

II. NOTAS

ENTRE SEÑALES Y PRESAGIOS (Apuntes para una aproximación a la narrativa boliviana de los últimos 15 años)

Juan Carlos Orihuela

Universidad Mayor de San Andrés. La Paz-Bolivia

I

Resulta ya un lugar común decir que es a partir de la publicación de la novela de Marcelo Quiroga Santa Cruz, *Los deshabitados* (1959), y del libro de cuentos de Oscar Cerruto, *Cerco de penumbras* (1958), que la narrativa boliviana contemporánea inaugura un momento esencial en su proceso de constitución. Hasta entonces, la narrativa boliviana había demostrado, ante todo, tanto una excesiva tendencia por nombrar *lo que sucedía* a través de la narración, cuanto un apego al ejercicio descriptivo del espacio geográfico.

Incapaz de rebasar esos límites impuestos por una estricta subordinación a la referencia histórica y geográfica, y ante la imposibilidad de generar estructuras imaginativas propias, la narrativa boliviana se definía como excesivamente coyuntural, como innecesariamente documental.

Pero es hacia fines de los años 60 cuando comienzan a verificarse nexos con las obras de Quiroga Santa Cruz y Cerruto a través de una suerte de “soltura narrativa”, especialmente en cuanto a tratamiento lingüístico se refiere, en novelas como *Los fundadores del alba* (1969), de Renato Prada Oropeza, *Sombra de exilio* y *El apocalipsis de Antón* (1970 y 1972, respectivamente), de Arturo von Vacano, *Manchaypuytu* (1977), de Néstor Taboada Terán, *Felipe Delgado* (1979), de Jaime Sáenz, entre otras, aunque dos son, a nuestro juicio, las novelas que mejor manifiestan este quiebre: *Tirinea* (1969), de Jesús Urzagasti, y *Matías, el apóstol suplente* (1971), de Julio de la Vega.

Así, entre recurrencias míticas, históricas e ideológicas, y propuestas discursivas que ya se atreven a desplazar, aunque no sea más que levemente, los datos circunstanciales de la realidad, la narrativa boliviana inicia la apertura y ensanchamiento de un espacio que le permita mayor libertad y movimiento, en cuanto hace al itinerario de su trama, y un desahogo y desofocamiento urgentes, en lo referente a su proverbial condicionamiento al contexto y a la referencia.

No obstante, al margen de lo señalado, la narrativa que se inicia hacia fines de los años 60 presenta ya, en algunos casos, otro síntoma fundamental de salud: la paulatina e inicial toma de distancia de los remanentes discursivos del *Estado autoritario inaugurado el 52*, que, desde el punto de vista de la narrativa, se traduce en lo que Guillermo Mariaca llama *el discurso populista*¹.

¹Ver Guillermo Mariaca I. *La palabra autoritaria*. Tiahuanakos Art. S.R.L. La Paz, 1990.

De acuerdo al mencionado crítico, el *discurso populista* en Bolivia, cuya influencia no deja de percibirse hasta 1985, es, merced a una construcción discursiva concebida como *estructura de fascinación*, una estrategia monopólica, autoritaria y hegemónica que se disemina en la narrativa boliviana, e inclusive en un hipotético discurso popular, a partir de la publicación, en 1936, de *Sangre de mestizos*, de Augusto Céspedes. No nos cabe la menor duda del acierto crítico que constituye la consideración que hace Mariaca del *discurso populista* crecido y desarrollado al amparo de un Estado autoritario como el del Nacionalismo Revolucionario. Sin embargo, resulta cuestionable la extensión que el crítico asigna a ese período de influencia del *discurso populista* (1936-1985), por cuanto ya hacia mediados de los años 80 habrían aparecido anuncios narrativos muy claros que ya no podrían adscribirse a los modos discursivos del populismo, como lo veremos posteriormente.

II

Dentro del contexto en el que se mueve la narrativa de los años 70, esbozado arriba, hay que considerar también, de manera relevante, otra de sus tendencias fundamentales: el acento puesto en *la ciudad* como escenario y sujeto de la narrativa boliviana actual, de acuerdo a lo que propone Luis H. Antezana. Pero la importancia de la consideración y tratamiento de la ciudad como actor ambiguo, intraducible, enigmático, converge con la aparición, en la narrativa boliviana, de lo que Javier Sanjinés llama el *grotesco social*, como efecto del traumático estado de cosas derivado de un nuevo Estado autoritario iniciado a principios de la década de los 70².

