simbólica importante. En este museo se encuentran detalles de la Historia, objetos invaluable. Pero el juego se plantea porque la mayoría de los elementos del museo son objetos insignificantes para la visión histórica del suceso. Por ejemplo, los restos de un *pijcho* de Huallpa que no aparecen en ningún libro de Historia al hablar del descubrimiento del Cerro Rico. O la tortilla petrificada de Moctezuma, o los huesos de conejo de Atahualpa. En el museo permanecen los detalles insignificantes, a primera vista, de hechos totalmente relevantes para la Historia de América. Pero también balas de guerras *anónimas*, habladurías ("dicen") de Cabeza de Vaca. También otras versiones de la Historia: cuando la ñusta "no sin gozo" pierde su virginidad. Mujeres americanas entregándose a españoles voluntariamente y disfrutando; ya no es violación sino disfrute sexual. Una gran broma para con la Historia. Otra versión de lo aceptado en el pasado. La escritura a partir del museo se detiene en nimiedades: lo que se emborrachan personajes históricos antes de un hecho importante, o comen, o se drogan, pequeñas anécdotas y no sus relatos gloriosos y célebres. Esta es una de las características importantes de la novela: de un hecho histórico importante, a partir del humor, detenerse en detalles irrelevantes para la Historia y construir una escritura que hable de cotidianidades, de comida, de alcohol, de personajes específicos. Es una puesta en crisis de la Historia y de lo aceptado por ésta en el transcurrir de los años. Pero también es una puesta en escena de la experiencia poética que intenta instaurar *Potosí 1600*: el disfrute de sus detalles, no una lectura total, sino el detenimiento en bromas, descripciones culinarias, borracheras. La novela no se presenta como la lectura de un momento histórico importante y su interpretación, sino como la posibilidad de disfrutar la experiencia poética que ese hecho pueda suscitar en sus detalles, desviaciones y errores.

En el museo hay de todo: mito, historia real, historias fantásticas, comida, sábanas ensangrentadas, bebidas, balas, yesos de ojos y más. En este párrafo se encuentra, en una descripción corrida y con humor, las claves para la Historia de la conquista, pero sobre todo de América, la América que antecede a Potosí. Es de esta manera que el museo se

construye como un Aleph criollo. En una mirada del Bachiller al pequeño museo se revelan ante él siglos de historia americana en sus facetas más detalladas. Se representa una visión criolla de la historia, dudosa, imaginativa. Este Aleph se desplaza al de Borges para construirse incompleto, no tan perfecto y eterno como el de *El Aleph*. En este Aleph de Rocha Monroy se representa de una manera distinta el tiempo, ya no como la visión total de todo en el espacio, sino la visión fragmentaria de un continente en espacios diversos, con objetos insignificantes. Vacíos y errores. Es por esto que el museo del ingenio se plantea como un Aleph criollo. Cómico, burlón, que parte del juego y del humor. La Historia, y el pasado, no son una imagen gloriosa, sino los detalles nimios rescatados de sucesos importantes, míticos o reales. El Aleph de Borges es un punto situado en un sótano de una casa de Buenos Aires, el Aleph criollo de Rocha Monroy es un cuarto reconstruido en Potosí, ordenado en las cercanías del Cerro. Es un Aleph artificial que representa un hacer. Es deliberado y creado, no una parte del universo, sino que es erigido antinaturalmente.

En este Aleph criollo los elementos que lo componen se representan como metonimias, como partes del todo histórico. Así se constituye en una metonimia del universo y no en su todo como el Aleph que construye Borges. *Potosí 1600* no intenta abarcar la totalidad de la esencia de Potosí, ni de la Historia, ni del universo; su poética busca insignificancias y detalles. Se detiene en momentos específicos y así logra crear un mundo con huecos y errores. Esta es la experiencia que insta para con el lector, una experiencia que se parece más a la borrachera (con sus divagaciones, sus lagunas, sus ilusiones) que a cualquier mirada racional.

Esta es la manera de ver la Historia en *Potosí 1600*: con humor, con imprecisiones deliberadas. A partir de la duda y los detalles. Tergiversando e imaginando.

— ¿Ya te contaron cómo descubrieron las vetas del Cerro Rico?
¿Esa que Diego Huallpa ató unas llamitas en la cumbre, o prendió
fuego y luego vio un hilo de plata o un peñón entero de ella? ¿Y
que dio noticia a su patrón Juan de Villarreal? ¿Te lo sabes de
memoria, verdad? Pues son puras pamplinas. Nones. Pide otra
botella y sabrás cómo me descubrieron ¿eh, Perote? Aquí el niño
dice que sabe cómo me descubrieron.

—Pero si todo el mundo lo sabe. Te descubrieron en una casa de putas —dijo Perote con su voz más agria, pero el Viejo no pareció molestarse.

—Hacía tiempo que Diego Huallpa me explotaba ¿Te digo dónde? A esta altura —dijo tocándose la frente.

—Las úlceras te explotaban. Y las llagas de la sífilis —gritó Pelote [143]

El Viejo, por su parte, tiene otras versiones de la Historia, como las tiene Arzáns y Rocha Monroy. Pero lo importante es que también a partir de la visión histórica del Viejo, diferente a la oficial, la Historia se vuelve más dudosa, más posible. Es como la acepta la academia pero también es como la reconstruye el Viejo. En *Potosí 1600* el pasado se multiplica. Perote interrumpe al Viejo y lo desmiente, esto intensifica la sospecha sobre la veracidad de lo que cuenta el Viejo. "Y ahora me vas a venir con que el descubridor oficial era Centeno" [143]. Puede ser la mentira de un viejo crápula, pero en la novela es el relato de un hecho sucedido en el pasado. Ya sea reconstruido por una memoria somnolienta y mentirosa, por un olvido deliberado, o por el recuerdo de un borracho que no sabe lo que está hablando. En la novela esta versión de la Historia es también una posibilidad factible.

A partir de la imagen del Aleph criollo y de distintas versiones de los sucesos de la Historia se imagina en *Potosí 1600* a partir de la original. Se dialoga con la oficial y se crean nuevas posibilidades del pasado. "¿Cómo quieres juzgar a Potosí con argumentos históricos?" [162]. En *Potosí 1600* no se puede juzgar la escritura con argumentos históricos, sino con las ideas del plagio, del juego, del duelo. Con las ideas del Aleph criollo. No se construye verdades, se reconstruyen mentiras, varias lecturas, varias verdades ficcionales.

CAPÍTULO TRES: Algunos excesos

Los extremos, lo vimos con el barroco, son esenciales en la poética de *Potosí 1600*. Ya sean extremos opuestos o extremos que existen sólo para experimentar el límite. Este último caso es el de los excesos. Éstos retratan la vida desviada de los potosinos y las consecuencias (poéticas en este caso) que estos excesos producen.

En este capítulo veremos tres tipos de excesos, de los varios que se presentan en la novela: el sexo, la enfermedad y la fiesta. Algunos otros los veremos en el capítulo sobre la comida y el alcohol.

1. La seducción

Me estremecí al comprobar que en aquel momento esos dos hombres, enfrentados en una lucha mortal, se admiraban recíprocamente, como si cada uno sólo hubiese obrado para obtener el aplauso del otro. De golpe pensé que las artes que había desplegado Berengario para seducir a Adelmo, y los gestos simples y naturales con que la muchacha había suscitado mi pasión y mi deseo, no eran nada —en cuanto a la astucia y a la frenética habilidad para conquistar al otro— comparados con el acto de seducción que estaban contemplando mis ojos, y que se había desplegado a lo largo de siete días, en los que cada uno de los interlocutores había dado, por decirlo así, misteriosas citas al otro, cada uno con el secreto deseo de obtener la aprobación del otro, del otro temido y odiado.

Umberto Eco, *El nombre de la rosa*

El goce sexual no es lo que busca la escritura de Rocha Monroy, sino la seducción y el juego que ésta puede implantar. La seducción es la manera en que la poética de la obra encara la idea de sexo dentro en la novela. El encuentro sexual no es el objetivo ni el fin, sino el juego que se instaura del encuentro entre dos, ya sea escritura-realidad, ficción-historia o autor-lector

1.1. El principio de la seducción

En *Potosí 1600* una de las facetas de la Ñatita es su imagen seductora: "La Ñatita esparce un aroma de pachulí que contiene aromas de todos los tiempos y lugares. Huele también a incienso, mirra y cinamomo, a flores mortuorias, a vino añejo, a vitriolo y acero, a estertores y pólvora. Pero es seductora, te lo juro" [166]. Esta imagen pone en escena una idea muy importante para la escritura de Rocha Monroy: la seducción.

Volvamos a Baudrillard para poder entender este concepto: "La seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio — nunca del orden de la energía, sino del signo y del ritual" [Baudrillard,1994:9]. La seducción es antinatural. La seducción instauro, como otros mecanismos de la escritura, la idea de artificio, dramatizando así las posibilidades de la escritura. "La seducción representa el dominio del universo simbólico, mientras que el poder representa sólo el dominio del universo real" [Baudrillard,1994:151]. La seducción se opone al poder, se determina por las reglas, no por las leyes. Al poner en escena la idea de la seducción Rocha Monroy construye su escritura como un trabajo del lenguaje y no como una simple referencia de textos literarios e históricos. Rocha Monroy no sólo reconstruye el Potosí histórico sino que construye uno de palabras. "Nada le pertenece [a la seducción], excepto las apariencias — todos los poderes le escapan, pero hace reversibles todos los signos" [Baudrillard,1994:17]. *Potosí 1600* hace reversible su escritura, la construye en movimiento y la hace variable. No construye verdades cerradas, instauro apariencias. Los signos de su escritura son reversibles, son reconstruibles en la lectura varias veces. "La seducción es más fuerte que el poder, porque es un proceso reversible y mortal, mientras que el poder se pretende irreversible como el valor, acumulativo e inmortal como él" [Baudrillard,1994:48]. La escritura de Rocha Monroy se plantea reversible y mortal en la lectura. No busca su esencia absoluta, sino su capacidad de jugar, de oponerse al poder dogmático de las novelas realistas o de los documentos históricos. "La seducción es más fuerte que la producción. Es más fuerte que la sexualidad, con la que no hay que confundirla nunca. No es un proceso interno a la sexualidad, a lo que se rebaja generalmente. Es un proceso circular, reversible, de desafío, de sobrepuja y de muerte"

[Baudrillard,1994:50]. La escritura de Rocha Monroy no produce sexualmente significaciones, sino que instaura un encuentro con el lector que le permite construir una experiencia "circular, reversible, de desafío, de sobrepuja y de muerte".

"La seducción, al no detenerse nunca en la verdad de los signos, sino en el engaño y el secreto, inaugura un modo de circulación secreto ritual, una especie de iniciación inmediata que sólo obedece a sus propias reglas del juego" [Baudrillard,1994:79]. Es este juego el que instaura la novela, el del engaño. Más que secreto, la distracción de la verdad. La seducción es parte del rito que es la experiencia poética. Establece sus propias reglas, y así establece un espacio privilegiado para el encuentro entre dos opuestos, el lector y la obra en el caso de *Potosí 1600*.

Esos ojos expresaban amor y una urgencia en las venas que se arremolinaba en las bocas entreabiertas, en los labios anhelantes, en la esgrima dulce de las lenguas que se deslenguaban de deseo y en la pasión súbita que le hacía olvidar pesares y reconcomios (...)
Allí en el zaguán los ojos del hombre brillaban de deseo, las manos de Leonor acariciaban ese pelo rizado que caía en bucles y la barba cenada, *sacarrena*, que le producía estremecimientos [511

En la novela no sólo la imagen de la Muerte es seductora, también la del Viejo: "¿Sabes lo que es la fascinación? ¿Ese estado de seducción y rechazo que te provoca el vejete?" [129]. El Viejo fascina, seduce. Según Baudrillard la seducción es lo que se opone a la ley, y las imágenes seductoras que la novela de Rocha Monroy va instaurando destruyen las verdades cerradas de la realidad. La imagen del Viejo es seductora, también su figura como crápula y como Cerro. La posibilidad es parte de la seducción. La escritura de *Potosí 1600* fascina, juega. "La ética es la simplicidad (la del deseo también), es la naturalidad, de la que forma parte la gracia ingenua de la joven, y su arrebató espontáneo. La estética es el juego de signos, es el artificio — es la seducción" [Baudrillard,1994:109]. *Potosí 1600* a partir de la seducción instaura la novela como un juego de signos, como el juego de la palabra escrita y sus combinaciones dentro del libro, además de la actualización de esta palabra escrita por parte del lector. Rocha Monroy no intenta construir una escritura

~ Producción en el sentido de poder, no en el sentido poético. La producción que va a imponer la ley, el sexo, y no la regla que instaura la seducción.

ética, está demás decirlo, sino que su escritura se construye estética. Reversible, artificial, seductora.

1.2. El encuentro en la seducción

Baudrillard también dice que la seducción, entre otras formas, se presenta como "una forma de duelo y de guerra, forma agónica que nunca es la de una violencia o la de una relación de fuerzas, sino la de un juego guerrero" [Baudrillard,1994:107]. Esta cita se complementa con las anteriores ideas de duelo y de juego. La seducción es un espacio de encuentro con el lector, es la figura de la experiencia poética, así como lo son el duelo y el juego. "La Ñatita y el viejo, ubicados en lo alto de un andamio, cruzaban miradas significativas" [113]. La Ñatita y el Viejo instauran una relación de seducción. Son los extremos de las figuras ficcionales y encaman el duelo y el juego. Son los excesos de la ficción. Esta relación impregna a toda la novela de seducción., ya sea entre personajes (Fray Joseph y comediantes; Iñaki y Nicolases; Bachiller y Viejo; etc.) pero sobre todo dentro de la escritura. O sea ésta frente a la Historia, frente a verdades, su relación seductora con los plagios.

Potosí 1600 se construye como un espacio privilegiado con el lector. Su posibilidad de producir sentidos no se puede completar sin la participación de éste que actualiza la novela en su lectura. Ya sea como duelo, como juego o como seducción la novela crea significaciones y posibles formas de ser a través de su relación cómplice con el lector. "Si todo funciona con seducción, no es con esta seducción blanda revisada por la ideología del deseo, es con la seducción desafío, dual y antagonista, con el envite máximo, incluso secreto, y no con la estrategia de juegos, con la seducción mítica, y no con la seducción psicológica y operacional, seducción fría y mínima" [Baudrillard,1994:167]. La escritura de Rocha Monroy es dual y antagonista, pero es un antagonismo con cariño, duro, conflictivo pero cómplice. En el envite secreto, ahí se encuentran el lector y la obra, las figuras ficcionales, los libros plagiados y *Potosí 1600*. Así entra el humor. En la sonrisa de la seducción, en su jugueteo. Relaciones dependientes, como el llanto del duelista al ver muerto a su oponente. El humor está en el misterio ambiguo, en la reversibilidad, en la lucha de la seducción.

Es así que el plagio se plantea también como una forma de seducción: "la seducción como forma irónica y alternativa, que rompe la referencia del sexo, espacio no de deseo, sino de juego y de desafío (...) Juego movedizo, donde es falso suponer que sólo es una estrategia sexual. Más que nada estrategia de desplazamiento (*se-ducere*: llevar aparte, desviar de su vía), de desviación de la verdad del sexo: jugar no es gozar. Ahí hay una especie de soberanía de la seducción, que es una pasión y un juego del orden del signo, y que es quien gana a largo plazo porque es una orden reversible e indeterminado" [Baudrillard,1994:27]. Juego y desafío con otras escrituras, no su goce, su aprovechamiento. Es la seducción (*se-ducere*), el llevar aparte, el desviar. *Potosí 1600* desplaza las escrituras originales para plagiarlas y convertirlas en su propia escritura, las seduce. Pero no las consume solamente, no busca la producción simple, o sea la no seducción, no busca el encuentro sexual directo que sólo se lleva por el goce del final, sino que las desafía (y las acata), juega con ellas. Las lleva aparte para seducirlas. Este es el espacio que crea Rocha Monroy en *Potosí 1600*, un espacio dual, de seducción entre dos elementos. Dos elementos que son varios en la novela y que se irán reconstruyendo rotando hasta llegar al lector. "A la inversa [del psicoanálisis], en la seducción es de alguna manera lo manifiesto, el discurso en lo que tiene de más 'superficial', lo que se vuelve contra el imperativo profundo (consciente o inconsciente) para anularlo y substituirlo por el encanto y la trampa de las apariencias. Apariencias en absoluto frívolas, sino lugar de un juego y de un estar en juego, de una pasión de desviar — seducir los mismos signos es más importante que la emergencia de cualquier verdad — que la interpretación desdeña y destruye con su búsqueda de un sentido oculto" [Baudrillard,1994:55]. La seducción en *Potosí 1600* instaura la pasión de desviar, desde obras literarias hasta verdades. La escritura de la novela instaura "el encanto y la trampa de las apariencias", es un lugar de juego. "*Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión*" [Baudrillard,1994:69]. La seducción de la palabra escrita en la experiencia poética produce las lecturas múltiples de dicha experiencia. La seducción de esta palabra escrita es más importante que la búsqueda de la lectura correcta. La experiencia del juego producirá las significaciones de la obra y no el régimen del poder. La regla y no la ley.

La seducción no intenta producir verdades ni objetos reales. "La estrategia de la seducción es la de la ilusión. Acecha a todo lo que tiende a confundirse con su propia

realidad. Ahí hay un recurso de una fabulosa potencia. Pues si la producción sólo sabe producir objetos, signos reales, y obtiene de ello algún poder, la seducción no produce más que ilusión y obtiene de ella todos los poderes, entre los que se encuentra el de remitir la producción y la realidad a su ilusión fundamental" [Baudrillard,1994:69]. La escritura de *Potosí 1600* dirige la condición de sus personajes hasta sus límites, los construye como ilusión ficcional, como posibilidad de ser ilusión y de representar ciertas figuras. Extrema su condición poética. No son la definición de un personaje cerrado, la producción de figuras racionales y totalmente aprehensibles. "La seducción, la fascinación, el resplandor 'estético' de todos los grandes dispositivos imaginarios reside en eso: en la desaparición de toda instancia, ya sea la de la cara, la desaparición de toda sustancia, ya sea la del deseo en la perfección del signo artificial" [Baudrillard,1994:91]. Así la palabra escrita se perfecciona como artificial. Los personajes no tienen forma definida, el tiempo tampoco, la realidad misma de *Potosí 1600* no es sustancial. Es recreada a partir de la fascinación que instaura la seducción. Se pone en crisis las ideas del poder, de lo acabado para construir una escritura reversible, que implica un juego con el signo artificial y las ilusiones que éste pueda crear.

Así se presenta el placer de la lectura: "A ti, grandísimo bribón, puedo revelarte cosas que al Oidor de la Real Audiencia de Charcas me sería imposible apenas pronunciarlas. Ahí te va, y te recomiendo que tomes tu pudendo con la diestra, mejor si muy temprano, pues *penis erectum madrugada signom bonum salus est*, mientras con la siniestra sostienes un buen vino de Castilla o de Cinti, que cada vez están mejores" [122]. Recibir la escritura, leerla, recrearla en la seducción, pero no para el goce corporal, como la eyaculación en este caso, sino para el juego. Para la reversibilidad de la escritura del Bachiller, para el placer de jugar con la palabra escrita. La obra de Rocha Monroy se enfrenta al lector para que éste la reciba como desafío, como juego, no como la posibilidad de producción de verdades, como la escritura constructora de un poder, sino como una novela que permita el duelo, el jugueteo de la seducción. Y como en toda la novela, el humor posibilitando estas ideas tal vez abstractas, haciéndolas cotidianas, parte de un Potosí terrenal.