El grotesco, cuyo uso aplicado a la literatura tiene ya larga data, es, tal como lo concibe Sanjinés, la alteración, distorsión de las formas, conductas y rutinas normales de la vida diaria.

Desde ese punto de vista, no está dentro de sus perspectivas vitales ni la transformación de la naturaleza y la sociedad, ni la transformación de sí mismos, como personajes, en función de la historia, la naturaleza y la sociedad, y viven, en todo caso, al margen de ellas. Desde esa perspectiva, la recreación imaginaria de estos personajes marginados, que no buscan posibilidad alguna de recomposición y renovación social, es interpretada por Sanjinés como una respuesta narrativa ficcional a un tipo de Estado autoritario que suspende y reprime.

El grotesco, así concebido desde la perspectiva de la narrativa, se repliega en una especie de encierro, de mundos interiores que encuentran en la ciudad (y notablemente en la ciudad de La Paz, en el ámbito de la narrativa boliviana) escenarios marginales y penumbrosos por los que deambulan estos personajes nocturnos, atípicos, grotescos, en suma.

Luis H. Antezana sostiene que no es arbitraria la frecuente recurrencia del discurso narrativo al tipo de marginalidades al que nos referimos arriba.

Apoyándose en Sanjinés, explica que "la discursividad propia del Estado del 52, muy afín a la verticalidad dictatorial que acabó por caracterizarlo, era también un *horizonte de sentido*"³. Esto quiere decir que, pese al carácter autoritario y hegemónico

²Ver Javier Sanjinés C. *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. BHN - ILDIS. La Paz, 1992.

³Término introducido por Luis H. Antezana en su artículo *El archipiélago poético*, en *Presencia Literaria* de 18 de septiembre de 1994.

del discurso del Nacionalismo Revolucionario, su fracaso provocó un vacío discursivo traumático que se tradujo, socialmente, en la ausencia de un *horizonte de sentido*, y narrativamente, en un desplazamiento hacia los bordes, los márgenes, los excesos y los límites: el grotesco, la disolución de las formas.

El grotesco que tiene lugar durante la década de los años 70, por tanto, es uno que responde a un trauma social, a la soledad y a la ausencia, y se manifiesta en actitudes de aislamiento y desazón.

Tal, pues, el marco referencial en el que la narrativa boliviana de los años 70 configura sus modos de resistencia al autoritarismo estatal, pero tal, también, su impotencia e inoperancia para superarlo discursivamente.

III

A partir del año 1978, sin embargo, una sucesión de intentos democratizadores, que hipotéticamente abría la posibilidad de una restitución discursiva, permite vislumbrar otro *horizonte de sentido* que, desde la perspectiva del grotesco, no varía fundamentalmente, pero que esta vez, creemos, busca sus modos de articulación a través de un proceso inverso al anterior: ya no a partir de la deformación y la alteración, sino, más bien, de la reconstitución y la recomposición de las formas.

Es en el marco de ese giro conceptual que la producción narrativa boliviana inicia la década de los años 80, cuyo punto más alto se encontrará recién hacia la segunda mitad de la misma y principios de la del 90 con la aparición de una narrativa que, a nuestro juicio, intensifica cualitativamente propuestas discursivas iniciadas décadas atrás. Me refiero a novelas como *Rastrojos y Callejones* (1984 y 1990, respectivamente), de Manuel Vargas; *La tumba infecunda* (1985), de René Bascopé Aspiazu; *Jonás y la ballena rosada* (1987), de José Wolfango Montes Vannuci, o *De la ventana al parque* (1992), de Jesús Urzagasti, entre las más importantes.

Pero esa vuelta de tuerca de la novelística boliviana de los años 80 encontró en la producción cuentística de esos años un aliado singular. En efecto, libros como *Nel umbral* (1986), de Paz Padilla Osinaga, *Niebla y retorno* (1988), de René Bascopé Aspiazu, *Fastos marginales y Chojcho con audio de rock p'ssahdo* (1989 y 1992, respectivamente), de Adolfo Cárdenas Franco, entre los más importantes, nos sitúan frente a una generación de jóvenes cuentistas que inscribe su voz en el marco de la narrativa boliviana con gran personalidad y originalidad.

Quizás sea en esta cuentística en la que con mayor nitidez se pueden percibir los elementos más distintivos de la narrativa de este período. Si bien se trata de una narrativa de corte urbano en la mayoría de los casos, se puede verificar en ella un desplazamiento excéntrico que toca los bordes de las ciudades, las laderas, la periferia. Es indudable que este desplazamiento espacial ya había sido propuesto en alguna producción novelística de décadas pasadas (*Tirínea*, de Jesús Urzagasti, en los años 60, o *Felipe Delgado*, de Jaime Sáenz, en los 70, por ejemplo). No obstante, la cuentística que nos ocupa no sólo recurrirá a protagonistas que irrumpirán con su marginalidad y lo que ella implica (gestos, actitudes e itinerarios de transgresión de un orden "normal" del mundo), sino a la potencia de un lenguaje que pasará por alto toda cautela y pondrá en entredicho estructuras jerárquicas de toda índole, conflictuando, impugnando, profanando.

Este lenguaje tiene su patria principal en la interacción cotidiana de mundos que, aunque enfrentados, aprenden a convivir en conflicto, y logra, en esta suerte de

hibridación discursiva, superar las inhibiciones y complejos del lenguaje oficial. Así, el plurilingüismo que caracteriza a esta cuentística encuentra su modo de ser en la recurrencia a la palabra ajena, a distintos lenguajes divergentes entre sí, en una dispersión discursiva que, sin embargo, produce y genera un lenguaje total, alternativo.

Es pues este complejo proceso de desplazamiento espacial hacia los márgenes, en lo que se refiere al mundo representado, y de ficcionalización de la oralidad⁴, en lo que hace al tratamiento lingüístico, el que mejor caracteriza a la cuentística boliviana de los últimos años, toda vez que establece nexos muy sugerentes entre la historia y la palabra, y entiende a esta última como *fenómeno social*, a decir de Bajtín.

IV

Conscientes de la importancia de cada una de las obras mencionadas arriba, pero, al mismo tiempo, ante la imposibilidad, por ahora, de abordarlas con detenimiento, permítasenos esbozar a continuación algunos puntos de vista sobre la producción novelística de dos escritores bolivianos que consideramos de vital importancia en este marco: Julio de la Vega y Jesús Urzagasti, autor el primero de *Matías, el apóstol suplente* y *Cantango por dentro* (1971 y 1986, respectivamente), y de *Tirinea* y *En el país del silencio* (1969 y 1987, respectivamente) el segundo.

Consideramos que es en estas novelas en las que con mayor nitidez se puede apreciar no solamente lo distintivo de los rasgos que presentan como propuestas discursivas renovadas, sino también la coherencia sistemática que media entre aquellas escritas hace aproximadamente dos décadas y las escritas hacia mediados de la década de los años 80.

Sostenemos que, en la década de los 80, *Cantango por dentro* y *En el país del silencio* consuman y profundizan la propuesta narrativa iniciada con *Matías, el apóstol suplente* y *Tirinea* a principios de los años 70. No deja de ser altamente significativa la forma en que De la Vega y Urzagasti desarrollan lo que podríamos considerar *programas narrativos* que si bien guardan estrecha relación con procesos de ruptura anteriores, se constituyen ya en manifestaciones claras de una nueva concepción estética en la novelística boliviana y que logra instalarla en un espacio más libre y de mayor desahogo.

V

Cantango por dentro es una de las experiencias narrativas más interesantes y renovadas de la novelística boliviana. Los deslices amorosos y las peripecias de un adolescente que hacia fines de los años 30 se va de vacaciones a la ciudad boliviana de Cochabamba son el marco referencial de una novela que avanza hacia atrás, merced a un lúcido tratamiento temporal que recuerda el futuro desde un presente narrativo ubicado en 1939 en la ciudad valluna.

Entre letras de tangos, escenas de películas y de inefables cuanto imaginarias aventuras amorosas con actrices de cine, comienza lo que el crítico Rubén Vargas ha llamado una *celebración*, a la que se nos invita a jugar a partir del título mismo de la novela.