²¹ Otra vez, *producción* en el sentido de poder y de ley, no en el de significaciones poéticas.

1.3. El beso que no se consuma

Dentro de la idea de la seducción está una muy importante, la no construcción de la verdad ("seducir los mismos signos es más importante que la emergencia de cualquier verdad"). La Ñatita se ocupa de esto, como en su negación de la escritura. Este es uno de sus encuentros con el Bachiller:

—Mujer dime de una vez por todas. ¿Eres criatura de este mundo? ¿Cómica de la lengua? ¿Loca? ¿Una vulgar impostora?

La Ñatita aproximó sus labios a los del Bachiller, tan próximos que éste se embriagaba con su resuello que olía a cinamomo y pachulí. Cerró los ojos el muchacho y entreabrió sus labios para recibir el beso, pero la Ñatita se contuvo, muy próxima, y le dijo:

—Lo sabrás cuando se consume nuestro beso.

El muchacho esperó en vano. Le costó abrir los ojos, pero cuando lo hizo la Ñatita se había esfumado [217]

El beso de la verdad nunca se consume. La Ñatita deja al Bachiller con las ganas del beso, pero además de la posibilidad de averiguar qué era lo que estaba pasando en la escritura. Es así que a partir de un beso inconcluso la Ñatita instaura también la duda. La seducción produce las posibilidades de la indeterminación en este encuentro. El juego de la palabra escrita es más importante que la verdad que ésta pueda construir. La Ñatita le marea la perdiz al Bachiller, le dice que son comediantes, después que son Santos, lo mete a un juego de seducción que no tendrá como fin la respuesta, sino el disfrute de esa experiencia antagónica.

El beso terminado, consumado, sería la instauración del goce, pero al no realizarlo la Ñatita instaura la seducción. Así se implanta a su vez la duda y las posibilidades de la escritura con relación a una verdad absoluta. Nunca se sabe la esencia de la Ñatita, nunca se produce la verdad de su origen. Entre natural y sobrenatural su figura ficcional, y la de los comediantes, Santos y el Viejo, se extiende a la novela, y el beso que guíe al lector a la verdad queda en la imagen de unos labios esperando.

2. El cuerpo enfermo

Las enfermedades se presentan, en *Potosí 1600* como el resultado de los excesos, ya sean corporales, climatológicos o festivos. Pero a la vez la enfermedad en la novela es un exceso más. Descubre los límites y los hace habitables. Hace del enfermo un extranjero que pertenece a los extremos.

2.1. El delirio

La locura no era parte de *Potosí 1600*. Lo que se presenta en la novela de Rocha Monroy es el delirio: "No podría decirnos qué calles tomé, sino la sensación de caminar flotando sin conciencia, mascullando a ratos y hablando a gritos para espanto de los pocos transeúntes que se aventuraban a caminar con semejante temporal" [140]. El delirio, el desfase de la realidad por un momento, el habitar ese extremo de distorsión fugazmente, y no un cambio total de lógica como en la locura, es lo que se instaura en *Potosí 1600*.

El delirio es un mal de momento, la locura cambia toda la visión. El delirio aparece en la novela como producto del clima, de la comida y del alcohol. Lo que hace este espacio de exceso es aumentar más la duda en ciertas partes de la novela. Pero no se duda de todo, no plantea una lógica a partir de la locura, o la instauración de una visión opuesta a la racional. En *Potosí 1600* no se presentan las visiones totalitarias, la locura es una. Tiene su propia verdad, una que se aleja de la racionalidad y de la lucidez para crearse en una lógica distinta. Esto, por lo tanto, no crea duda, sino certezas diferentes, con otro tipo de poder y ley lógica. El delirio, por ser algo de momento, exagera la duda porque no tiene una única lógica, sino es el campo de oposición entre la racional y la de la locura. El delirio instaura un juego donde por momentos se plantea la demencia para volver luego a la lucidez.

Las figuras ficcionales de la novela están locas y están cuerdas, caen bajo la influencia del delirio por momentos para desestabilizar todas las lógicas autoritarias, pero vuelven de ese delirio que han habitado. *Potosí 1600* no plantea visiones totalitarias únicas, sino la posibilidad de habitar distintas racionalidades. A partir del delirio la vida también se presenta como un sueño, como en una pesadilla. "Veía jáculos, esquítalas, dentotiranos,

leucrocotas, présteros, mantícoras, parandrios y policaudados, trasgos de toda especie, íncubos y súcubos, en suma que me arrancaban el corazón por las narices" [161]. Son visiones desgarradas que produce el delirio. Lo velado y desconocido se descubre en *Potosí 1600* a partir de los excesos, del habitar los límites entre la verdad y la construcción lineal.

2.2. El fantasma de la altura

Otro exceso importante en *Potosí 1600* es el espacio geográfico, nos referimos al clima, la altitud, las precipitaciones de lluvias y nevadas, etc. Este espacio geográfico como exageración de lo natural produce las enfermedades. Nos referimos a exageración real, al clima natural y verdadero del lugar geográfico de Potosí, no a una invención de Rocha Monroy. Éste toma esa realidad casi fantástica para, con humor, construir un espacio de exceso en el sentido climatológico.

Veamos primero la idea del *sorojchi*:

No sé cómo pierdes el tiempo en esa pacata ciudad cuando puedes venir a acompañarme y divertirme más que en la corte de Madrid, donde por cierto no tendríamos acceso, mientras aquí el Cerro ha inventado una ciudad sin culpa, tan lejos de la Santa Inquisición que la larga mano de la justicia no se atreve a subir tan alto, donde hasta los cóndores sufren de *sorojchi*, que es como se llama en lengua india el mal de altura, que hasta los jugadores del Virreinato de Buenos Aires aducen como justificación de sus pérdidas [127]

Potosí es un espacio diferente. En esta cita se opone la diversión y el libertinaje de Potosí con el espacio geográfico que es Madrid, con su corte y diversiones distintas. Lo interesante de esta cita es que mezcla la diversión y las posibilidades de la Villa con la idea del *sorojchi*. La ley no llega a Potosí, tan inhóspita, pero sí llegan males como el *sorojchi*. No llega la ley, sino la seducción. Potosí es el espacio de los excesos: excesos climatológicos y excesos a partir de la exageración. Juego, no condena. La ubicación geográfica, por lo tanto, es un elemento importante en la idea de los excesos, la posición

misma de la Villa lo es y por lo tanto los posibilita. Además de la plata, de la riqueza, la Villa está destinada a los márgenes, ya lo veíamos con el designio de las estrellas.

Es también importante que con la idea del *sorojchi* aparece un juego relevante: la fragmentación de lo cronológico. Aparece en la cita anterior un guiño a los problemas que sucedieron en el siglo XX con relación a jugar fútbol en la altura de La Paz; los argentinos eran los que más se quejaban. Rocha Monroy no sólo rompe el hilo del tiempo con las fechas, con los años, sino que lo rompe también a través de la lógica histórica: habla de fútbol en el siglo XVII. Fútbol en la Colonia. Así con humor el *sorojchi* no sólo es el colino de una tierra ubicada en un lugar exagerado, sino es la instauración, de nuevo, del juego con la cronología histórica. Es también un exceso del tiempo.

El clima es inhóspito y peligroso. "¿Cómo podía [Francisco de Flores] obligar impunemente a su familia a vivir en esa tierra inhóspita donde, si no soplaba el viento helado, caían granizos del tamaño de un huevo de paloma o, como era también frecuente, del volumen de un pomo de espada" [15]. Este es el espacio climatológico exagerado de Potosí recreado por Rocha Monroy. No el visto con maravilla, normalidad y exageración como en el realismo mágico, sino la recreación a partir de lo que realmente son. La descripción casi mítica de sucesos documentados por la Historia aumenta el juego de la escritura de Rocha Monroy. Es verdad lo que se está escribiendo en *Potosí 1600*, pasó y está documentado, no es invención ni mentira. Pero por otro lado, después de todo lo que hemos visto, si puede ser. "Escribo aterido de frío. Aún no encendieron el brasero y esta mañana el agua del aljibe amaneció tiesa" [85]. El humor de toda la novela hace dudosas estas descripciones, por más que son tomadas de Arzáns y otros cronistas. Pareciera que Rocha Monroy estuviera exagerando la imagen del clima, pero lo que hace es creerle al pasado y crear así un juego de decir la verdad por esta vez. El frío en Potosí es exagerado, en la realidad es así, pero lo que hace Rocha Monroy en su novela es tomar esta exageración e inscribirla en su novela ya llena de excesos, bromas e inexactitudes. Así, la esencia real de Potosí se funde en la escritura para construirse artificial dentro de su esencia absurda y desmesurada. Modela la realidad a partir de la palabra escrita y la hace artificial. "Un nuevo hijo de Flores latía en sus entrañas, pero le hacía abrigar el oscuro temor de perderlo, como ya le había ocurrido con seis criaturas anteriores, una tras otra, a Dios gracias bautizados y hoy en el Coro de los Ángeles, muertos por las inclemencias del

tiempo, pues, no bien llegaban a Potosí, los helaba" [16]. El nacimiento de Nicolás es un desafío a la ubicación geográfica de la Villa, es un instaurar un nuevo orden frente a ese desmesurado clima que mataba criollos. A Nicolás le antecede la muerte y él es el que instaura el orden que permite habitar esa muerte con vida. El nacimiento de Nicolás es en sí un exceso más, y de ese exceso se produce la escritura de *Potosí 1600*.

También es importante el viento dentro de los excesos climatológicos de la Villa: "se murmura que Eolo infló los carrillos para avivar el fuego y aventar la tierra de este yermo pues una vez que sopla, el viento helado lleva consigo copia de pedruscos que se incrustan en la piel y en el costado, donde producen pulmonías fulminantes. No hay resguardo que detenga al aire cuando descuaja tejados, desguarnea palacios y chozas y arrasa con las vendedoras de la Plaza del Gato" [86]. El viento es parte de ese espacio aparentemente mítico pero donde esas exageraciones están documentadas en la Historia. Producirá desastres y se llevará cosas, pero antes que nada se instaurará como una imagen poética más. El viento se relaciona con lo efímero y fugaz. Este exceso climático pone en escena en la escritura la posibilidad física de lo efímero. Sin exagerar, o por lo menos sin tergiversar las escrituras sobre Potosí, Rocha Monroy construye un espacio con aires fantásticos donde es posible creer que se trate de una exageración del autor. Plagiando documentos anteriores, la escritura de *Potosí 1600* juega a ser fiel a la fuente sobre hechos que a primera vista parecen inventados o exagerados. Por esta vez Rocha Monroy no miente, y al hacerlo posibilita todas las versiones, la mentira absoluta es también una manera de afirmar. La duda se acrecienta pues parece que es una exageración, una invención de la escritura de *Potosí 1600* mientras que lo que ocurre es que la novela está siendo fiel a sus fuentes. Así, Rocha Monroy construye las posibilidades de crear duda sin cambiar sus fuentes, sin inexactitudes, sino jugando con las visiones antiguas sobre el frío de Potosí. "No hay tertulia en esta Villa donde se hable de otra cosa que del clima, en este caso de los vientos helados y furiosos que llegan del cerro como ráfagas o azotes de Dios" [87]

2.3. Enfermedades

A primera vista, las enfermedades aparecen como producto de los abusos del alcohol y la comida, pero en sí mismas son un exceso del cuerpo, lo llevan a sus límites y construyen otro espacio donde se posibilitan otras visiones, el delirio, entre ellas.

El Bachiller cae más de una vez enfermo: "Dispensaréis mi silencio de las últimas semanas, pues los excesos de la cocina de Doña Leonor dieron cuenta de mí, mísero mortal, con una inundación interior que me convirtió en pato de la laguna o en humilde *huajchilla*, que es un ave al mismo tiempo desolada y siniestra porque se alimenta de carroña y huye de la proximidad de todos" [100]. El abuso de la comida transforma al Bachiller en este deplorable enfermo. En la novela este es el personaje que hablará sobre las enfermedades, ya que es el único que se enferma y escribe sobre ellas. Es un extranjero, es un recién llegado a la Villa Imperial. Así, la enfermedad se muestra en el margen, en el límite: siendo parte de alguien que no es potosino. La enfermedad, por lo tanto, convierte a los cuerpos en extranjeros. En ella todo se tergiversa, ya sea por la fiebre (como en el delirio) o por la visión enferma de la vida. El Bachiller con la enfermedad es de nuevo expulsado, es un extranjero, se convierte en un solitario, que "huye de la proximidad de todos", y que se mantiene en silencio. La enfermedad produce la imposibilidad de escritura en el Bachiller, pero en la escritura de *Potosí 1600* produce el extremo y la posibilidad de imaginar, ya sea el dolor o la escritura perdida del Bachiller. La posibilidad de ser extranjero y de no estar armonizado con la Villa completará la imagen inestable y posibilitadora. Así el centro que es Potosí construye sus márgenes, las enfermedades entre otras imágenes poéticas.

En otra parte de la novela otra vez es el Bachiller el que está en agonía: "Juntad un resfrío mal curado, un galope en cueros sobre la dulce grupa de doña Clara y ese brebaje que llaman chicha y tendréis un cuadro desolador de este moribundo a quien pronto llevará el Señor al Purgatorio, si no está ya en él a juzgar por los rigores del viento helado y los granizos gordos como pomos de espada que caen sobre esta desventurada Villa" [140]. El clima de Potosí junto a su enfermedad, producto de los excesos del sexo y el alcohol esta vez, construyen la imagen del Purgatorio en su cabeza. Un extremo que es Potosí. Además esta enfermedad es también la secuela de "un resfrío mal curado". La cura en Potosí es otra que la normal, el alcohol y la comida se presentan como maneras de cura (ya lo veremos

más adelante). La enfermedad convierte al Bachiller en un agonizante, y esa agonía lo lleva a los extremos de Potosí, ya no físicos sino a los lugares extranjeros. Desde su cama y en su silencio el Bachiller ya no puede habitar la Villa Imperial, la tiene que imaginar, así, entre delirios y dolores, el Bachiller sale de una enfermedad mal curada para caer en otra. La enfermedad es una constante y es un exceso. El Bachiller la habita, y así habita los márgenes de Potosí, no solamente los físicos, como los barrios pobres, o la taberna de Perote, sino la posibilidad de ser extranjero en tierra cariciosa. El Bachiller es potosino por su figura ficcional y su residencia, pero es extranjero en su poca adaptación a esa geografía inhóspita. Es cuerpo enfermo, delirante, pero a la vez de disfrute y alegría. Es sufrimiento y diversión. El Bachiller siempre habitará los extremos, como en sus cartas: unas sumamente sobrias y oficiales; y otras secretas con descripciones exageradas de su diversión. La enfermedad en *Potosí 1600* se construye como un exceso más. Habita el extremo del exilio y produce las posibilidades de la imaginación y del silencio. Tergiversa la realidad como los cuerpos de las figuras ficcionales.

3. Potosí era una fiesta

Pero resulta que en la fiesta está nuestro ser y nuestra persistencia. No hay nada mejor que defina la cultura estructural que nos hizo lugar en el planeta, que la fiesta. Somos, como país, el fruto del alma del minero, del *siringuero*, del siervo de la gleba; pero también el caporal y el amo. La diferencia con otros pueblos es que a todos esos personajes los emborrachamos en ejercicio de la fiesta y los convertimos en personaje de ella.

Ramón Rocha Monroy, *La fiesta*

La fiesta es otro espacio privilegiado por la novela. Pero no es una fiesta de mero festejo y emborrachamiento. Como figura ficcional tiene varias características importantes. La fiesta es la posibilidad de conocer a partir del cuerpo y de su transformación. Ya sea por el alcohol, por la euforia o por el encantamiento de lo distinto, la fiesta abre las puertas a un espacio distinto, regido por los extremos. Es un exceso colectivo y caótico.

3.1. El festejo

El festejo, el llevar a cabo la fiesta, se instaura en la escritura de *Potosí 1600* como otra imagen de la reconstrucción ficcional de la obra. En la fiesta se pierde la noción de realidad oficial y se revela una noción dudosa de la ley racional. En *Potosí 1600* las fiestas son un espacio importante. Rocha Monroy plagia las versiones de fiestas que se realizaban en el Potosí colonial para construir dentro de su escritura una idea nueva. Construye la fiesta ficcional como parte de la poética de la novela. Con su lógica del revés, con lo profano, con el juego.

En la vida cotidiana de la Villa Imperial el festejo es algo bastante recurrente. "Porque no había fecha histórica o religiosa que no se convierta de inmediato en fiesta callejera de hasta veintidós días con espectáculos de teatro, danza y música en los corralones de teatro o coliseos dispuestos para ello, amén de las corridas de toros traídos del reino de Chile, los juegos de sortija, las suertes de azar y los innumerables pretextos para hacer correr ríos de vino de Castilla, orujos del valle de Cinti, chicha de maíz a más de coca para consumo de indios" [28]. La fiesta es el espacio del teatro, la danza, la música, las corridas de toros, del juego, del alcohol y la comida. Es una representación más, una puesta en escena. Aparece en *Potosí 1600* también como una puesta en abismo de la novela. La escritura de Rocha Monroy, entre otras cosas, se presenta como la fiesta descrita en la anterior cita.

El nacimiento de Nicolás Flores da "lugar a quince días de regocijos y excesos, no obstante de hallarse el orbe cristiano en cuaresma" [30]. Nicolás instaura la fiesta como instaura la escritura en la novela, su concepción y nacimiento parten del festejo y lo producen. Las fiestas que se dan en Potosí no son fiestas de una noche o encerradas en un salón, son fiestas populares, en la calle. Por ejemplo los desfiles, los juegos con público y las puestas en escena propiamente de algunas obras, dramatizan la escritura de Rocha Monroy y la hacen reflejarse en las fiestas que se van describiendo. En parte, la descripción de las fiestas en *Potosí 1600* es la descripción de su poética. El festejar es la posibilidad de construirse como posibilidad y realidad inestable, sin concretarse, potencial.

La fiesta en la novela de Rocha Monroy se presenta como una posibilidad de producir sentidos contra cualquier poder o verdad que quiera dominar la escritura: "el

ritual, la liturgia ritual de la fiesta no es del orden de la ley ni de su transgresión, es del orden de la regla" [Baudrillard,1994:132]. La fiesta es parte de la seducción. Sigue las reglas impuestas por su mismo juego. La fiesta es también un ritual, como la misa, como el duelo. "Mitayos, barreteros, *palliris*, *apiris*, *yanaconas* y Veedores Reales descienden del Cerro Rico para consagrar a Dios el descanso dominical; aunque esté por demás comprobado que, no bien oyen misa, se van a las más corridas francachelas, y luego los lunes, aquí llamados lunes de zapateros, mestizos, criollos y aun españoles suelen curar el cuerpo estragado por tanto yantar y beber vinos castellanos y criollos y no pocos esa bebida de indios que llaman *chicha*" [101]. Así se oponen la religión y el festejo. El descanso es reemplazado también por la fiesta. La realidad laboral igual se transforma para darle paso a la fiesta. Así podemos construir una imagen interesante: el trabajo en la mina debería producir la mayor cantidad de minerales, para eso son los días laborales, pero debido al festejo de los domingos la producción semanal descende. Con Baudrillard hablábamos que la seducción no busca la producción, sino el juego. Este es el espacio de la fiesta, no la producción de minerales. Este es el espacio de la novela, la producción de fragmentos y significaciones poéticas, no el de la producción de plata. "La fiesta interrumpía provisoriamente el funcionamiento del sistema oficial, con sus prohibiciones y divisiones jerárquicas. Por un breve lapso de tiempo, la vida salía de sus carriles habituales y penetraba en los dominios de la libertad utópica. El carácter efímero de esta libertad intensificaba la sensación fantástica y el radicalismo utópico de las imágenes engendradas en el seno de ese ambiente excepcional" [Bajtín,1988:85]. El ambiente excepcional de la fiesta se mantiene en la escritura de la novela, es por esto que la escritura de *Potosí 1600* es tan peculiar. Es fugaz, es parte de un momento ilusorio, de creación, de desbordes. La novela descarrila la vida de su curso natural y se construye como una experiencia poética festiva.