⁴Ver Carlos Pacheco. *La comarca oral*. Ediciones La Casa de Bello. Caracas, 1992.

En efecto, con una alegría y un humor inusitados para la tradicionalmente circunspecta y solemne narrativa boliviana, De la Vega nos aproxima a una dinámica de vértigo en la que somos testigos de los encuentros y desencuentros entre el autor de la novela y su personaje central, nada menos.

Es así que a ritmo de tango, autor y personaje inician una de las experiencias más trastocadas de la narrativa boliviana.

La novela se irá construyendo en la medida en que el protagonista y su autor jueguen persiguiéndose ante el lector, y para que ese soporte lúdico sea del todo consistente el autor, en un momento dado, deberá incluso resignar su condición de tal e introducirse en ese universo de ficción que él mismo ha maquinado. Sólo a partir de entonces le será dada, al autor, la posibilidad de compartir, junto a su personaje, un espacio común en el que pueda continuar jugando.

Uno de los modos en que mejor se resuelve esta novela es en su tratamiento lingüístico. Atrevida, irrespetuosa, libre, en una palabra, *Cantango por dentro* se abre a una serie de lenguajes como el del cine, el tango, o el del habla popular, pero además remeda, en el mejor estilo cabrera infantiano, el modo de hablar de narradores de otras épocas, o de personajes claramente identificables. Y todo, sin embargo, dentro de un universo narrativo definido en el marco de una profunda alegría, aunque hay que decir que aquí también, como en *Matías, el apóstol suplente*, las referencias histórico-sociales que sirven de trasfondo a la trama de la novela dejan sentir permanentemente su presencia ineludible a través del ejercicio de una palabra subversiva, tan característica en la narrativa de De la Vega.

Es merced a ese notable entrecruce de lenguajes que se deja *escuchar* en la novela que nos ocupa, así como a la intensidad de su polifonía textual, que la novela de De la Vega accede a una apertura que la aleja de un tipo de enunciación discursiva hegemónica y autoritaria.

La voz narrativa básica se intercala y alterna con canciones, imaginarias cartas de amor que el protagonista principal envía a sus heroínas de la pantalla, de la literatura y de la canción; es decir, se produce un efecto polifónico de gran solidez debido a la amplitud de su repertorio de registros vocales, de modo tal que es en esa multiplicación de voces, en esa urdimbre hecha en base a retazos de distintos lenguajes que la novela de De la Vega toca esa otra vertiente fundamental del grotesco: la de la recomposición de las formas.

Pero es en el humor popular boliviano donde encuentra De la Vega el recurso inagotable que nos permite afirmar que ese *bloqueo narrativo* caracterizado por el gesto severo, rígido, serio, al que por décadas había estado sometida la narrativa boliviana, comenzaba a ser felizmente superado. Julio de la Vega entiende, y así nos lo muestra éste su *Cantango*, que el humor es diálogo y comunicación, que es un lenguaje alternativo que desjerarquiza al de la enunciación dogmática oficial: a partir del humor, ya todo puede ser objeto del efecto corrosivo de su acción liberadora.

De esa manera, libre de ataduras inmediateistas esquemáticas, *Cantango por dentro* resulta ser una de las novelas más festivas y celebratorias de la literatura boliviana, y ello, permítanme, se constituye en un síntoma demasiado sugestivo para ser pasado por alto.

VI

Dieciocho años después de la publicación de *Tirinea*, Jesús Urzagasti nos ofrece, en 1987, su segunda novela, *En el país del silencio*. Obra más lograda y madura, esta novela,

al igual que en el caso de De la Vega, prolonga y define mejor el proyecto narrativo inaugurado por *Tirinea*, en 1969.

En el país del silencio presenta un universo íntimo, subjetivo, que se constituye en el espacio básico donde se desarrollan los pocos acontecimientos que, en general, tienen lugar en la narrativa de Urzagasti. No obstante, a diferencia del alto grado nomádico de *Tirinea*, en esta novela el nomadismo se revierte, pues aquí el protagonista ya está instalado en la ciudad de La Paz, habiéndola asumido como lugar de residencia.

Sin embargo, si en *Tirinea*, Fielkho, el protagonista, echa de menos permanentemente la provincia a lo largo de su recorrido, en esta novela el espacio de origen (la provincia) mantiene su carácter fundamental en la identidad del protagonista, y opera en su memoria no a modo de nostalgia sino como una presencia orientadora y protectora.