La fiesta rompe la lógica laboral y de poder dentro de la mina. "En días de fiesta, se permite a los indios sacar cuanto mineral puedan para pagar la farra; y como conocen los mejores yacimientos, se llevan de lo mejor y pagan el aguardiente, la música, el bordado de los trajes y la ingente comida que consumen no sólo ellos sino gente principal, que no desdeña semejante invitación" [103]. Los indios hacen viable su festejo gracias al robo permitido (conocido como juqueo), paradoja que posibilita el caos y el desorden de la

novela. La ley ya no tiene su poder, sino que la fiesta impone las reglas laborales dentro de la mina. El festejo produce quiebres en las relaciones de la lógica. Nuevas lógicas, nuevas visiones sobre la idea de los negocios.

La fiesta es un espacio de descanso y excesos. "La fiesta está separada de todo sentido utilitario (es un reposo, una tregua). Es la fiesta la que, liberando de todo utilitarismo, de todo fin práctico, brinda los medios para entrar temporalmente a un universo utópico. No es posible reducir la fiesta a un contenido determinado y limitado (por ejemplo, a la celebración de un acontecimiento histórico), pues en realidad ella misma transgrede automáticamente los límites" [Bajtín,1988:248]. La fiesta no tiene un fin práctico, la novela de Rocha Monroy tampoco, no intenta develar, sino experimentar un universo recreado ficcionalmente. Los límites de la razón y la Historia se ven puestos en crisis y recreados a partir del festejo. Hay una tregua para la razón, las verdades se fragmentan, las mentiras se engañan a sí mismas.

Potosí 1600 instaure también una fiesta en la relación con los textos literarios que plagia. "La *carnavalización* implica la parodia en la medida en que equivale a confusión y afrontamiento, a interacción de distintos estratos, de distintas texturas lingüísticas, a *intertextualidad*. Textos que en la obra establecen un diálogo, un espectáculo teatral cuyos portadores de textos —los actuantes de que habla Greimas— son otros textos; de allí el carácter polifónico, estereofónico diríamos, añadiendo un neologismo que seguramente hubiera gustado a Bakhtine, de la obra barroca, de todo código barroco, literario o no" [Sarduy,1972:175]. La fiesta permite la relación de plagio. El encuentro de *Potosí 1600* con las otras obras se da en el festejo. En la seducción y el juego que este permiten. El plagiar es parte del desorden que instaure la fiesta. Por ejemplo en la cita sobre el Armagedón en la Iglesia (véase págs..66-67)

Las fiestas en Potosí se caracterizan por su exageración y sus excesos casi absurdos: "El Bachiller suspiró: dulces recuerdos de un tiempo de orden, con travesuras inocentes que jamás se comparaban a los excesos de Potosí" [196]. El festejo en la Villa está fuera del orden. Nada es una travesura inocente. Nada se compara con los excesos de Potosí. Así el festejo es un espacio exagerado, en *Potosí 1600* es la instauración de una realidad extrema, sin ley y sin orden, solamente regida por las ganas de festejar y las reglas de juego que la fiesta instaure. Así es la escritura de la novela misma. No es del orden sobrio de novelas

costumbristas que retratan la vida cotidiana de los habitantes de alguna ciudad, fiestas donde el exceso es algo que se describe como condena o como algo pasajero. La escritura de *Potosí 1600* es delirante, es el exceso mismo de la realidad histórica, es una fiesta donde el juego y los excesos están presentes, donde se ponen en escena. Es una escritura que festeja el hecho mismo de festejar, es una broma festiva. Es la posibilidad de construir la literatura en fiesta. Es la multiplicación de la ficción. Rocha Monroy intenta construir la literatura como una fiesta y lo logra.

3.2. La **desacralización** de lo sagrado

La desacralización de lo sagrado es parte de la fiesta que *Potosí 1600* está dramatizando. Esta idea es importante en *Potosí 1600*. Pero no es una afrenta contra la Iglesia, sino un juego que se plantea con las verdades de la religión y sus historias. Desde el hecho de confundir a Santos con comediantes lo sagrado entra en el juego de la escritura y se convierte en una posibilidad más. "Se caracteriza [el carnaval] por la lógica original de las cosas 'al revés' y 'contradictorias', de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo ('la rueda') del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos" [Bajtín,1988:16] . Un ejemplo claro en *Potosí 1600* es la coronación bufa de la Virgen. La fiesta es el juego del revés. Es la posibilidad de ver las otras caras de las cosas y habitar poéticamente la experiencia de las varias máscaras. De instaurar lo profano.

—Ah, qué muchacho Nicolás. Mi hijo. Un día llamé al Arcángel San Gabriel y le di el encargo para Leonor, sí, ¿la conoces? El arcángel debía anunciarle que la había preñado. ¿Quién? ¿Su marido? Por favor, si ni la tocaba. ¿Pero quién, entonces? Yo quería que alguien mío naciera aquí, a mis pies, y lo logré. Lo concebí con la puta de Babilonia y me presté el vientre de Leonor, y un padre putativo que, debo decirlo, fue un buen padre, aunque más puto que las arañas [146]

~~ Esta investigación no pretende enfatizar en lo carnavalesco, es por esto que el carnaval es un mecanismo más (que se desprende de la fiesta) para producir sentidos en la lectura de *Potosí 1600*. No toda la lógica de la novela es carnavalesca, muchos pasajes sí lo son. Es por esto que el carnaval no es una línea central para instaurar nuestro duelo con la novela.

Esto le dice el Viejo al Bachiller. La historia es un desplazamiento de la concepción divina. Pero aparece también como una desacralización de esa historia sagrada. Se presenta así a Nicolás como a Jesús, más bien como a un Mesías criollo. Se opondrá de nuevo en un duelo, como el de canicas, al primer potosino y al hijo de dios. El Mesías criollo, que gana en juegos terrenales y es hijo de un Viejo crápula o de un Cerro que produce los pecados, es producto de un adulterio. Este opuesto al Mesías sagrado, producto de una Virgen, capaz de obrar milagros, habitante del Cielo. Leonor es una Virgen desplazada que se embaraza del Cerro Rico y de la Villa Imperial. Así Nicolás es producto de la ciudad y de su fuente de riqueza. Nicolás es la encarnación de todos los habitantes de la Villa, solamente que no muere por ellos. Así, a partir de la desacralización de una de las historias más conocidas del catolicismo Rocha Monroy posibilita la idea de un Potosí blasfemo, sin verdades, una fiesta de la palabra.

Maruja corrió a ver a San Nicolás, alzó al Nao en brazos y le besó ambas manitas. Luego se postró y habló con el santo. Era fama que, debido a sus extremos ayunos, sufría terribles dolores de estómago y que sus superiores lo obligaron a alimentarse mejor; entonces se le apareció la Virgen, le ofreció pan sopado en agua y Nicolás se alivio de inmediato. Quizá con esa tradición en mente, tomó un mendrugo que llevaba en una bolsa de yute, lo sopó en una tutuma de agua y le invitó a **Maruja** 1551

En esta cita se puede ver cómo está trabajando Rocha Monroy con lo religioso. Es un desplazamiento de la verdadera anécdota religiosa. En la escritura se plagia la historia verdadera y se la lleva a cabo por el que antes la protagonizó: Nicolás que recibió el pan mojado se lo da a Maruja. La historia se está desplazando explícitamente en la escritura de *Potosí 1600*. La novela es la receptora de todas las historias que recrea, de todos los libros. La novela recibe el pan sopado de todas las obras que plagia. En esta cita se desplaza la historia religiosa a Potosí, pero también se desplazan los personajes, se juega, se cambia. Nicolás (el santo) dirige la ceremonia de la cual antes él había sido el receptor.

Así aparece el personaje histórico de Melchor Pérez de Holguín. "No había otro tema de pinturas que las escenas del Evangelio y eso inclinaba a interpretar la Palabra de Dios al soplo de la inspiración, que bien podía ser el tenue suspiro de un ángel, como también el resuello podrido de Satanás. Fray Joseph era protector de Melchor y lo había salvado no pocas veces del tormento" [158]. Las pinturas de Melchor también son una desacralización de lo sagrado, incluso pinta a la Virgen desnuda, o por lo menos la posibilidad de esta situación. Pero las pinturas de Melchor son importantes porque se interpreta la palabra de Dios en ellas "al soplo de la inspiración" y no con respecto al dogma. La religión se interpreta ya no como los sacerdotes la repiten, sino individualmente, se retratan sus dogmas como arte. La palabra de Dios en las pinturas de Melchor se hace palabra artística, posible de interpretar en un duelo artístico entre receptor y obra. Rocha Monroy rescata el problema histórico de Melchor Pérez de Holguín con la Iglesia para construirlo en una imagen potencial y humorística.

Por último, la desacralización de lo sagrado se da a partir de la imagen ambigua de Fray Joseph: "Allí fray Joseph previno a la multitud de fieles que evitara salir a las calles después del Ángelus pues las almas podían llevarse a sus deudos y sumergirlos en la laguna" [215]. Es un sacerdote que habla sobre aparecidos y mitos populares. Que amalgama el dogma de la religión con el conocimiento popular. Con esta imagen se destruyen las verdades, ya sean las religiosas o las herejes. Se multiplican las veracidades y las mentiras. El juego se plantea en el diálogo sacrílego con la Iglesia y sus figuras, con la búsqueda no de la negación de la religión sino de las posibilidades de sus figuras ficcionales, de sus historias. La oportunidad de plagiar festivamente el imaginario católico y convertirlo en posibilidad ficcional. Las imágenes, los sucesos del pasado y las parábolas son tornadas no como elementos de enseñanza o adoctrinamiento sino como ficción. "Dios te bendiga, porque yo estoy de vacaciones" [130]

3.3. Los pecados

El festejo pone en escena en la novela, gracias a los excesos del cuerpo, a los pecados. Como las enfermedades, los pecados son el producto de ciertos actos, pero también son un hecho en sí mismos

La idea de los siete pecados capitales es muy importante en la visión de la Villa: "Ya hablaban a gritos los entendidos, los que reconocen el oro, la plata, las ciento ochenta piedras preciosas y las siete hambres del cuerpo y del alma" [26]. Las "siete hambres del cuerpo y del alma" rigen la cotidianidad de los habitantes potosinos. En los pecados, excesos de la ley religiosa, los potosinos encuentran el día a día. El castigo será un producto más de los pecados. "Los borrachitos que pasaron la cruda a la intemperie, añadía Paquita, comentaban que el huracán había repetido los estragos y acaso era señal del Cielo para castigar los pecados de la imperial Villa, que no se amainaban ni con la visita de tan celestiales personas" [52]. La represa también se rompe como castigo. El castigo es también un exceso del orden natural. Los pecados traen desastres a la Villa (de todas maneras en ningún momento se resuelve si es un castigo por la vida licenciosa de los potosinos o por leyes naturales). La llegada de los españoles, el descubrimiento del Cerro y la construcción de la ciudad de Potosí abren paso a los siete pecados capitales. Los dramatizan en la obra. "Pero ya viste, llegaron mis amos [los españoles] y, al verter mis hieles rompieron la bolsa de los siete pecados capitales, con su séquito de muerte, y no me darán sosiego hasta devolverme a la oscura prisión" [162]

De estos pecados la codicia es uno de los que rige la cotidianidad de los potosinos. Para Arzáns, por ejemplo, la codicia era el mayor mal de la Villa y el que más estragos producía. En *Potosí 1600* la codicia se resalta de entre los otros pecados: "codicia o envidia, para ella los grandes males que ensombrecían la vida en Potosí" [69]. Es producto de las entrañas del Cerro, mueve a la ciudad y la construye alrededor de sus minas. El sacerdote también reflexiona sobre esto: "Metido en arrechuchos teológicos, Fray Joseph se preguntaba si la codicia es el pecado capital que preside al resto. Ira, envidia, avaricia y soberbia ¿no son consecuencias de la codicia? Es cierto que quedan gula y lujuria. Pero ¿no son excesos del cuerpo, frente a los cinco pecados restantes que son defectos del alma?" [88]. Así la codicia se presenta como un pecado muchas veces cometido en Potosí, y lo más importante: es un pecado del alma. Pero también se presenta como el motor de la ciudad, como su origen y su desarrollo. La codicia hace de Potosí el centro del orbe, la construye como la ciudad casi mítica descrita en *Potosí 1600* y los escritos sobre el Potosí colonial. La codicia además de ser un pecado en la novela de Rocha Monroy, es una posibilidad. Posibilidad de erigir una ciudad, de adoquinar las calles con lingotes de plata, de vivir en el

fasto, de festejar, de excederse con el alcohol y la comida. La codicia no sólo es la condena de los potosinos es una de las líneas que dirigen su vida. El pecado es también una imagen ambivalente: ocasiona desdichas pero también produce la misma ciudad de Potosí. Posibilitador de los excesos que producen a su vez la ficción. Entre la condena y la creación.

Entre otros pecados está la imagen de Pilar: "Para colmo, María José Pilar descorrió su velo para mirar a Nicolás con una picardía nueva como un pecado" [80]. Ella en sí misma es un nuevo pecado, en su aparente inocencia se refleja también la poética de *Potosí 1600*. Una escritura que puede parecer normal a primera vista, que relata hechos históricos, pero que produce mucho más y que juega con certezas para construir una escritura que lúdicamente construye sus propios pecados, y que los alienta. La imagen de Pilar se produce también con relación a la seducción. El pecado en *Potosí 1600* no es el goce, sino el seducir, el ir contra la ley, como va Pilar contra ella al enamorarse del primogénito de la familia enemiga, a lo Romeo y Julieta.

Pero los pecados de Pilar no acaban con el observar a un hombre, sino en el baño:

Pilar cumplía sus abluciones bajo el camisón que cubría su cuerpo de doncella cada vez que se bañaba. Josepha, la madre, redoblaba su severidad al decirle que bañarse en la Villa era no sólo pecar contra Dios sino contra la Naturaleza, pues se corría el riesgo de contraer una pulmonía, o de ceder a las tentaciones del demonio. Pero Pilar no se bañaba para quitarse impurezas sino ansiedad [131]

El pecado de Pilar no es sólo saciar sus ansiedades mientras se baña sino el bañarse. Retar un resfrío en la Villa es un pecado contra la Naturaleza y contra Dios. El humor no puede estar fuera de esta cita. Así el pecado en *Potosí 1600* es despojado de su carga dramática religiosa y se convierte en un mecanismo más de juego. Es parte de la antinaturalaza de *Potosí 1600*. El pecado también puede ser una broma, un juego, puede ser parte de la seducción. La escritura de Rocha Monroy, pecadora, reta a la naturaleza, es artificio, es ficción antinatural, literatura, recreación.

CAPÍTULO CUATRO: De festines y trancazos

La Villa Imperial que construye Rocha Monroy destaca considerablemente la presencia de la comida y el alcohol. "Aun en sus rigores, la Villa es tierra amable y muy dada al buen yantar y al mejor beber, profetas capitales de los placeres de la carne" [123].

Esta visión se opone a la visión oficial de las crónicas de la Colonia, y así mismo a las visiones de la Historia con relación al pasado. "Tu ilustre padre nos hace leer crónicas y relaciones en las cuales los hombres parecen seres de cartón, que no comen ni beben ni descomen ni se ayuntan, como sí alguien pudiera sostener la espada en alto con el estómago vacío, o endulzar las penas de este valle de lágrimas a solas y sin mujeres. Si la vida se redujera a los excesos de la gula y el fornicio, cuánto más fácil sería para Dios el gobierno de este mundo" [153]. Estas imágenes privilegiadas en la novela cumplen la función de distanciarse de las crónicas oficiales de la corona y permiten construir una ciudad de papel que se presenta como exagerada y posible.

1. La comida

El costillar crepitaba en la ancha parrilla, los picantes de pollo y de conejo yacían en grandes fuentes oblongas. Veíanse extremidades gordas que incitaban el diente: piernas y doradas alas, con piel surcada de granitos, pechugas color marfil entre ensaladas pletóricas de cebollas y de locotos picados. Los conejos amontonándose sobre las fuentes, y cierto vaporillo se alzaba de sus calientes cuerpos a manera de un largo suspiro; la chicha, como pálida anémica criolla y ardiente como una jamona, burbujeaba en obesos cántaros; el pisco y el vino locupleteaban damajuanas ventrudas; y una formidable batería de cerveza alineábase en triple hilera sobre una mesa arrimada a la pared de la casa.

Armando Chirveches, *La candidatura de Rojas*

Es importante en el trato de la comida la relevancia de la intertextualidad. Rocha Monroy destaca principalmente su plagio a Beatriz Rossells. "Ese magnífico libro [el de

Rossells] le dio vida a un personaje histórico que incluí en mi novela 'Potosí 1600 c.c.', doña Leonor Guzmán de Flores" [Rocha Monroy,2004:64]. Y también, en otros artículos como en *Elogio de la burbuja*, a Michel Onfray. Así, Rocha Monroy hace explícitos sus plagios, los agradece. La comida es un lugar común en el tiempo y en el disfrute.

1.1. El disfrute

La carne era roja, el ajo de la cocción perfumaba la casa, el fuego de la cocina era un buen brasero en la pequeña pieza; afuera estaba el invierno, adentro algo que, tal vez, se parecía a la felicidad.

Michel Onfray, *La razón del gourmet*

La escritura de la obra resalta la relevancia de la comida como imágenes y momentos. Se presenta con la misma resonancia, en descripciones y repeticiones, de otros personajes de la novela o de algunos sucesos. "Leonor se comporta como si el arte del buen vivir fuera más importante que toda otra cosa en el mundo" [92]. Es un elemento al margen del argumento pero que no se presenta como una exclusión de la novela sino como parte de su construcción divagante. No va a incidir en el transcurso del relato, sino que creará espacios privilegiados que van a completar y potenciar la novela. Resalta el mecanismo de la novela de irse por las ramas para crear una ciudad de papel completa y caótica, inmersa en una fiesta. La comida es parte de los detalles, de los momentos detenidos.

Dentro de esta idea, el consumir alimentos por parte de personajes de papel, figuras poéticas, y que la disfrutaran es una paradoja. "Maruja se acercó golosa a una tremenda jícara de barro donde aún se mantenía caliente el chocolate. Tomó una taza y se sirvió. Luego un trozo de biscochuelo en el dulce líquido y suspiró de contento" [58]. Es a partir de esta paradoja que Rocha Monroy construye también comida de papel, es decir que el autor con sus descripciones tan exactas y exageradas logra construir la idea de la comida y el comer como un gesto escritura! importante que va a influir en el desarrollo y en la lectura de la novela, y no sólo en la representación de las costumbres o en el reflejo de la cotidianidad y tradiciones de un pueblo. "El chocolate que le servía la Mamay y que se había convertido en un vicio" [12].

El disfrute no sólo se presenta como el consumir comida y saciar antojos, sino que también se plantea como una posibilidad en el futuro, como parte de la imaginación, o el recuerdo, de lo que va a venir. "Leonor hizo tres señales de la cruz en la frente de Francisco, muy contenta de que sus designios se cumplieran, pero con la mente fija en el conejo al ají que cocinaría para el almuerzo junto a su inseparable amiga Maruja" [73]. La comida es parte de la imaginación, es una construcción en el futuro, por lo tanto una posibilidad más en la escritura de *Potosí 1600*. Así se puede oponer a lo religioso, como en la anterior cita, para ocupar el presente del ritual de la misa con el futuro de la preparación del ají de conejo. El recrear la imagen artificial de la comida ante la imagen física de la cruz. El cocinar es parte de ese disfrute, no solamente el comer, el consumir. A Leonor al hacer la señal de la cruz le vencen las ganas de cocinar, le vence la posibilidad de creación, de preparar la comida que será disfrutada.

Otra característica de ese disfrute es que no es exclusivo de los seres terrenales: "mientras la sagrada imagen de la Candelaria presidía las comedias; y aunque sonreía con rigidez de estatua, de tanto en tanto bajaba la postura y se permitía descansos que incluían vasos de vino, jícara de chocolate, surtido de pastelillos llevados por manos devotas y hasta dedos de tabaco en la nariz" [61]. La Virgen escapa de su seriedad para servirse manjares y disfrutarlos de manera mundana. Los seres celestiales de *Potosí 1600* también disfrutaban de platos elaboradísimos y del chocolate mexicano. Los Santos disfrutaban de gustos corporales antes que espirituales. Esto mismo se ve en *El run run de la calavera*, anterior novela de Rocha Monroy. Divinidades que disfrutaban la experiencia culinaria, personajes ficcionados que se desviven por los platos preparados: "todo sirvió para recibir a tan celestiales visitas. Maruja se ocupó del chocolate y los bizcochos, de las empanadas al horno y de esas delicadas golosinas de mazapán, las tetitas de monja" [46].

A través del disfrute se conquista. Las mujeres en la Villa Imperial utilizan la comida para seducir y para conservar el orden: "los hombres son niños y como mejor se los halaga es por el vientre" [71]. La comida, el cocinar y el comer, son parte de la seducción que plantea la novela, parte del juego que va a exponer la escritura. Así la comida, como gesto escritural se plantea como un elemento de influencia: "¿Qué cocinarían? Berenjenas para los apetitos del lecho; vinos portugueses para guarecer los riñones, que aquella noche tendría arduo y trabajo; y fórmulas misteriosas en los postres para hacer más hondas las

emociones" [137]. La comida en *Potosí 1600* no es la necesidad de saciar el hambre. La comida es la posibilidad de influenciar la escritura y al lector, la posibilidad de disfrutar de la palabra que describe la comida. La comida en *Potosí 1600* no es física ni busca ser física, es de papel y recreada en la ficción.

A través del disfrute se hace notable la variedad de sabores, entre americanos, españoles, asiáticos y otros. Los sabores se representan en la escritura de manera que se puedan disfrutar de ellos en la lectura, no es una descripción chata que sólo indique sus características físicas o históricas, sino la percepción de cada ingrediente:

Doña Clara tenía una sazón muy particular para guisar. Así como no desdeñaba tañer instrumentos de indios, en especial una pequeña vigüela construida en caparazón de *kirkincho*, que es como llaman aquí al armadillo, así gustaba el sabor de moho de la *papalina*, la dulzura arcillosa de la *oca* y el camote, la picardía de las hierbas humildes como la *quilquiña* o la *huacataya*, el olor a lana mojada del *charque* de llama o la redención de los alimentos sosos por la *liaba*, que es como llaman aquí a una salsa picante de ají y tomates molidos en batán [136]

El *charque* tiene olor a lana mojada y no a *charque*. La *papalisa* tiene sabor a moho. En la escritura de *Potosí 1600* los elementos reales son otra cosa por la palabra escrita. Se describen de diferente manera. En *Potosí 1600* la escritura no solamente refleja la realidad ni la retrata, sino que la recrea. La *papalisa* no tiene sabor a papalisa, como sería un retrato realista, sino a moho. Pero esto no quiere decir que la oca es otra oca sino que la manera de describirla y crearla a través de los sentidos, del disfrute, es con palabras que representen poéticamente ese sabor. La *papalisa* es *papalisa*, pero es algo más, la palabra escrita está multiplicando sus significaciones desde que entra a la novela. La comida es parte de ese 'juego escritura' donde las cosas no pueden ser simplemente lo que son en la realidad, sino que a partir de su origen se crean poéticamente en la obra de Rocha Monroy. La percepción de los sentidos para la comida de la escritura es muy importante. Los sabores, el gusto y el olfato que entran por la vista al ser leídos. Sabores desviados por la palabra escrita, percibidos de manera diferente al leerlos, al disfrutarlos solamente a través de la escritura y

no físicamente. Es un festín que se basa en la imaginación, en la reconstrucción. Este es uno de los juegos con la comida en *Potosí 1600*: disfrutarla sin consumirla.

La comida no se presenta como una necesidad, sino como la posibilidad de disfrutar, de crear y conocer. "Pero somos humanos y nos sobra imaginación; por eso, a nutrirnos, preferimos el lujo de alimentarnos mal pero sabroso" [*Rocha Monroy, 2004:36*]. En la escritura de Rocha Monroy importa crear platos que sean disfrutables, que sacien el antojo y no el hambre. Pero este disfrute no es un disfrute vulgar sino la vivencia de una experiencia sublime. El disfrute de la comida escrita en la novela es el reflejo del disfrute de la experiencia poética que la misma novela instaura con el lector.

En las prácticas que apuntan al placer, la cultura es lo que distingue al hedonismo vulgar del hedonismo filosófico. No todo regocijo es bueno simplemente por serlo. De ser así, los animales conocerían la sabiduría más consumada; ellos ilustrarían la sapiencia más acabada cuando lo que hacen es expresar el hedonismo vulgar, aquel en que se encuentran aquellos que gozan brutalmente, sin preocupaciones éticas y estéticas [*Onfray, 1999:237*]

El hedonismo de *Potosí 1600* es filosófico y estético. La comida es un medio para conocer. En la novela de Rocha Monroy los personajes tienen la mente en la comida, la escritura misma se dirige mucho hacia ella. La comida es parte, y a veces dominante, del tiempo de la novela, pasado, presente y futuro. Es un regocijo que instaura una experiencia, y que así produce sentidos poéticos, no es un regocijo vulgar.

1.2. El brasero y la cocina

Sin familia, sin ley y sin hogar debe de vivir quien
apetece las horrendas luchas intestinas. Ahora
obedezcamos a la negra noche: preparemos la cena y
los guardias vigilen a orillas del cavado foso que
corre delante del muro.

Homero, *La Iliada*

El brasero de la cocina es el espacio privilegiado para la preparación de alimentos en *Potosí* 1600, es el centro de la cocina, el lugar más productivo de la casa. El brasero es el germen del disfrute, de la experiencia culinaria entre figuras ficcionales, pero sobre todo entre obra y lector.

De entrada, Leonor decidió que pasaría esos meses al calor del gran brasero, en el dulce afán de gestar y guisar los manjares más curiosos y codiciados que hubieran visitado la mesa de su señor. En la tibieza encerrada de ese ambiente oraría a San Nicolás y convencería tal vez a su comadre Manija de un propósito que se abría, cada vez más claro, en su corazón trajinado por la dura vida potosina [19]

Al calor del brasero Leonor no sólo cocina manjares curiosos y codiciados, característica importante de este objeto, sino que se abriga en él para poder dar a luz a Nicolás. El calor del brasero no solamente sirve para cocinar, también sirve para dar vida. La vida se mezcla con la comida, más adelante veremos que también lo hace con la muerte. "La palabra 'hogar' tiene su origen en la hoguera alimentada a leño, en torno a la cual la extensa familia se reunía para cocinar, comer y departir" [Baptista, 2003:18]. La cocina es el centro de la casa y no la sala o los dormitorios. La casa potosina cambia su visión colonial para hacer de su ombligo el lugar de más movimiento y donde se establecen los mecanismos del disfrute.

Junto con estos dos espacios, cocina y brasero, el de la mesa se muestra como un lugar armónico. En ésta se consume los alimentos, pero también se despliegan los conocimientos a partir de la comida. "La mesa es un escenario sagrado" [Rocha Monroy,2004:131]. En la mesa los frutos de la cocina se consumen para dejarlos en nada. La mesa es el fin de la cocina, es el fin de la comida. En ésta explotan los significados de los platos servidos. "Quizá las tres mujeres pensaban que la mesa y la cocina, como la música, eran tierra de paz y de entendimiento con el prójimo" [69]. Es tierra de entendimiento, en ésta se revelan las proximidades de la comida con la música, con el arte

Se instaura la experiencia principal de la comida: el ingeriría. "En verdad, la mesa es el sitio metafísico, el espacio que libera una ontología" [Onfray,1999:38]. A partir de la comida, en la mesa el conocimiento filosófico y estético se establece a partir de la experiencia del contacto con los platos preparados, el comer.

En *Potosí 1600* la cocina es el espacio de las mujeres. ¿Cómo transcurrirían los días de las matronas de Potosí si no era al calorcillo del fogón donde se atizaban los chismes de la Villa?" [Rocha Monroy,2004:64]. La presencia importante de la figura de Leonor, de Maruja, de la Mamay muestran al brasero como un espacio esencialmente femenino. "La feminidad como principio de incertidumbre" [Baudrillard,1994:19]. La cocina en la novela de Rocha Monroy es un principio de incertidumbre, de experiencias poéticas sin verdades. Por otro lado los maridos de la Villa son "dados a los placeres del vientre y de la carne, que olvidan a sus mujeres legítimas y se revuelcan con putas de naciones europeas pero también indias, mientras confinan a sus mujeres en la cocina de sus respectivas moradas" [93]. Esta es una importante oposición, ya que el sexo, el goce, se opone a la comida, al cocinar y al comer que son parte de la seducción. Esto hasta en las prostitutas, por ejemplo cuando Doña Clara cocina es un espacio diferente a cuando se entrega al Bachiller o a Iñaki.:

Cualquier fuerza masculina es fuerza de producir.
Todo lo que se produce, aunque fuese la mujer produciéndose como mujer, cae en el registro de la fuerza masculina. La única, e irresistible, fuerza de la feminidad es aquélla, inversa, de la seducción. No es propiamente nada, no tiene propiamente nada más que la fuerza de anular la de la producción. Pero la anula siempre [Baudrillard 1994:221]

El espacio femenino que describe Baudrillard es el tipo de espacio femenino que se construye con la cocina. El comer y el cocinar anulan el goce inútil de saciedad. La comida al no buscar fin en *Potosí 1600*, al no ser mera necesidad para hartar las hambres del cuerpo, implanta el juego del disfrute y las posibilidades poéticas que esta experiencia propone con la palabra escrita. No es solamente el hecho de que mujeres sean las que cocinan, sino la figura de su feminidad opuesta a la masculinidad de sus maridos que sólo

están produciendo goce. La escritura de Rocha Monroy, representándose en la comida, es un espacio femenino que anula la producción de verdades literarias y certezas históricas. Anula la resolución de un misterio en la novela para crear el disfrute de la búsqueda de ese misterio, que como ya lo sabemos no tienen resolución. La escritura de *Potosí 1600* no se construye como producto, sino como escritura en movimiento, sin fin. Como la instauración de una experiencia y no la búsqueda del goce de ésta. La comida, así como la novela, es parte de la seducción y el juego, espacios femeninos, y no productos del poder, espacio masculino. Anula la novela íntegra y completa que podía haber sido para constituirse como una novela que necesita del lector para activarse, que necesita de libros escritos, que necesita del pasado y del presente; novela en movimiento que anula la novela como producto de goce, y la instaure como experiencia en la seducción. *Potosí 1600* pone en escena el no comer por hambre, sino para disfrutar y construir conocimientos. "La feminidad es la que encarna la reversibilidad, la posibilidad de juego y de implicación simbólica" [Baudrillard,1994:26]. Esto dramatiza la imagen femenina de Leonor y sus compañeras de cocina en la escritura de *Potosí 1600*. El movimiento, lo lúdico, el duelo y la producción de significaciones. La cocina es el espacio de la creación de las mujeres. La comida que preparan implica simbólicamente sus productos. La comida en la novela es reversible, no es una cadena de preparación, comida y deshecho, sino una experiencia que vuelve sobre sí misma sin buscar un fin. "La actividad en la cocina de su casa era febril" [136]. Es un espacio agitado, entre encuentros de sabores y mezclas. La intranquilidad y el movimiento en la cocina es su tranquilidad, ésta es su esencia.

La cocina y el brasero se presentan también como espacio del mestizaje. Ya hablamos antes del criollo y el mestizo. Es interesante que la idea del criollo dudoso no se repite en la comida. La comida en *Potosí 1600*, y obviamente en la Historia de América, es primordialmente mestiza. "La realidad de coexistencia que fue la Colonia, es pues el marco en el que ocurren diversas formas de mestizaje cultural, también en el campo de la alimentación" [Rossells,2003:88]. Es aquí donde se construye la mezcla total, la pura mezcla, que desencadena en una culinaria propia del lugar. Rossells también explica que la aculturación en lo culinario se da de los dos lados, español e indígena [Rossells,2003:96], no es el opacamiento de una cultura a otra, es la posibilidad de la novedad, de ser comida

española y americana a la vez. En *Potosí 1600* esto se presenta en que una palabra escrita es varias palabras. Decir *paraliza* es decir *paraliza* pero es también decir moho.

Uno de los ejemplos de este mestizaje es la 011a. "La 011a española se convierte en 011a potosina gracias a su Majestad el Ají" [*Rocha Monroy,2004:68*]:

A la 'olla' potosina entra la carne de vaca, de esta se recomienda el 'pecho' como lo mejor, se añade cordero, cecina, jamón, tocino, capones o gallinas, morcillas salchichas longanizas. Entre los vegetales y legumbres europeos se añade garbanzos, cabezas de ajo, yerba buena, semillas de culantro, repollos, nabos, peras. De pronto llega un ejército de componentes americanos: yucas, camotes, zapallos, papas, ocas, chuño, e ingresan campantes a la olla múltiple, cálida y abierta. Se mezclan jubilosamente las poderosas especies, clavo, pimienta, canela, azafrán y comino con el bravo ají americano. El arroz se cocina en caldo de manteca. El ají es molido en batanes de piedra. Se colocan capas de arroz y 'olla' en las fuentes y encima las salsas que de ordinario son tres: mostaza, perejil y ají. La salsa de ají se muele con ají verde asado, muchos tomates y un poquito de vinagre
[*Rossells,2003 :90*]

La comida que Rocha Monroy pone en escena en su escritura dramatiza ese mestizaje que se puede dar gracias al fuego fundidor del brasero, a ese plutonismo, diríamos rescatando a Lezama Lima. Mezcla de mezclas, la comida se convierte en el lugar de, encuentro puro entre los colonizadores y los colonizados, donde ya no importa quién influyó más a quién sino el resultado del encuentro duro entre dos culturas. La cocina y el brasero en *Potosí 1600* representan esa simbiosis que desencadena una culinaria²³ importante, donde a partir de la preparación de los platos, gracias a la escritura, se puede ver el proceso del mestizaje reconstruido poéticamente. "Al leer el libro de Beatriz [Rossells] sentí que el mundo colonial no era solamente un horno donde se calcinaban los indios a un poder minuciosamente cruel" [*Rocha Monroy,2004:65*]. Rocha Monroy

"coquinaria corregiría él [Rocha Monroy], porque la palabra culinaria le recuerda esa región del cuerpo, antagonista al acto de comer" [*Cáceres,2003:1*]

reconstruye el pasado colonial para hacer parte a los indios de esa Historia, de la oficial, y no lo logra con quejas y sollozos, sino con la fiesta desencadenada que es la cocina mestiza. Los indios ya no son, como para la mayoría de historiadores y escritores bolivianos, el margen de la Historia, son también parte del centro.

La cocina, el brasero y la mesa se construyen como espacios de encuentro con la Historia:

—Ah, es que algunas de estas recetas no podían ser más complicadas. Parte central de la docte me fue asignada por puro ejercicio de la memoria que revive las dulces voces de mi abuela y de mi santa madre, y las no menos dulces de estas mujeres que nos hacen llevadera la vida en Potosí, como Paquita y la Mamay, que conoce la ciencia de las humintas porque nació en el valle de Cochabamba [92]

La comida es parte también de la memoria, de ese recuerdo de la Historia. El pasado construye el presente de la comida, ya no sólo como encuentro de culturas, sino como tradición inscrita en una familia. La abuela y la madre de Leonor están presentes en toda preparación de sus comidas. La comida en la escritura viene así también del pasado, como se proyecta gracias la imaginación en el futuro. Es parte de la reconstrucción del recuerdo y la posibilidad del olvido.

La comida popular tiene una evolución lenta y está asentada en un conocimiento ancestral que, transmitido por las vías de la imitación y la costumbre, aplica procedimientos fijados por la tradición [Rossells,2003:27]

La comida como espacio de tradición que representa la memoria como una posibilidad de crear. También como espacio de tradición que se acerca a la imaginación en el futuro para crear.

1.3. La comida y el tiempo

¿Por qué no invitar a la Muerte a cenar?

Oscar Cerruto, *La mano en el teclado*

Los alimentos al ser parte de la vida de los potosinos son parte del tiempo. Parte de ese espacio entre la vida y la muerte.

La cocina es un arte del tiempo y de su dominio: Hefáistos, el amo del fuego, es pariente de Cronos, el padre del tiempo, Cocer o asar sólo tiene sentido en la perspectiva de un cocer bien o asar bien, es decir, del tiempo que se requiere, ni mas ni menos. Más acá o más allá ya no es cocina sino omofagia o incineración. [Onfray,1999:61]

El dominio de este tiempo es lo que diferencia a Leonor junto con Maruja, la Mamay, Doña Clara, de otros personajes. A partir de la cocina es que el juego con el tiempo se explicita. No es casualidad que un plato esté bien cocinado, sino que es debido a reglas que se siguen, reglas que impone el tiempo y el calor. Estas obligaciones que impone el tiempo son parte del azar, del ritmo del universo, y el seguimiento de estas reglas produce la comida que preparan las figuras ficcionales en la escritura de la novela. Es un juego con el tiempo, espacio femenino, no la producción de un orden. No son leyes las que se siguen para cocinar, sino reglas, donde el juego con éstas producirá toda la variación de la comida criolla.

La imagen de lo efímero es parte importante de la comida. Los platos que se preparan en el brasero desaparecerán velozmente en la mesa. "Pues las burbujas son la piedra filosofal de la mesa. En ellas reside el estilo de este vino, su identidad" [Onfray,1999:22]. Las burbujas representan, como en el barroco, lo efímero, parte central de la comida. "El cocinero es un escultor de tiempo que toma el pretexto de la materia. Por lo cual está condenado a lo efímero" [Onfray,1999:206]. Como con Calderón ("Todo es morir"), la comida en la novela retrata ese destino trágico del hombre. Las figuras ficcionales femeninas son las escultoras del tiempo, y así todas las figuras ficcionales de la novela están condenadas a lo efímero. El barroco también representa esta esencia efímera.

La comida resalta la imagen de esa burbuja que fue Potosí y que así construye Rocha Monroy en su escritura.

También vimos que la muerte es parte del tiempo: "para ser, el cuerpo necesita ingerir cadáveres, materias desarraigadas, arrancadas a su medio, alimentos fermentados, en curso de putrefacción, alimentos pasados" [Onfray,1999:105]. Aquí se expande la esencia trágica del hombre: no solamente está destinado a la muerte, sino que tiene que pasar su vida ingiriéndola. La imagen de la comida pone en escena en *Potosí 1600* esta esencia trágica del hombre: su camino ineludible hacia la muerte, además de su fugacidad. Ya sean animales muertos o bebidas fermentadas, el hombre encuentra su disfrute en ingerir la muerte. Es por esto que este disfrute y la experiencia culinaria que se retratan en *Potosí 1600* no son una mera diversión o pura alegría, es algo bastante serio. "Porque el gozo de comer va aparejado siempre a la tragedia de la muerte" [Rocha Monroy,2004:54-55]²⁴. La comida instaura también la vida como una paradoja, esa vida que no puede escapar de la expiración y sus designios trágicos. La experiencia culinaria es una experiencia extrema e importantísima. El conocimiento nunca se devela sin sufrimiento. El duelo siempre va a estar bañado en sangre. El encuentro con el lector y obra, en *Potosí 1600* no es una mera alegría y una novela linda, es la posibilidad de hacer de la experiencia poética algo tan importante como la vida. El lector y la obra se la juegan al encontrarse.

La necesidad de hacer vida a partir de la muerte, de nutrir la vitalidad de cadáveres adornados y aderezados, sitúa al cocinero en el epicentro clásico del acontecer. Su arte es heracliteano pues está inscrito en un lógica del movimiento, del flujo, del perpetuo recomenzar [Onfray,1999:230-231]

La cocina instaura la idea de lo eterno: la vida dentro de la muerte y la muerte que da vida. Entre fugacidad y perpetuidad, la cocina se plantea también como paradoja. Las cocineras, estos personajes femeninos, representan la vida necesitada de muerte. Nutren la vitalidad de la obra con cadáveres adornados, al igual que la escritura de la novela le da vida con cadáveres históricos y literarios. La misma novela está llena de muerte, y de ella no puede salir. Está en constante movimiento y por eso es fugaz, es un burbuja de efímero

²⁴ Dario Vidal es el autor de esta cita que transcribe Rocha Monroy en su libro.

resplandor. La comida dramatiza la esencia trágica del hombre, se construye como disfrute pero también como fatalidad, como imposibilidad de alejarse del fin.

1.4. La comida como espacio de duda y posibilidad

- Te invito a la *Quinta de Beethoven* sus platos sirven, de lo barroco criollo, lo exquisito.

Ramón Rocha Monroy, *Allá lejos*

Ya se había ocupado de mandarle al Señor del Consuelo pechuga blanca de gallina y papa tita ñutida que el Tata comía en el atrio como si comulgara. Don Acuti le daba al Niño tarhui tierno con miel de abeja.

Ramón Rocha Monroy, *El ruta run de la calavera*

La comida en *Potosí 1600* se estructura como un espacio apartado del oficial. En él la duda se hace presente para mostrar un mundo diferente al ordenado. Los sentidos se hacen presentes para que la realidad percibida por el pensamiento se descubra por las sensaciones, así la realidad objetiva se torna dudosa y la comida abre un campo importante a esa tergiversación de la realidad. "Podría decirse que el erotismo es a la sexualidad lo que la gastronomía al alimento: un suplemento del alma" [Onfray, 1999:237-238]

Entre otros espacios que desplaza la comida, que contamina y tergiversa haciéndolos dudosos, está el de la religión. Ya las imágenes santas con sus antojos de cuerpo y actitudes excedidas muestran con humor la relación que tiene la novela con la religión, pero la comida se presenta como un espacio aparte, como una salida. "Dicen que el propio Arzobispo concedía tres recreos durante la misa ordinaria para dejarse agasajar con tamales, hojaldres, alegrías y buenas tazas de esa bebida [chocolate] que era ya objeto de colectiva adicción" [12]. La comida frente a la iglesia, al orden establecido. Es parte del receso de la misa, se hace presente en el ritual religioso. Es el desvío del tedio del orden que impone la religión, es la oposición a la ley. La comida es parte de un juego cargado de humor, posibilita el disfrute y así la flexibilidad del acto religioso. Opuesta a la misa, la comida también es un acto ritual, uno diferente con distintos fines.

Se construye en la novela también a partir de paradojas y contradicciones, de extremos y plutonismos. Su esencia es discordante, dudosa: "nos condujeron a un comedor espacioso donde aprontaron un inmenso y sabroso puchero, pero aderezados con esos pimientos picantes que aquí llaman ajíes que pican como alacranes pero tiene la virtud de quitar la embriaguez y el frío, a tal extremo que a medio comer sudábamos como si estuviéramos en la isla de Cuba, que ya es mucho decir" [1251. Mientras se come se suda de calor y afuera está helando, es una cura contra el frío. Es la implantación de otro orden, la posibilidad de estar sin abrigo en una ciudad helada. Se mueve en los extremos, entre el frío y el calor, entre la borrachera y la sobriedad. Es un espacio paradójico, que está contagiando la escritura de la novela para convertirla también dudosa. La comida en *Potosí 1600* no es algo acabado, es la posibilidad de disfrutarla, saborearla. Pone en escena el claroscuro barroco.

Dentro de esta idea paradójica de la comida vemos también que se presenta como la cura de sus propios efectos:

Menos mal que Manija purgó mi humanidad con oportunas tisanas de *andrés huaila, paiko y llantén*, mazamoras de almidón de maíz y enemas de malva y jabón, mientras la fiebre era domeñada con baños e infusiones de sauce, prodigioso secreto que le fue revelado a Leonor por sus deudos afincados en México, donde *Moctezuma* dicen que reunió a los herbolarios y curanderos de mayor menta antes que la Santa Cruz se hincara en estas tierras de infieles [1001

La comida es su propia posibilidad de curar. Es la posibilidad de enfermar y de suprimir el sufrimiento de esa enfermedad. Además se muestran en esta cita los secretos criollos, el conocimiento de plantas, el conocimiento histórico y ancestral que produce la curación de lo que produce también un conocimiento ancestral, o sea la preparación de comidas. Así, en la novela no sólo se muestra la comida y su consumo como el exceso y el disfrute, sino como la posibilidad de hacerle bien al cuerpo además de la alegría. Los platos criollos que se preparan tan cerebralmente tienen su otro lado en la preparación de hierbas, de las medicinas que no solamente son nobles sino que también son parte de esa comida exagerada que es la de la Colonia: "Era una fórmula perfecta para curar la cabeza: agotar la

ración de huevos, acompañarla con papas olorosas y avivar la sed con el picor de la *llajua* para saciarla con una tutuma de chicha" [187].

La comida distrae a la escritura de sucesos históricos importantes. En plena guerra entre vicuñas y vascongados, a veces importa más la descripción de la preparación de una huminta. La religión, la lógica, el orden establecido, todo se tambalea a partir de la imagen familiar de la comida. La Historia monumental de la ciudad más rica de su época, las crónicas de Arzáns fundadoras de la literatura boliviana, el Quijote, Calderón, lo desgarrador de la Colonia, etc., olvidados a veces con la presencia de la preparación de los alimentos que es lo cotidiano, para crear posibilidades de disfrute y de humor. Lo solemne se interrumpe por el simple hecho de la descripción de un plato servido, por esto tiene la misma carga de importancia que los textos o la Historia. La comida, se dice en *Potosí 1600*, es tan importante como la Historia, como el desastre, como la literatura.

El Bachiller escribe en una de sus cartas esto sobre Doña Clara:

Pues has de saber que sus guisos no son de este mundo, digo del que habita el común de los mortales, sino que tienen hierbas y ajíes desconocidos, a tal punto que, como nos picara el puchero que invitó y sirviéramos abundante vino para consolarnos Doña Clara presidió la mesa con un vaso gigantesco de *chicha* que es como se llama a una bebida de maíz [128]

La comida de un personaje en la escritura de *Potosí 1600* no es del mundo de los mortales, es parte del mundo de la ficción que se está reconstruyendo. No es la descripción de un personaje habilidoso en preparar platos, sino la dramatización de una figura poética que está produciendo comidas como sentidos poéticos. No es la descripción costumbrista del cocinar, sino su potencialidad a partir de la palabra escrita. Es una reconstrucción. Es la posibilidad de jugar con el mundo descrito en crónicas, en libros de Historia, en novelas costumbristas o realistas. La exageración y la **poetización** de la realidad contagiada por la visión actual construyen ese mundo lúdico que es la novela de Rocha Monroy. Sabores nuevos, sabores que serán desconocidos siempre aparecen en la lectura y construyen un mundo nuevo, una ciudad de papel nueva que parte de un referente real pero que dentro de

los juegos del lenguaje escrito se construye como un espacio de duda, donde las posibilidades rayan casi en lo absurdo, pero que construyen una novela productora de muchos sentidos diferentes y nuevos.

1.5. La **salteña** como poética y creación

La salteña es una imagen importante en la novela. Es a partir de esta empanada potosina donde encontraremos lugares comunes con otros espacios, en ella podremos descubrir la posibilidad creadora de la novela y algunas características de su poética. La salteña en la novela se presenta como una puesta en abismo, una dramatización de sí misma.

La creación de la salteña empieza como un rumor:

Fue como si [Fray Joseph] volviera en sí, según comprobé después por la memoria de las delicias que ornan la cocina de doña Leonor de Flores, que noche antes, a la hora del rosario, había deslizado en su oído la noticia de unas empanadas caldosas y succulentas, sobre todo para el frío que a esas horas ya debía darnos cuartel [90j

Leonor, que es la gestora de Nicolás, es también la gestora de la salteña. La creación empieza a partir de los escritos de su propia madre, no es un descubrimiento sino un hallazgo:

—Más que secreto, es un hallazgo, comadre, o una invención. He estado husmeando el cuaderno donde mi mamita anotaba sus recetas, y hay una empanada de jigote que se me ha ocurrido reformarla [211

La salteña es una invención, una creación, no una copia sin imaginación. Leonor crea la **salteña** a partir del azar (hallazgo) y a partir del trabajo (invención). No es un golpe de suerte, sino que es un trabajo intelectual que producen ciertas reglas. La escritura es

parte de una experiencia, lo mismo que la lectura de la obra. Leonor reforma la escritura de su madre para crear algo nuevo. Rocha Monroy también reforma escrituras. Las recetas antiguas posibilitan la salteña, esta empanada es un plagio de otra anterior pero construye su propia identidad, su propio sabor.

— ¿Pero... pero cómo piensas hacerlas caldosas? No se me ocurre manera sin que se remojen y se hagan un estropajo.

— Ahí está el secreto, comadre. Y no creas que me ha sido fácil hallarlo. He debido pensar en esto meses enteros, desde el invierno anterior. Pero sobre todo en estos días de viento, aquí, en mi encierro, ansiosa de hablar con el Padre Joseph para confesarme y hacerle mi consulta [21]

Leonor concibe la salteña al lado del brasero. Su creación es parte de una reflexión profunda. La salteña es el resultado de una meditación, de la imaginación, de la investigación y de la invención. La salteña en la novela es producto de un esfuerzo mental, de un trabajo intelectual. La comida en *Potosí 1600* no se presenta como un mero acto de mezclar sabores casualmente sino como un acto intelectual, poético. No es el retrato de las costumbres de un pueblo, es una experiencia cerebral. La salteña es la representación de que el disfrute no es sólo corporal, sino estético. La experiencia culinaria parte de un esfuerzo mental y creativo, por parte del cocinero y del comensal.

Esta es la receta de la salteña:

A tres libras de harina, Leonor echó un almíbar espeso hecho de doce onzas de azúcar en polvo disuelto en media taza de agua caliente, siete yemas y cinco claras de huevo, seis onzas de manteca y una taza de agua tibia muy ~~salada~~ Luego ambas comadres sobaron la masa y cortaron círculos como de un palmo
(...)

La Mamay había molido entretanto unas dieciséis vainas de ají colorado, y las rehogaba con una libra de manteca hasta que el pícaro condimento quedó ~~suelto~~. Comedida,

Maruja acercó una olla de caldo de huesos de res y una taza para echarlo al ají, pero Leonor la detuvo.

—Ahí está el secreto, comadre: por más caldo que le echés, igual se seca en el horno, quizá porque está muy caliente para que la masa cueza en un padrenuestro y diez avemarías. Pero yo tengo la solución. Es una sustancia con la que unté la papa y el lomito de res picados. Esta mezcla ya viene reposada desde ayer. Y vas a ver el resultado.

—Los hijos y las empanadas se hacen de noche —
sonrió Maruja.

Echaron una porción del ~~jigote~~ mezclado con el ají rehogado en cada trozo de masa, cerraron ésta y la repulgaron con destreza, usaron una bandeja que introdujeron por la boca del horno, rezaron el segundo misterio gozoso, repitieron una docena de letanías y quitaron del horno las empanadas perfectamente cocidas [21-22]

Esta receta está plagiada del libro de Beatriz Rossells [*Rossells*,:268], quien transcribe la receta de Sofía Urquidí. Lo interesante de esta receta en *Potosí 1600* es que es una transcripción pero con características nuevas. Está *narrativizada*, con apreciaciones nuevas, claves de la salteña, etc. Rocha Monroy no retrata la verdadera creación de esta empanada, sino que desplaza todas sus verdades para convertirla en un gesto poético *MONIVE* importante dentro de su novela. Es un plagio más en una novela que sigue reinventando la realidad pasada, la escrita y la perceptible, la ficcional y la objetiva.

Después de sacar la *salteña* caliente del brasero Leonor explica a su comadre Maruja la manera correcta de comerla:

Entonces tomó otra empanada, la puso en un plato, le quitó parte del repulgue tostado y con una cucharilla hurgó en el interior, de donde extrajo una porción de jigote nadando en jugo. Así lo ofreció a su comadre que lo sopló antes de probarlo. Dio una señal de aprobación y tomó otra empanada, que comió imitando cada uno de los gestos de Leonor. De este modo, se zamparon como seis empanadas por mocha, las últimas ya más frías sin auxilio de cucharilla alguna, unas

veces pringándose con el jugo espeso y pegajoso y otras sorbiendo ruidosamente como si juntas inventaran no sólo el modo de ahitar el nuevo manjar sino las buenas maneras de comerlo [23]

El lugar común que construye Rocha Monroy con la costumbre actual de comer salteña y de disfrutarla es destacable. Con esto logra instaurar un anacronismo más. La salteña, según el mismo Rocha Monroy cree, no se inventa hasta el siglo XIX: "Ahora bien, dice Ricardo [Pérez Alcalá] que en 1812, cuando las tropas de Juan José Castelli, una cantinera oriunda de Salta decidió asentarse en la Villa Imperial, y vivir de la venta de empanadas. Por eso los potosinos decían: 'Vamos a comer empanadas de la salteña'. Debido al clima frígido, había que agregarle calorías y entonces se enriqueció la receta original con cubitos de gelatina de patas que en el horno caliente se mezclan con los condimentos y se convierten en jugo" [Rocha Monroy,2004:41]. De esta manera en la escritura, a partir de la imagen de Potosí o de el espacio de la comida, se reconstruye un mundo ya conocido para posibilitarlo en la ficción y producir significados, el humor y el disfrute son parte de esta experiencia. Volviendo a la última cita de *Potosí 1600*: ésta es la manera de comer la salteña, de enfrentarse a ella. Entre Leonor y Maruja van inventando su disfrute, y Leonor descubre la forma correcta de comerla. La manera de comer la empanada es parte del ritual, es parte de su creación, de su invención y su preparación. La salteña como representación de la poética de la novela construye una manera de enfrentársele. La misma novela nos va presentando claves para entrar al juego que propone, al ritual que construye. Claves que permiten la lectura. *Potosí 1600* trata de crear a su lector. Pero no lo instauro obligado a seguir leyes, lo hace parte del juego, solamente propone las reglas, no el camino a seguir. Seduce al lector, no lo cohibe bajo su poder. De esta manera le da importancia y lo inserta en un lugar privilegiado. *Potosí 1600* no sólo produce su escritura, sino que presenta la manera de trabajar con ella, que no es una sola, por supuesto.

1.6. Las recetas. El desperdicio verbal

Bajo la piedra cincelada en medialuna se apiñaban el locoto cárdeno y el tomate silvestre, la *quilquiña*, el suico, los cristales de sal y el picadito final de la cebolla. Dignos los locotos ofrecían al suplicio la cabeza que estallaba derramando sangre picante; y los tomates, linfa que endulzaba el picor. Las hierbas agregaban su amarguito, la sal su sal y la cebolla gotas de ácido que realizaban el sabor de la succulenta *llajua*.

Ramón Rocha Monroy, *El run run de la calavera*

El manejo lingüístico de la comida, sus recetas, su preparación, sus sabores, es importante para implantar este espacio singular que es el culinario. Se representa principalmente con el desperdicio (concepto barroco que veíamos con el lujo). "La abundancia dionisiaca reintroduce en la vida aquello que, fuera de *ilinx*, es lisa y llanamente sacrificado, transformando en energías que echan a perder el cuerpo y el alma" [Onfray, 1999:86]. La palabra en la novela, con relación a la comida, se presenta como el sacrificio del orden y la coherencia racional de la obra. No hay cronología, no hay importancia en lo importante. El desperdicio verbal construye la idea de la comida en *Potosí 1600*. La representa sobriamente o de manera exagerada pero siempre con un lenguaje abundante.

— ¿Cuántas fuentes son? ¿Una docena? —*Maruja* daba instrucciones a Paquita y a la Mamay—. Bien. A cada fuente, fijense bien, sobre las tres libras de almendras mondadas y pasadas apenas por agua, pues si se remojan mucho tiempo se malogra la pasta, echan por libra una clara de huevo. Las almendras se cuecen en almíbar, crudas empachan. Tienen que machacarlas, revolverlas con azúcar y agua de azahar y las vuelven a moler, pero que dejen grano grueso [67]

El desperdicio verbal se da a partir de la descripción de la preparación, de los sabores, del consumo, etc., de la comida. Uno de sus referentes más importantes es la descripción de recetas. Veamos esta extensa cita que retrata el movimiento en la cocina:

Mamay, ven a moler la mostaza —ordenó Maruja a la otra criada—. Fijate bien: se muele en varias aguas y se escurre según el grado de picor que uno desee, hija. A nosotras nos gusta medio picantito. Tienes que echarle miga de pan sopada en vinagre con azúcar y revolverlo todo. Vas a calcular bien porque tiene que sentirse el vinagre, el azúcar y la mostaza.

—Se te va a enfriar, comadre —Leonor buscaba con el índice las cortezas de bizcocho.

Maruja probó la mostaza con el dedo y sonrió de gusto,

—Ahora tienes que moler el perejil, ya sabes, con azúcar, vinagre y un poco de agua. Debe salirte agrio y dulce. Mamay, tú te encargas del ají verde, primero lo *aspas* a la brasa, lo mismo que los tomates, y cuando los hayas molido les das un toque de vinagre.

Leonor anunció que el arroz estaba cocido y entonces comenzó el carnaval de las especias: cabezas de ajo, hierba buena fresca, semilla de culantro, azafrán, clavo de olor, canela, pimienta y comino se juntaban para aderezar el arroz con garbanzo. Candicha se aprestaba a degollar al capón y a la gallina gorda, pero Maruja intervino con sus eternas instrucciones.

—No, hija, no. Tomas así a la gallina, de las dos alas, y acercas al fuego, así, para que se quemen sus plumas —un denso olor se arremolinó cerca de la boca del fogón mientras la gallina cacareaba enloquecida—. ¿Ves? Ahora está prácticamente pelada y puedes degollarla.

Candicha cumplió la instrucción con la gallina y el pobre capón que luego hervían torcidas las alas y las piernas metidas a la rabadilla junto al pecho de vaca, el pescuezo de camera y la cecina.

—¿Sabes cómo engordan mejor los capones? Tienes que cegarlos con un punzón y esparces abundante grano allí

Es a partir de este despilfarro, de estas recetas que se produce⁵ una manera de conocer a partir de la comida. Ese conocimiento poético que brindan los alimentos y su preparación, como la salteña, en la novela se traducen en una producción importante de significados. "El arte de la comida si bien es conocido como un arte efímero, tiene una alta capacidad de condensar significados. Se presenta como un campo semántico donde ocurren encuentros, luchas, selecciones y definiciones simbólicas de elementos significativos para una cultura" [Rossells,2003:88]. En *Potosí 1600* la comida produce significados literarios. Es una figura literaria y no un retrato costumbrista. Produce un conocimiento poético de la Historia, del gusto, de la misma novela. Produce sentidos artísticos que a su vez producen un encuentro en la lectura con el lector, una familiaridad, como el brasero.

El lector es parte del ritual de la comida que representa la escritura de *Potosí 1600*. Se hace presente en la solemnidad de su preparación hasta la alegría del consumo. En la instauración de la esencia trágica del hombre y el carnaval de las especies. Presencia la apertura de los mecanismos de la duda, en la coronación bufa de la Virgen, para observar su cierre, en la despedida de los comediantes, y entre estos extremos comparte todos los juegos y engaños. La comida representa un ritual, de tanta importancia como el duelo o la seducción. "El acto ritual es *poiético*, en el sentido etimológico, es decir, productor de sentido y de forma en su emergencia misma, en su advenimiento" [Onfray,1999:131]. La comida es productora de sentidos, de nuevos sentidos distintos a los que ya vimos pero que junto a ellos construyen toda la novela de Rocha Monroy. Instauro un acto ritual.

El cocinar, como el leer, en *Potosí 1600* se presenta como un acto creativo, estético.

una deliciosa Tagua que aquí llaman *k'alapurka*, una espesa mazamorra de maíz molino y tostado, papalipas, carne de vaca y cecina de llama pero con una adición de mucho ingenio pues aparte se calientan guijarros redondos al rojo blanco y se los sumerge en el potaje para que no enfríe pues usted sabe que en esta Villa alejada del calor de Dios hasta los meados se congelan antes de llegar al piso, dicho sea sin ofender. Es un encanto cómo cada guijarro forma un pequeño volcán que echa fumarolas mientras uno se sirve este manjar llenando cuidadosamente la cuchara en los bordes del plato de

⁵ No está de más recalcar que esta producción no es la del poder, sino la de significaciones.

arcilla, pues aquí las porcelanas no conservan el calor como la greda cocida del Cerro" [181]

La cocina se alimenta del ingenio, de la imaginación. Es una posibilidad de moldear la realidad, de reconstruirla. "La cuestión gastronómica es una cuestión estética y filosófica: la cocina remite a las bellas artes, a las prácticas culturales de una civilización y de una época" [Onfray,1999:148]. Es por su carácter estético que la cocina en la escritura de Rocha Monroy permite el conocimiento y así la producción de sentidos. El cocinar no está exento de humor y juego.

La puesta en escena de las recetas no es una mera referencia a los platos que el autor puede disfrutar y describir, no es solamente el plagio de Rossells o de recetas tradicionales, es la ficcionalización de esa vivencia real para convertirla en una experiencia literaria. "La receta de la huminta me provocó un vuelco en el corazón y varios retortijos de terror: una vez molidos en batán los choclos, había que mezclarlos con dieciséis huevos batidos, la mitad sin claras, y endulzarlos con una libra de azúcar, además de dos tembladeras de manteca, dos adarmes de canela, veinticuatro clavos bien molidos, agua de azahar, olor de ámbar y almizcle, sal, anís ¡y abundante ají!" [92]. Las recetas dramatizan los sabores ficcionalizados, son un gesto más en la novela. Claro que tienen un referente real y los lugares comunes que se construyen con los lectores son importantes y extremadamente nostálgicos, pero no son platos digeribles, por lo menos no por el aparato digestivo. En la lectura el lector va saboreando las descripciones, pero es un gesto escrito que plantea distintos juegos. Esto es lo que aleja a *Potosí 1600* de un rústico costumbrismo. La relevancia de la escritura y la recreación de un Potosí particular permiten a la comida producir distintos sentidos, conocimiento, ser un ejercicio intelectual, estético y filosófico. No es el retrato de las costumbres bolivianas, pasadas y presentes, sino la dramatización de la experiencia culinaria. Un ejemplo sería el de la salteña. Empanada que no probó el Nicolás Flores histórico. La fragmentación del tiempo cronológico, histórico y racional que instaura *Potosí 1600* es una diferenciación con el costumbrismo. Es por esto que el lector puede disfrutar tanto de las recetas, porque no son físicas, son parte de la experiencia que implanta la lectura. Los platos preparados, el consumo de los personajes, los ingredientes, las carnes son también figuras ficcionales. Todo esto gracias a la capacidad de Rocha

Monroy, gran cocinero poético, de preparar con las palabras platos tan succulentos como los que se pueden degustar en la realidad.

2. El alcohol

—Lo malo es que el alcohol no hace mal —
declaró Santiago de Machaca. marró una botella y
sirvió, y bebimos cuatro copas seguidas. Y luego
prosiguió diciendo—: Yo te garantizo: el alcohol es
un amigo del hombre, y tiene grandes poderes. Yo no
soy un borracho, pero toda mi vida he bebido; y
tengo mis razones para alabar las virtudes del
alcohol. Te soy franco. A veces me pongo triste, y
me pregunto que sería de mí si me faltara el alcohol.
Jaime Saenz, *Santiago de Machaca*

La comida y el alcohol comparten espacios comunes, no obstante cada imagen construye sus propias significaciones. El alcohol ha sido tratado poéticamente antes en la literatura boliviana (piénsese en Armando Chirveches, Carlos Medinaceli, Jaime Saenz entre algunos), pero la manera en que lo presenta Rocha Monroy es relevantemente distinta. Por ejemplo, Rocha Monroy reconstruye la imagen del alcohol de manera distinta a lo que hace Saenz, tal vez uno de los escritores que más ha relacionado su escritura con la bebida. Esto no quiere decir que Rocha Monroy anula a Saenz, en realidad sigue el espacio que éste último ha intentado construir. Por lo tanto la relación con la bebida y sus efectos en *Potosí 1600* van a revelar una experiencia privilegiada, culminando así nuestro acercamiento a la novela.

2.1. Alcohol y tiempo

Pero inmediatamente después de aquella embriaguez
llegó la angustia.
Midan Mintiera, *La insoportable levedad del ser*

El alcohol, como figura en la novela, también está en relación con el tiempo. Con el pasado, con el posible futuro, con lo que pasa o no ha pasado, con la muerte. "Tomar

alcohol permite recuperar fuerzas y reactivar la memoria colectiva" [Saignes,1993:61]. El alcohol es parte de la memoria de ese Potosí colonial donde las fiestas duraban días, donde era un grupo potosino el que construía en sus festejos la ciudad. Pero en *Potosí 1600* no es sólo eso, también es la individualización de actos como el encuentro entre el Viejo y Leonor para concebir a Nicolás. El alcohol es memoria pero es a la vez olvido, es un espacio paradójico que construye escenas dudosas en la novela, que crea encuentros con varios significados. Es soledad y algarabía multitudinaria.

Gracias al poder del brebaje narcótico que todos los hombres y todos los pueblos primitivos han cantado en sus himnos, o bien por la fuerza despótica y avasallante de los rebrotes primaverales, que penetran gozosamente la naturaleza entera, se despierta esta exaltación dionisiaca, que arrastra en su ímpetu a todo individuo subjetivo hasta sumergido en un completo olvido de sí mismo [Nietzsche ,2003:271

El alcohol produce olvido de uno mismo, pero a la vez el recuerdo de un pasado que no ha podido ser. Como en el encuentro del Bachiller con el Viejo. El Bachiller borracho, en el momento que ve al Viejo, lo construye ante sus ojos como el recuerdo de algo difuso pero también como el olvido de un viejo decrepito. El alcohol posibilita la memoria de lo que no ha sido ni será, es parte de la creación poética.

La muerte también es parte del espacio que construye la bebida, no nos referimos por el momento a la Ñatita, el personaje Muerte, sino a la muerte real, al fin de la vida.

Pues el alcohol, que puede ser el aguardiente luego de la destilación, sólo se obtiene luego de un proceso de descomposición, fermentaciones y podredumbres; el trabajo de la muerte, la vida continuada por otros medios. Astucia de la razón, es la resultante vigorizadora y vitalizante de una obra necrófaga, una suerte de **mentempsicosis** para azúcares difuntos que se convierten en ese líquido sutil, cargado de las potencialidades del delirio [Onfray,1999:91]

El alcohol, como la comida, dramatiza la esencia trágica del hombre. "La divinidad nace de las oscuridades, de la fermentación de la materia. Pero como esa danza es efímera, sus pasos transcurren al borde del abismo, de la tragedia" {*Rocha Monroy,2002* :15}. Su necesidad de insertar la muerte en la vida. El reconocimiento de la fugacidad de su esencia. *Potosí 1600* también conoce la muerte a través de relación con el alcohol. La presencia de la Ñatita es normal en las borracheras. Es la figura ficcional, pero también es la alegoría del fin. "Para ser, el cuerpo necesita ingerir cadáveres, materias desarraigadas, arrancadas a su medio, alimentos fermentados, en curso de putrefacción, alimentos pasados" [*Onfray,1999:105*]. Para vivir el hombre no solamente necesita vivir, sino contagiar su vida de muerte. A lo barroco. Esta es la vida en *Potosí 1600*, la que está llena de la presencia de la muerte, la física y el personaje que la representa, que la pone en escena. *Potosí 1600* necesita la presencia de la Ñatita en su escritura para producir sus espacios de duda y su característica de ficción explícita, para construir la poética de su novela. "El hedonismo no se concibe sin un fondo trágico, sin una filosofía que tenga en cuenta y asuma plenamente el hecho de que es menester morir, y por tanto envejecer, conocer las angustias y los efectos del tiempo" [*Onfray,1999:232-233*]. El alcohol y la comida hacen terrenales, mundanas estas ideas que representan Calderón, el Barroco, la Historia en *Potosí 1600*. Las hacen parte de la novela y de su transcurrir, de la vida de sus personajes, de sus banquetes, de sus borracheras. Lo efímero, el pasado, la muerte, el tiempo son algo normal en los habitantes de la Villa, es parte de la cotidianidad. La muerte y lo fugaz son parte del disfrute que instaura la novela, pero son a la vez parte de la esencia trágica, triste y desgarradora del hombre. El disfrute no es sólo la diversión, sino una experiencia límite, como la borrachera.

2.2. La sed

El resultado nos lo traduce en cifras las *Descripción de Potosí* de 1603 mediante el cálculo de 1'600.000 botijas de chicha (de 11,5 litros cada una) vendidas al año: si estimamos un número de 40 mil hombres, duplicado por las mujeres, obtenemos un promedio de 230 litros anuales por adulto.

Borrachera y memoria, **Thierry** Saignes

- Bebed siempre y no moriréis jamás.

Fraçois Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*

La sed es algo central para la construcción de la imagen del alcohol en *Potosí 1600*. Pero no es una sed fisiológica solamente, en realidad es las ganas, esa sed de beber alcohol, de emborracharse, de abrirse a otro espacio que es la ebriedad, no la de saciar la necesidad corporal. “Ñufflo destapó entonces el cántaro de vino y los comediantes bebían como yesca, como arena, con una sed de siglos” [43]. Esta sed de siglos abre la puerta al espacio de la duda. El alcohol es el líquido que permite el encendido del mecanismo poético de la obra. La sed de alcohol produce la confusión que se pondrá en juego en la novela. Es así que se ven opuestas la idea de la necesidad de saciar la sed corporal y las ganas de tomar alcohol para saciar esa sed artificial. Esta última sed es la que implanta la poética de la obra y no el fin de sí misma, no es el final de un deseo, es la experiencia de esa sed. Así aparece una oposición muy importante: el agua contra el alcohol.

Noé, como también lo hicieron en otras mitologías, muestra hasta qué punto fue en reacción contra el exceso de agua como se inventó el alcohol. Gilgamesh también narra, por conducto de Utnapishtim, que el agua es un líquido incoloro, inodoro e insípido, una decocción mineral, un parangón que vale como emblema de la tristeza, de la naturaleza insulsa de nuestro destino sin la locura. Se necesitaba el vino, por lo menos, para hablar de la posibilidad de los vestidos posibles, de las narices pensables y de las fragancias imaginables [Onfray, 1999:76]

En *Potosí 1600* la importancia de los líquidos se centra en el alcohol. A partir del exceso de agua, que es la inundación final, ésta se presenta como un líquido destructor, que acaba con la Villa Imperial y con la novela, cierra el mecanismo que abrió el alcohol, el de la ficción. En la novela el líquido que da la vida es el alcohol, el agua da la muerte. "Si fuera por los expertos no consumiríamos otra cosa que agua y agua, pero ya se sabe que el vino fue inventado por el hombre en protesta contra el exceso de agua, por pura y simple hidrofobia. Esa es la saga del patriarca Noé, repetida en todas las cosmogonías, hartos del agua del diluvio, que plantó las primeras cepas, añejó los primeros caldos e inventó la embriaguez" [Rocha Monroy, 2002^c:15]. El alcohol produce conocimientos y el agua entierra inedia ciudad. Permite los "vestidos posibles". El agua es la desolación, el alcohol la construcción. "Ninguna metafísica del alcohol puede ahoiarse esta transmutación del agua en vino, ese pasaje del diluvio a la vid, de la razón al racimo" [Onfray, 1999:76]. El agua es razón, el alcohol es la posibilidad de jugar y a la vez de conocer. El agua es triste, es encierro poético, el alcohol libera esa tristeza para convertirla en júbilo. No nos referimos al festejo burdo del alcohólico cuando toma, sino a la exageración de los sentidos que permite la percepción de mundos diferentes a la sobriedad, ya sea melancolía o festejo. La bebida posibilita el disfrute de la duda, de un espacio distinto. "El camino que conduce a Compostela o a una Meca cualquiera a menudo es largo, y el agua bendita es triste" [Onfray, 1999:184]. La escritura de *Potosí 1600* presenta al alcohol como un posibilitador de significados, frente al agua que es "incolora, inodora e insípida". El alcohol es parte del juego, del ritual.

En esta confrontación es preciso resaltar que la bebida es un producto artificial y el agua es natural. "Así pues, a no olvidarlo: el agua es una creación divina, el vino, un regalo del hombre" [Onfray, 1999:73]. El alcohol en *Potosí 1600* vuelve a la idea estética del barroco, la del artificio. El agua permite la representación del espacio del claroscuro en su oposición con el alcohol. El alcohol es creación, exageración. Es desperdicio de agua. Es, en la escritura, la posibilidad de volver a nombrar un mundo donde antes el agua era vida, se da un desplazamiento que carga de nuevos sentidos las palabras de la novela. El agua ya no es vida, es muerte. El alcohol es vida, es posibilidad poética, posibilidad de cambio, de permutación con el agua y el orden lógico establecido. Es el desorden que ordena, la nueva visión de la realidad pasada.

2.3. El espacio de las bebidas

Me entrego al vino porque el mundo me hizo así, no
puedo cambiar.

Andrés **Calamero**, *Mi enfermedad*

Sacudite las penas

barro seco en las pestañas

si se fue tu amor

no destiñas tus enaguas

planchalo a tu corazón

con **chichita** bien helada.

Manuel **Monroy Chazarreta**, *Sacudite*

Pero el alcohol en *Potosí 1600* no es sólo la imagen homogénea de la sustancia, tiene varias facetas, y en esas facetas varios efectos que proporcionan diferentes puertas hacia el conocimiento. Queremos referirnos en especial a dos bebidas: la chicha y el vino. "Una ración de vino de Castilla llegado esa mañana desde el puerto de Arica sirvió para los brindis. Leonor y su comadre Maruja preferían un par de tutumas de ese brebaje de indios que ellas apreciaban, más que los caldos castellanos, en el retiro de sus respectivas cocinas: la chicha de maíz" [23]. La chicha y el vino, en su oposición, presentan varias ideas, extremos que conviven abigarrados en un espacio ficcional. Una de ellas es la oposición de mundos, entre Europa y América. En el alcohol no existe el mestizaje que se produce en la comida con relación a lo europeo y a lo americano. Pero sí representa el mestizaje en su preparación el hervir especias, en el fermentarlas, en el masticarlas, etc., todo en el alcohol se unirá para crear la bebida espirituosa. No son distinguibles sus partes, como en un plato, sino que el líquido del mismo color y consistencia representará la pura mezcla, ya no social sino física.

Aparte de esta idea, la confrontación entre estas dos bebidas presenta la esencia multifacética del alcohol. Su multiplicidad de significaciones en la escritura y su capacidad para producir posibles lecturas.

Veamos las características de la chicha:

Puedo decirte, por la salvación de mi alma, que [la chicha] es no sólo agradable, sino que produce una embriaguez deliciosa y nueva, y dicen que fecunda, pues a quienes no pueden tener descendencia los indios les administran chicha, que llaman *guaguamujito*, semilla de niño, y tan pronto como se ayuntan, las mujeres conciben sin remedio [128]

La chicha representa en esta cita el disfrute del tomar y no ese beber por necesidad corporal. La chicha tiene la capacidad de fecundar, de embarazar, así como tiene la capacidad de producir conocimiento. La borrachera es "deliciosa y nueva", la chicha es el nuevo alcohol, representa lo nuevo pero sin alejarse de la idea esencial de la bebida. Es el alcohol que encuentran los criollos y adoptan, así como adoptan la ciudad misma de Potosí. Posibilita un nuevo espacio sin negar los anteriores, o sea el del vino o el aguardiente, pero sin embargo no se mezcla con ellos.

"La buena chicha tiene circuitos distintos a los del mero trato comercial. Está ligada al parentesco espiritual, pues a la buena chichera le gusta atraer clientes de buen gusto y emparentarse espiritualmente con ellos" [Rocha Monroy,2004:24]. La chicha construye su propia lógica, su propio orden. En *Potosí 1600* expresa cosas distintas a las del vino, desde su sabor diferente hasta su peso americano. La imagen de la chichero y el buen cliente de esta última cita se puede desplazar a la misma novela: la cocinera y el comensal, la prostituta y el parroquiano, y por último la obra y el lector. La chicha en la novela produce ese espacio de complicidad, de cariño que no tiene el vino. Es popular, es informal, se la torna de tutuma y no de copa. Rocha Monroy rescata el carácter social de las chicherías del siglo XX para presentar la chicha en el siglo XVII. Ese espacio cómplice que construye la chicha en la ficción de la novela, ese recuerdo al revés de la chichería, ese emborracharse disfrutando, medio melancólicamente y medio jubilosamente. Esta es una característica del encuentro entre la obra y el lector. "Sea Gagarin o Chernobyl, me consta que la chicha suele provocar efectos cósmicos" [Rocha Monroy,2004:24]

Por otro lado, el vino también tiene su propio espacio construido en la novela. Recalquemos antes que ningún espacio de bebida es superior al otro, o mejor, o que actúa como negación, solamente son diferentes espacios que producen diferentes significaciones

en la obra. El vino se bebe en fiestas, en banquetes. "Como dice el sabio, 'la creación de un gran vino es un arte que, como cualquier arte, debe más al hombre que a la naturaleza' [Rocha Monroy,2004:105]. La imagen importante del vino en *Potosí 1600* es la oposición artificial al agua. Pero su creación es estética y a la vez dirigida a los sentidos. No es natural, la borrachera no debe ser natural, ya lo veremos más adelante. El vino resalta el trabajo presencial del hombre. "La embriaguez que produce el vino es mística. Tiene, como denominación de origen, un carácter religioso" [Rocha Monroy,2004:107]. El vino en *Potosí 1600* juega entre la fiesta y la misa, es por esto que nunca sale del ritual. Es parte esencial de ese conocimiento que se abre a partir de ciertos ritos, ya sea religioso o popular. Es por esto que es tan importante el movimiento que hace la escritura cuando la Virgen de ocultas se torna un poco de vino en una fiesta. Es la paradoja entre cielo y tierra, es el conocimiento espiritual que brinda solamente un acto mundano como es el tomar sin tener sed. "Descorcho una botella de vino tarijeño que un buen amigo me envió, dejo que se oxigene y luego sirvo con unción una copa de cuello largo y vientre generoso. Lo dejo ronronear en mi paladar y lo empujo con dulzura por mi garganta, y al fin digo: Dios mío, ¿cómo ha podido conspirar el hombre para hacer de la pura materia un producto tan espiritual?" [Rocha Monroy,2004:105]. El vino, en la borrachera que da paso a la coronación bufa, abre la puerta al nuevo mundo y así al espacio de la duda. Los comediantes se emborrachan con vino y así establecen el espacio ficcional que es la novela, se construyen como figuras ficcionales y a la novela como escritura explícita. Enciende los motores poéticos de *Potosí 1600*.

Con la chicha veíamos la idea de la chichera y el bebedor, vemos con el vino la relación entre cultivador y consumidor. "Pero el secreto [del vino] está en el hombre, tanto en el que cultiva como en el que lo consume" [Rocha Monroy,2004:105]. El vino instaura la idea de la antinaturalidad entre el que produce el vino y el que lo toma sin sed. Se parece a la imagen de la chichera y el bebedor, pero esta última relación del vino instaura la idea importante de rito. Ya sea religioso o solamente místico por los humos de la bebida. El alcohol abre el espacio de encuentro entre dos opuestos. Creación y consumo, ya lo vimos también con la comida. Del ritual de creación, que puede ser mascar el maíz para la chicha o el cultivar las uvas para el vino, hasta el ritual de consumo, el alcohol representa la imagen total del ritual que es la literatura, esa complicidad entre obra y lector.

2.4. La borrachera

- ¿Cuál es su nacionalidad?
- Soy un borracho.
- Y eso hace de Rick un ciudadano del mundo

Hermanos **Epstein**, *Casablanca*

La vida es una **enorme** borrachera.

Álvaro de Campos, *Carnaval*

El efecto privilegiado que propicia el alcohol, dejando por el momento a un lado el *ch 'aquí*, el *í 'istapi*, la inconsciencia, etc., es la borrachera, la embriaguez. Este estado es el que se destaca en la escritura de *Potosí 1600*, este es el que abre las posibilidades del conocimiento y de la producción de sentidos. La embriaguez se apodera de Potosí: "Tal era el rebato provocado por la coronación de La Candelaria, la irrupción y derrota de la divina diablada y la fiesta subsecuente, que la embriaguez se apoderó de Potosí, incluyéndola a ella {Leonor}" [50]. En la borrachera sucumben, o la rodean, personajes históricos, **ficcionales**, Santos, la Virgen, ángeles, demonios, personajes principales y secundarios. La embriaguez gobierna Potosí. En ella se confunden todos, no hay clases. "La muchedumbre embrutecida de embriaguez no se tenía en pie. Vírgenes y santos se confundían con los indios, con los lujosos trajes y ornamentos hechos añicos" [209]. La razón, el orden, como en la fiesta, se convierten en duda, en confusión. Y de ahí que la embriaguez se convierte en posibilidad_ La borrachera privilegia el espacio ficcional donde las figuras poéticas se confunden para construir la obra.

Veamos, antes, cómo entendemos la borrachera, ya que sus concepciones moralistas o populares no son exactamente las que seguimos ni lo que construye *Potosí 1600*. Recurramos a Michel Onfray cuando habla de la embriaguez:

El estado cuyo elogio hago es la embriaguez que supone el espíritu *nurbado* por los vapores del alcohol y no derrumbado a causa de dosis excesivas_ La práctica del vino, y de otros brebajes mágicos, implica el gusto por el margen, el

límite, la franja más allá de la cuál se sabe que no hay retorno.
Exige que se domine el cuerpo con la suficiente precisión y
destreza para que pueda ~~perdírselo~~ rozar universos en los
cuales uno podría perecer en cuerpo y alma, confundidos, si
faltara la **habilidad, el sentido de la delicadeza**
[Onfray,1999:77]

Primero resaltemos la importancia de la diferenciación que Onfray hace entre embriaguez (o borrachera) y exceso hasta el inconsciente (alcoholismo). A Onfray no le interesa el alcohólico, el que se deja llevar por el alcohol y que no lo disfruta, el que es dominado, tampoco éste nos interesa. No el bebedor que recurre al alcohol como necesidad corporal, sino el ebrio que puede disfrutar su estado y que pueda conocer a través de ese nuevo espacio, que tiene "el gusto por el margen". Onfray explica el gusto por el margen del ~~bor~~tacho pero no el habitar ese margen, se refiere al coqueteo, a la seducción de ese margen. El espacio del ebrio debe compartirse entre la razón y la inconsciencia, obviamente mucho más tirado hacia esa turbación etílica. El ebrio debe tener un "sentido de delicadeza", poder observar universos complejos que no se pueden resolver en la sobriedad, pero no dejarse perder por ellos, debe ser preciso. "El exceso es hermano siamés del ayuno, porque son equidistantes del verdadero disfrute de los sentidos" [Rocha Monroy,2001:15]. Igual que un lector que se enfrenta a una obra. El lector no se debe dejar absorber tanto por la obra que no pueda después construir una lectura propia a partir de ella, pero tampoco debe entrar sin aceptar las reglas del rito ficcional, sin absorberse lúdicamente con la obra y sus posibilidades.

Onfray llama a este estado privilegiado *embriedad* [Onfray,1999:77], pero para este trabajo, siguiendo las aclaraciones que vamos dando, usaremos las palabras borrachera y embriaguez, siempre distinguiéndolas del exceso de alcohol que turba todo movimiento y reflexión. Sigamos construyendo nuestra idea de la borrachera:

Pues la embriaguez es mágica y conduce a comarcas
que aclaran, iluminan e informan a cerca del funcionamiento de
la razón, acerca de sus límites [Onfray,1999:76]

El estado de la embriaguez permite otro tipo de conocimiento, esto se ve claramente en *Potosí 1600*. El alcohol abre un espacio distinto al lógico, parecido al de la comida pero con la diferencia que la mente está *turbada*, como diría Onfray. Su efecto es más esclarecedor, la cabeza se transforma y no sólo es la experiencia culinaria de disfrute y desperdicio. "El cuerpo que conoce la embriaguez, o la *embriedad*, sabe más que la razón razonable y razonarte que se interroga acerca de sus límites y poderes" [Onfray,1999:233]. A partir del alcohol podemos conocer de mejor manera el mundo objetivo, podemos descubrir lo que se oculta en él para ojos *razonantes*. En la escritura de *Potosí 1600* el alcohol no solamente abre paso a la lógica contradictoria de la duda que nos planteará una nueva manera de ver la lógica de la novela y los alcances de la ficción que construye, sino que nos abre a un mundo distinto de personajes y de leyes. Los personajes son y no son, son de papel pero disfrutan y conocen como verdaderos vivientes, contrariamente a su esencia de figuras ficcionales que existe poéticamente. Las leyes ya no son leyes y son reglas que impone la misma imagen del alcohol en la escritura. La embriaguez abre este camino, construye este espacio. "El niño ignora el pudor y la reserva, la tiranía de la razón y el peso de las convicciones. El que ha bebido también. Envuelto en los torbellinos de la ebriedad, emprende una avanzada hacia regiones menos civilizadas, sin que por ello sean bárbaras" [Onfray,1999:86]. Esas regiones se posibilitan en *Potosí 1600* gracias al alcohol poético que remoja la escritura de la novela y la hace lúdica. No es una novela civilizada, racional, realista boliviana de principios de siglo XX, es una prosa que se acerca a la poesía y a la potencialidad de su palabra escrita.

Veamos esta cita de Nietzsche sobre la borrachera:

La embriaguez del estado dionisiaco, aboliendo los prejuicios y los límites ordinarios de la existencia, produce un momento *letárgico*, en el que se desvanece todo recuerdo personal del pasado. Entre el mundo de la realidad dionisiaca y el de la realidad diaria se abre esa zona abismal del olvido que los separa al uno del otro. Pero en el momento en que reaparece esta realidad cotidiana en la conciencia, se siente en ella, como tal, con disgusto, y el resultado de esta impresión es una disposición ascética, contemplativa, de la *voluntad*. En este sentido el hombre dionisiaco se parece a *Hamlet*: ambos han

llegado hasta el fondo de las cosas con mirada decidida; *han visto*, y se han sentido hartos de la acción, porque su actividad no puede cambiar a la eterna esencia de las cosas; les parece ridículo o vergonzoso meterse a corregir un mundo que se desploma. El conocimiento mata la acción; es preciso para ésta el espejismo de la ilusión; es esto lo que nos enseña Hamlet (...) no es la reflexión, no; es el verdadero conocimiento, la visión de la horrible verdad, lo que aniquila todo impulso vital, todo motivo de acción, tanto en Hamlet como en el hombre dionisiaco [Nietzsche,2003:57]

La primera idea importante es que con la borrachera viene el olvido, pero no un olvido burdo y amnésico, sino uno que al desechar la razón y la lógica de la sobriedad instaura un mundo propio que le permite conocer, y no solamente llorar para olvidar al amor perdido. Es la posibilidad de la reconstrucción. Lo que para Onfray es *turbación* para Nietzsche es *letargo*, ese estado diferente, que abre nuevas puertas. La ebriedad misma. "Apolo pide medida, calma, serenidad; llega Dionisios y nos arrebató, nos embriagó, nos pone eufóricos, nos permite ver la epifanía de las pequeñas percepciones, de las pequeñas cosas que comienzan a emparentarse entre sí, postulando las relaciones más extremas" [Rocha Monroy,2002 :15].

Otra idea importante del hombre dionisiaco, que para nosotros es el ebrio, es su condición trágica. El borracho no puede escapar de la realidad que viene, la que habita, pero puede conocer de ella a través del alcohol, aunque esto sea la revelación de la horrible verdad. Pero en *Potosí 1600* la borrachera abre distintos espacios ficcionales que no develan la verdad, y si develan alguna es la de la imposibilidad de encontrarla. Se establecen las verdades ficcionales y en la develación borracha se abre el telón que permite la dramatización de la escritura y la puesta en escena de la ficción explícita. El alcohol ayuda a correr la cortina que permite la puesta en escena de los mecanismos de *Potosí 1600*.

Esta es la borrachera de la novela de Rocha Monroy, la que posibilita un conocimiento poético dentro de su propia escritura. No la que anula, como el alcohólico, la conciencia y el disfrute. Un alcohólico se degrada, un borracho se crea en el humor. Un borracho está consciente de su condición trágica y no se pone a llorar balbuceando palabras

inteligibles. El gesto de la embriaguez posibilita la escritura de *Potosí 1600*, permite las nuevas lógicas que producen nuevas significaciones en la experiencia de la lectura.

El espacio de la comida es la cocina o el brasero, ya lo hemos visto, pero uno de los espacios de la borrachera es el bar. Con la fiesta vimos también que la calle también es su lugar. El bar como espacio se opone a la calle, es un cuarto donde lo (mico que se hace es tornar y conocer, ya sea a través del diálogo o de la reflexión silenciosa. La borrachera es característica del bar, éste es el lugar del alcohol, es su cuarto, su casa. El bar se opone a la borrachera popular de la calle y de las fiestas, en el bar la condición poética del alcohol y de la ebriedad se diferencian de ese conocimiento eufórico de la fiesta. En el bar el conocimiento es metafísico y solitario, es oscuro. Revela lugares escondidos por la luz de la sobriedad. En este espacio la imaginación es parte de la ebriedad. Por otro lado, en la fiesta, en la calle, el conocimiento es distinto. Ya no se devela a través de la imaginación sino del cuerpo y la colectividad. Opuesta a la soledad, la euforia de la calle no medita en los secretos sino que se topa con ellos en la acción, en la práctica.

2.5. Breve digresión sobre el *t'istapi* y el *eh 'aqui*

El tata cura, que se había despertado esa mañana con un chaqui espantoso, pues la noche anterior anduvo de fandango donde unas imillas de "El Rancho", al elevar el cáliz rogaba a Dios que el vino se le convirtiera en chicha.

Carlos **Medinaceli**, *La Chaskañawi*

Otra imagen que produce el alcohol en la que queremos detenemos, aunque sea por un momento, es el *t'istapi*. En la novela de Rocha Monroy el Bachiller sufre este estado:

¿Ya aprendiste lo que es el *t'istapi*? Yo lo sé, y vieras de qué modo. Tanto singani bebido en el sajón de doña Clara tenía que acabar con mis nervios. Una mañana me levanté ansioso. No podía estar un minuto más en el lecho. Me vestí como pude y salí a caminar [160]

Sentí que mis manos se agarrotaban y que una rigidez
sospechosa me fruncía los labios [161]

El *t'istapi* representa la post-borrachera que es algo malo. La sobriedad después de habitar los mundos que posibilita el alcohol hace daño. La ebriedad es el espacio privilegiado del júbilo, el conocimiento y la producción de sentidos. Pero cuando el Viejo ve tan mal al Bachiller se embarca en la misión de curarlo en el acto:

El Viejo me vio y buscó de inmediato una botella de singani en el mostrador, corno si fuera el dueño, y desenfundando en trabuco vació en una copa de plata unos granos de pólvora, le añadió un toque de pimienta, otro de sal y rebasó la copa con el *singani*. Luego me hizo abrir la boca y me obligó a beber.

Sentí una revolución en las tripas, vi próxima mi muerte, corno que la Ñatita me aguaitaba desde la ventana, a ver si no se había equivocado, y por fin sentí un *calorcillo* en el vientre que me llenó de bienestar [1611]

La cura del *t'istapi* es el mismo alcohol. El alcohol dentro de la novela se construye, al igual que la comida, como una paradoja. El alcohol produce el *t'istapi*, pero también lo cura, no hay manera de salir de él.

Se presenta aquí también la idea popular de "curar el *ch'aquí*", que se convierte en un círculo vicioso: para curar la resaca se toma unas cuantas cervezas que llevan a una borrachera que producirá una nueva resaca que será curada con unas cuantas cervezas que producirán una nueva borrachera. Esta imagen del "curar el *ch'aquí*" es una buena representación de la búsqueda de la eternidad a partir del alcohol, o lo más cercano a ella. El alcohol representa la fugacidad en el fin de la borrachera, en el fin de la fiesta, en la presencia de la muerte, pero para curar los dolores de la sobriedad, físicos y espirituales, se retorna al alcohol, el cual instaurará eternamente la ebriedad que se presenta como el espacio privilegiado frente a la lucidez. Así la bebida representa el círculo de vicioso de enfermar y curar, de enfermar para curar, círculo eterno.

2.6. El efecto del alcohol

Y la bebida: el lúpulo encrespador de pestañas,
mejorador del cutis, ondulador del cabello, o el
santo de mi predilección: el San Pedro en chufly
gaseoso y limonero.

Ramón Rocha **Monroy**, *Allá lejos*

La embriaguez es un espacio difuso que produce el alcohol. En *Potosí 1600* la borrachera tiene una carga de festejo, o de olvido, o de exceso, pero también de posibilidad a un conocimiento diferente al racional, de duda, es un espacio de confusión donde esta misma confusión es una manera de conocer.

Como ya lo dijimos, la coronación bufa que realizan los cómicos en la Iglesia de Veracruz comienza a construir el espacio de la duda. "Destapó una vasija ventruda de barro cocido y en el cuenco de sus manos probó el vino de misa" [40]. Es a partir de este sacrilegio que se empiezan a producir las posibilidades de la escritura. La palabra de Dios se remoja para multiplicarse sacrílega. Para que esto suceda tiene que presentarse el humor que empieza a contagiar todo de ambigüedad.

Con un poco de método, la coronación daba mucho para escribir un auto sacramental que engordara el rico repertorio de los comediantes, se decía Ñuño, y escanciaba vino a diestra y siniestra, dispuesto a rendir a todos y mejor cuanto antes 143]

La embriaguez da paso a este encuentro terrenal que corona a la Virgen. Es una puesta en escena, es artificio, es la posibilidad de que a partir de la escenificación, de la voluntad artística, la realidad se vaya fragmentando sin poder construir, más adelante en la novela, una verdad cerrada. Con método, con voluntad artística e intelectual, esta coronación va a producir la escritura de la novela. Los comediantes en su borrachera instauran la escritura a partir de ellos, y así su esencia de figuras ficcionales y no meros personajes. El humor aparece en este acto al ser la embriaguez producto del vino de la misa. Un líquido sagrado, la sangre de Cristo. Se empieza a enfrentar la realidad racional,

ordenada, la de la verdad, la religiosa con otras verdades, con otros tipos de lógica. En esta escena será el alcohol pero más adelante la comida, el plagio, la duda. "En efecto, es preciso optar por la copa, contra el cáliz, no hay otra opción" [Onfray, 1999:31].

Así el alcohol va a influenciar la poética de la obra y otros espacios de ella. (*Potosí 1600* es un juego entre todos sus mecanismos poéticos, es un volver a sentidos antes desentrañados, es una poética que construye la obra pero que se construye a sí misma, es un juego no lineal, por esto el alcohol también va a ser influenciado por estos mecanismos puestos en escena). La bebida, como la Villa Imperial, es un espacio de duelo: "Llenó [de chicha] una tutuma hasta los bordes y la ofreció a Josepha, pero ésta hizo un mohín de disgusto que la curó de zalemas y cumplidos" [70]. Se pone en escena, de nuevo, la imagen de la guerra, vicuñas contra vascongados. En el alcohol se presenta el duelo, como también en la comida. No el duelo entre Europa y América, sino el duelo propio de la ciudad de Potosí. El alcohol permite la complicidad con el lector, pero también permite que la obra lo desafíe a tomar, a sumergirse en él.

Otra imagen escritural del alcohol que permite la producción de significados en la novela, es su percepción positiva, lo cual no es común en la realidad fuera de la ficción. El alcohol para la escritura de *Potosí 1600* es un elemento predilecto y la borrachera una cualidad. El alcohol puede presentarse como un premio: "Salir de la mina fue un alivio sin cuento. Descender de ella, un premio que Nicolás Flores acentuó dándome a beber buen vino de una bota llevada a propósito" [120]. Es algo agradable, es la salida del túnel, y no el hundimiento, como le pasa al alcohólico. Es el espacio acogedor, la salvación, la posibilidad de coronación de una Virgen. Es una bebida reconfortadora. "El público aplaudía a rabiar y, a esas alturas, el vino y el aguardiente corrían entre la multitud para contrarrestar el frío agravado por la intemperie" [63]. Es la posibilidad de contrarrestar el frío (vemos aquí un diálogo de excesos, el alcohol y el frío, Potosí nunca deja de ser una ciudad dominada por los excesos). "El calorcito del agua de canela hervida con el chorro de aguardiente los reconfortó de los fríos de la mañana que parecían haberse refugiado en el vasto salón" [73].

En su imagen dentro de la novela el alcohol es una bebida casi sagrada que logra significar y no destruir. Es un elemento importante del ritual, como en los rituales dionisiacos. Es una bebida buena para la novela: "—Pero el vino es bueno festejaba el

Viejo— y el aguardiente protege de contagios" [168]. Al referirnos al trato del alcohol por parte de Rocha Monroy en su escritura a diferencia de su condena real, no nos referimos a que él es el primero en hacerlo, o que su genialidad es descubrir las bondades del alcohol, por ejemplo Armando Chirveches lo hace a principios de siglo: "Bebe un poco. El vino tonifica el cuerpo y reconforta el espíritu" [*Chirveches, 1992:175*]. Nos referimos a que Rocha Monroy juega con este elemento y lo convierte un mecanismo importante para la construcción de su ficción. Es un juego más, parte de la seducción.

El alcohol es bueno. La ficción de Rocha Monroy lo construye como una imagen buena, alejando al lector de maniqueísmos, lo construye como una imagen poética, un gesto escritural, no como elemento de condena o de estudio: "—Ahhh—el Viejo festejó ruidosamente la tutuma de chicha—. Éste es el elixir de la vida, el remedio para todos los males" [187]. Es posibilidad. Es disfrute pero también un mecanismo que pone en movimiento la obra. Pone en crisis verdades aceptadas y fragmenta la Historia y la realidad objetiva. Es cosa seria. Descubre la imagen trágica del ser humano y su capacidad de olvidarse de lo importante para disfrutar las bondades de una copa. Entre lo simple y lo complejo, lo serio y lo baladí, el alcohol es un espacio de posibilidad, espacio de experiencia poética y étlica. "¡No basta con el tabaco que al fin y al cabo es nocivo, sino que también gravan una bebida tan sana como la cerveza!" [*Chirveches, s/f:76*]

Pero no es un elemento simple. Es parte de los conflictos de realidades en la novela que producen su poética.

A estas alturas ya habían aparecido los quemapechos, los trancapechos, los *wishñus*, las botijas de ponche de vino y los aguardientes en agua de canela que circulaban profusamente entre la multitud. La procedencia era visible. A un costado del atrio sonreía muy socarrón un hombre entrado en edad aunque lucía huesudo y fuerte, a quien llamaban el Viejo, mientras sus asistentes, Perote y *Mayta*, el indio *kajcha*, daban de comer al hambriento y de beber al sediento. La Mamita de la Candelaria no era ajena al festejo, lo mismo que los Arcángeles que en medio regocijo general se confundían con demonios rezagados que no pudieron huir por el camino a Oruro y cruzaban aros y aros del ardiente líquido al punto de

danzar juntos unas marchas que tenían un tanto de infernales y otro tanto de celestiales [49]

Los demonios se confunden con ángeles, la Virgen se farrea con los mortales, etc. Este espacio es el que produce el alcohol, la confusión. La mezcla que no es mezcla total, sino que es el abigarramiento de elementos que no construyen un todo, sino la borrachera, La embriaguez es un espacio confuso, esa es su posibilidad y su puerta a nuevos conocimientos, no es la fundición, es el encuentro, pero no la mezcla. Es un espacio infernal y celestial a la vez.

El aguardiente produce confusión, ese es uno de sus efectos:

Lo curioso es que la visión del viejo crápula al parecer fue efecto del aguardiente, pues nadie veía sino un canapé vacío y un mozo, tu amigo, más chupado que cuello de novia cantándole zamba canuta, y por supuesto se reían a mandíbula batiente creyendo que se trataba de una broma [130]

Puede ser o no una visión el Viejo, pero la borrachera permite estas dos posibilidades. Es una broma lo que hace el Bachiller de la que todos se ríen, pero no es una broma. Paradoja, contradicción: el espacio de la borrachera. El alcohol en *Potosí 1600*, posibilita la palabra escrita, le permite significar y ser dos cosas a la vez, generalmente más de dos cosas. El alcohol instaure poesía en la novela. "Un entendimiento normal captará la claridad en el conjunto allí donde sólo confesará percepciones confusas; una razón enturbiada de embriedad centuplicará sus posibilidades" [Onfray,1999:83]. La bebida es una posibilidad de conocer. En *Potosí 1600* la figura poética del alcohol centuplica las posibilidades poéticas de la escritura de la novela, y al relacionarse con los otros elementos completa una novela que está provocando una lectura que construye a partir de la obra. Hay que recalcar que el alcohol no es el elemento clave, pero es uno de los importantes.

El alcohol devela las potencialidades dionisiacas del individuo a sí mismo. Muestra qué usos singulares, solipsistas, puede dar a esa vitalidad que lo habita, en oposición con las sumisiones a las cristalizaciones gregarias [Onfray,1999:86]

El alcohol permite que la mezcla no se establezca totalmente. Produce visiones precisas de un Potosí construido de cierta manera en la novela de *Potosí 1600*. Las borracheras, las comidas y otras singularidades logran una imagen propia de Potosí, alejada de las verdades aceptadas, pero partiendo de ellas, La Historia no es más que un referente, *Potosí 1600* otro. El alcohol muestra en la novela varias posibilidades de jugar. Como un borracho Rocha Monroy particulariza su escritura, su novela, y la construye única.

Es así que *Potosí 1600* no es una novela que quiere producir conocimientos históricos, verdades sobre la ciudad, puntos de referencia.

Volvamos entonces al Cerro de Potosí, donde la ebriedad se ha convertido en "el principal obstáculo al trabajo", según la "orden" promulgada el 20.XI.1571 por el visitador de la Audiencia de Charcas, García de Castro [*Saignes, 1993:56*]

El consumo del alcohol se constituía en Potosí como un obstáculo en la producción de minerales. Rocha Monroy construye al alcohol en su novela también como ese obstáculo para la producción, pero ya no de minerales físicos, sino de verdades literarias, de la esencia avara de la búsqueda de lecturas exactas y únicas, de la razón que pueda tener el autor. El alcohol, como la cocina, es también un espacio femenino. Va contra las leyes y el poder.

Producir es materializar por fuerza lo que es de otro orden, del orden del secreto y de la seducción. Por todas partes y siempre la seducción es lo que se opone a la producción. La seducción retira algo del orden de lo visible, la producción lo erige todo en evidencia, ya sea la de un objeto, una cifra, o un concepto [*Baudrillard, 1994:38*]

El alcohol impide la producción²⁶ en el Cerro Rico, ya sea por una fiesta popular enorme o por una borrachera solitaria, Opuesta a la producción "la seducción no es más que un proceso inmoral, frívolo, superficial, superfluo, del orden de los signos y de las

²⁶ Nos referimos aquí a la producción de verdades y no a la producción de significaciones poéticas.

apariencias, consagrado a los placeres y al usufructo de los cuerpos inútiles" [Baudrillard,1994:81]. Así es el alcohol en *Potosí 1600*, opuesta a la mayoría de las anteriores escrituras sobre Potosí y las minas. Donde se buscaba una producción de análisis sociológicos, producción de teorías o explicaciones de por qué era tan mala la vida del minero, muchas veces sumergido profundamente en la bebida que generalmente es condenada en estos libros (*Socavones de angustia, En las tierras del Potosí*, por ejemplo). El alcohol en estas novelas de mina es un elemento utilitario para producir una novela con verdades propuestas por el autor, que retratan el pensamiento de éste o sus visión particular de la realidad. En *Potosí 1600* el alcohol es seducción, es parte de la artificialidad de la escritura, es parte de lo visible de la escritura, es parte de lo reconstruible poética y ficcionalmente, y no de lo tanteable en la realidad que refleja, es imaginación, es ficción. El gesto del alcohol no produce sino que seduce. Juega, es parte del rito de la escritura, no de su orden.

PUERTA (A manera de conclusión)

Hemos estado ante la presencia de ramas poéticas que tratan de cifrar el universo para descifrarlo en el juego de la escritura, *Potosí 1600* se instaura y se extiende a partir de la palabra escrita que se multiplica en el interior de la novela. Hemos podido observar el robo remojado en alcohol que permite la extensión de la marca escritural de otros libros y que multiplica el pasado. Este plagio borracho permite habitar la literatura misma y las redes que unen las escrituras pasadas con las actuales, estas redes son las que crean el mundo de la ficción. Disfrutando y dudando de este plato, que es la novela, hemos podido fraccionar el mundo, construyendo un espacio criollo que no se arraiga a una tierra específica, primero por imposibilidad y segundo por su vocación de ser reconstrucción en la imaginación. Se ha podido experimentar los huecos, los vacíos, las contradicciones como parte del caosmos (cosmos caótico) que implica cifrar el universo. *Potosí 1600* permite habitar los detalles insignificantes (insignificantes entre comillas y con el lenguaje de la novela), ramificar el centro para experimentar los límites, pero luego volver al centro, y luego a los límites, en un movimiento que escenifica la vocación caótica de la novela y su cosmos regido por el desorden, que, en todo caso, no es más que otra manera de conocer.

El sueño es lo mismo que la memoria, estar despierto no importa porque también se puede estar dormido. La reconstrucción de Potosí se da en un espacio ficcional, donde se va a tergiversar adrede la realidad, ya sea la del sueño o de la vigilia. La enfermedad hará extranjero a todo el que habite un lugar arraigado, lo hará criollo, así, la realidad por más definida que parezca no es un truco más de la imaginación. La sed no permitirá las ganas de agua, sino que permitirá el espacio artificial del alcohol. La sed no es natural y calma, es artificiosa como los límites y hace extranjero al sediento, el alcohol es su hogar. Así, el duelo es la manera de poder existir, el dúo, el par, el enfrentamiento y la experiencia de ese encuentro conflictivo. Conflictivo pero cómplice a la vez. Parte del caos de la novela. Se pone en escena la idea del duelo para abrirle paso a la novela que se completa con el desciframiento del lector. Desciframiento que, siguiendo con el ritmo, cifra el universo otra vez. Lectura que será descifrada por alguien para volver a ser cifrada. La experiencia de la literatura. Así, se pondrá en crisis la realidad concebida, la percibida por los ojos, para atraparla y reconstruirla en la palabra: Las verdades no son más que agua. El hombre

entiende su condición trágica y sabe que la vida de lo que más tiene es de muerte, las verdades de lo que más tienen es de mentira. Extremos que conviven y que ni se niegan ni se afirman. Se ingiere la muerte en la mesa, se fragmentan las verdades y también las mentiras. Los horizontes definidos se fragmentan, las nociones se ramifican. La salteña es una puesta en abismo del libro, pero también una manera de explicar la vida, pero también una manera de explicar la literatura. La borrachera es la lucidez. La memoria es el olvido. La mentira de la Ñatita es la verdad fragmentada que no se afirma ni se niega. Es parte del juego. El lector se emborracha con la escritura en una charla de cosas que han podido pasar o que han podido ser imaginadas. Al fin y al cabo lo mismo, todo es parte de la reconstrucción por la imaginación y la ficción, y al final todo puede ser como puede no ser, o puede ser y ser más cosas. La seducción es la posibilidad de habitar el alcohol, la comida y las bromas tantas. Una danza seductora con la Muerte. No se busca el poder sino el hechizo de la regla. Morir es vivir, vivir es morir. La fiesta es la posibilidad de conocer el cuerpo y la euforia, el bar es la posibilidad de conocer lo oscuro, lo que se devela solamente a partir de la borrachera. El alcohólico hace rato que está fuera de esta conclusión, así como el que peca de gula desenfundada y sin disfrute. Uno tiene que crearse como borracho, tiene que ser artificial y lúdico. Barroco. Tiene que ser antinatural. Claroscuro y recargado, desperdicio y ambiguo.

Todo esto adoquina las calles de la Villa Imperial de Potosí que reconstruye Ramón Rocha Monroy en *Potosí 1600*. Esta ciudad de papel se hace de estos gestos poéticos. El efecto del alcohol permite la maceración y la posibilidad de ingerir. El alcohol y la comida descubren la vocación ficcional de la Villa, su posible recreación a partir de plagios remojados, dudas cocinadas, muertes vivas, memorias olvidadas y juegos de palabra simples como estos que salen de la mezcla de las escenas que hemos visto y de la construcción del espacio de la duda. Es así que la red de obligaciones simbólicas que pone en escena el azar, las mareas del universo, explicitan a *Potosí 1600* como un espacio lúdico. Un juego importante, donde el ganar y el perder son cosas triviales, y la dramatización de la experiencia poética se muestra en lo grave que es el jugar. El hechizo de la regla permite la experimentación del espacio delimitado por líneas ficcionales que permiten el encuentro del lector y la obra.

Fiemos leído, hemos jugado, hemos disfrutado, sobre todo, y así, hemos podido experimentar la literatura y la ficción en sus facetas más esenciales, que son, al fin de cuentas, sus únicas.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO

2002 *El Lazarillo de Termes*, Buenos Aires, Altamira.

ANTEZANA, Luis H.

1986 "La novela boliviana en el último cuarto de siglo" en *Ensayos y lecturas*, La Paz, Altiplano.

ARZÁNS DE ORSÚA Y VELA, Bartolomé

2000 *Relatos de la Villa Imperial de Potosí*, La Paz, Plural.

ARZÁNS Y VELA, Nicolás de Martínez

1975 *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, La Paz, Biblioteca del sesquicentenario de la República.

BACARREZA ANTONIO, Leonardo

1998 *Jacques el fatalista: la pasión de batirse a duelo*, La Paz, Carrera de Literatura.

BAJTIN, Mijail

1988 *La cultura popular en la Edad Media y en el renacimiento*, Madrid, Alianza.

BAPTISTA GUMUCIO, Mariano

2003 *Un libro singular*, en *La gastronomía en Potosí y en Charcas* de Beatriz Rossells, La Paz, IEB.

BARNECHEA, Alfredo

1997 "[Entrevista a] Juan Carlos Onetti" en *Peregrinos de la lengua*, Madrid, Alfaguara.

BAUDRILLARD, Jean

1994 *De la seducción*, Madrid, Cátedra.

BIOY CASARES, Adolfo

1989 "Prólogo" en *Antología de la literatura fantástica* (Borges, Bioy Casares, Ocampo comps.), Buenos Aires, Sudamericana.

BORGES, Jorge Luis

1999 *Borges oral*, Madrid, Alianza.

2001 *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza.

CÁCERES, Sergio

- 2003 "Sazón, goce y pluma de Ramón Rocha Monroy" en *El malpensante* N° 4, del 19 de enero al 1 de febrero, La Paz.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro
 1991 *El gran teatro del mundo / El gran mercado del inundo*, Madrid, Cátedra.
 2001 *La dama duende*, Madrid, Cátedra.
 2001 *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra.
- CARPENTIER, Alejo
 2003 "De lo real maravilloso" en *Ensayos selectos*, Buenos Aires, Corregidor.
 2003' "Lo barroco y lo real maravilloso" en *Ensayos selectos*, Buenos Aires, Corregidor.
- CERVANTES, Miguel de
 2004 *Don Quijote de la Mancha*, San Pablo, Real Academia Española.
- CHIAMPI, Irlemar
 2000 *Barroco y modernidad*, México D.F, Fondo de Cultura Económica.
- CHIRVECHES, Armando
 s/f (1909) *La candidatura de Rojas*, La Paz, Juventud.
 1987 (1920) *La Virgen del lago*, La Paz, Juventud.
- FERNÁNDEZ, Macedonio
 1997 "Para una teoría del arte" en *Teorías*, Buenos Aires, Corregidor.
- FISCHER, Ernst
 1982 "El problema de lo real en el arte moderno" en Ricardo Piglia 1982 (comp.).
- GARCÍA LORCA, Federico
 2002 *Poesía completa*, México D. F., Coyoacán.
- GARCÍA PABÓN, Leonardo
 1998 *La patria íntima*, La Paz, Plural / Centro de Estudios Superiores Universitarios (U.M.S.S.).
- GENETTE, Gerard
 1989 *Palimpsestos*, Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto
 1998 *Mito y archivo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- HUTCHEON, Linda

- Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática" en *Cuaderno de literatura N° 39*, La Paz, Carrera de Literatura.
- 2001^a "Ironía y parodia: estrategia y estructura" en *Cuaderno de literatura N° 39*, La Paz, Carrera de Literatura.
- JACKSON, Rosemary
1986 *Fantasy: literatura y subversión*, Buenos Aires, Catálogos Editora.
- JAKOBSON, Roman
1982 "El realismo artístico" en Ricardo Piglia 1982 (comp.).
- LEZAMA LIMA, José
1993 "La curiosidad barroca" en *La expresión americana*, México D. F., Fondo de Cultura Económica
- MEDINACELI, Carlos
1998 *La Chaskañaw*, La Paz, Juventud.
- MENDOZA, Jaime
2000 *En las tierras del Potosí*, La Paz, Juventud.
- NABOKOV, Vladimir
1997 "Buenos escritores y buenos lectores" en *Curso de literatura europea*, Ediciones B, Barcelona.
- NIETZSCHE, Friedrich
2003 *El origen de la tragedia*, Libertador, Buenos Aires.
- ONFRAY,
1999 *La razón del gourmet*, Ediciones de la flor, Buenos Aires.
- PAZ, Octavio
2003 "La ambigüedad de la novela" en *El arco y la lira*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- PIGLIA, Roberto
1982 *Polémicas sobre realismo* (comp.), Barcelona, Ediciones Buenos Aires.
1986 "¿Existe la novela argentina?" en *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Seix Barcal.
- QUEVEDO, Francisco de
1998 *El buscón*, Madrid, Edimat libros.
- RAMÍREZ VELARDE, Fernando
s/f *Socavones de angustia*, La Paz, Juventud.

- ROCHA MONROY, Ramón
 2001 "Elogio de la templanza" en *El juguete rabioso*, La Paz, del 1 al 14 de julio.
 2002 *Potosí 1600*, La Paz, Alfaguara.
 2002a "Elogio de la burbuja" en *El juguete rabioso*, La Paz, del 15 de septiembre al 28 de septiembre, La Paz.
 2002^h "Discurso de la hiperestesia" en *El juguete rabioso*, La Paz, del 29 de septiembre al 12 de octubre.
 2004 *Crítica de la sazón pura*, Santa Cruz, El país.
- ROSSELLS MONTALVO, Beatriz
 2003 *La gastronomía en Potosí y en Charcas*, La Paz, IEB.
- SÁENZ, Jaime
 1980 *Felipe Delgado*, La Paz, Difusión.
 1989 *La piedra Imán*, La Paz, Huayna Potosí.
- SALONES, Thierry (comp.)
 1993 *Borrachera y memoria*, La Paz, Hisbol / IFEA.
- SARDUY, Severo
 1972 "El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su literatura* (César Fernández Moreno coordinador), México D. F., Siglo XXI.
- STEVENSON, Robert Louis
 1979 "Apología del ocio" en *Apología del ocio y otras ociosidades*, Barcelona, Alertes.
- TABOADA TERÁN, Néstor
 2000 *Machay Puytu*, Cochabamba, El pájaro de fuego.
- TODOROV, Tzvetan
 1981 *Introducción a la literatura fantástica*, México D.F., Premia.
- TYNJANOV, Jury
 2001 "Dostoievsky y Gogol: para una teoría de la parodia" en *Cuaderno de literatura N° 39*, La Paz, Carrera de Literatura.
- VIAÑA, José Enrique
 1948 *Cuando vibraba la entraña de plata*, La Paz, Universo.
- VILLENALVARADO, Marcelo
 2003 "El gesto bien temperado" en *Las tentaciones de San Ricardo*, La Paz, I.E.B.
- WIETHÜCHTER, Blanca y PAZ SOLDÁN, Alba Maria

2003 Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia (Tornos I y II), La Paz, P.I.E.B.

WILDE, Oscar.

2001 ■ "La decadencia de la mentira" en *Intenciones*, México D. F., Verdehalago.