De ahí que pese a que la ciudad sea el espacio de residencia, éste siempre será el marginal, en tanto que la provincia continuará siendo el ámbito central. Ese país amable, alternativo que es la provincia, se ve contrastado con ese otro país “en silencio”, producto del golpe militar de García Meza, en 1980, que sirve de soporte referencial y contextual en la novela.

Y es precisamente a partir de ese contraste que tiene lugar una escritura no sólo de resistencia a ese “país del silencio”, sino que asume la tarea de establecer *otros valores vitales*, esenciales, que nos ofrecen la posibilidad de percibir *otra realidad* que se instaure en base a un código opuesto al código oficial.

Tres personajes, Jursafú, el Otro, y el Muerto, que, en realidad, son uno mismo, se encargan de narrarnos la novela. Entre los tres buscan explicarse unos a otros, aunque desde distintas perspectivas: Jursafú relata su experiencia en la ciudad de La Paz desde que llegara, en 1961, hasta un presente narrativo que lo sitúa en ese diciembre de 1980, pocos meses después del golpe militar. El Otro es aquel que se quedó en la provincia, en el bosque, en medio de los animales y los mitos. Y, finalmente, el Muerto, que se aproxima a los otros dos pero desde una perspectiva que lo sitúa en el más allá, en el destino, en esa “contraparte de la vida”, como la ha llamado el crítico Mauricio Souza.

Es así pues que los tres rostros, digamos, de ese personaje colectivo, van diseñando y armando un mosaico disperso en procura de oponerle a determinado estado de cosas una opción jubilosa de vida, entendida ésta como una actitud auténtica, capaz de gobernar con corrección y serenidad.

En esta novela encontramos algunas de las principales líneas directrices que ya habían sido trazadas en *Tirinea*: personajes desdoblados que buscan explicarse, casi justificarse, unos a otros; la memoria de la provincia como un centro que cobija los aspectos más auténticos y nobles de la existencia; la permanente reflexión tanto sobre el modo en que se oponen la provincia (el centro) y la ciudad (el margen), como sobre la propia escritura, sobre el acto mismo de escribir concebido como una posibilidad de inscribir en la memoria y en la página tanto lo que se es como lo que se ha sido, la fijación del lugar/espacio que se ocupa ahora, pero también del que se ha ocupado antes, el lugar de origen.

Al margen de lo enunciado, sin embargo, es preciso intentar una aproximación a esta novela de Urzagasti a partir de la formulación del *grotesco social* como una categoría discursiva que si bien caracteriza a una parte de la narrativa de los años 70 y parte de la de los 80, ya presenta, hacia mediados de esta última década, a nuestro modo de ver, elementos que determinan un nuevo tipo de grotesco, si se quiere, tal como ya lo tenemos dicho.

Desde esa perspectiva, la narrativa de Urzagasti, y en particular la de *En el país del silencio*, presenta una ciudad de márgenes en la que su hipotética modernidad y la intensidad de su movimiento no pretenden siquiera cobrar ni la más mínima importancia: la vida, parece insinuarnos Urzagasti, bulle y transcurre mejor en la periferia que en el centro. Habitantes de esa periferia son también los personajes con los que se relacionan los protagonistas de las novelas de Urzagasti. Éstos habitan espacios nocturnos (aunque no sombríos), no oficiales, o son personajes que provienen de ámbitos urbanos marginales. Pero, además, y lo que es muy significativo, desarrollan actividades también marginales, porque si bien el contacto con los órdenes “normales” de la existencia no se interrumpe, no puede dejar de advertirse un contacto más íntimo y profundo con aquellos personajes que se dedican a la música, a la poesía, a la lectura de la suerte a través de la coca o el plomo derretido, o a las curaciones mediante plantas medicinales.

Es por ello que aquí es preciso establecer diferencias con lo que es el grotesco como efecto del trauma social creado por un Estado autoritario militar, porque en la medida en que el grotesco responde a una actitud represiva, éste se manifestará discursivamente en actitudes de aislamiento, de soledad, de automarginamiento del flujo de la historia y de la sociedad.

La narrativa del grotesco, como respuesta literaria a un Estado autoritario, presenta, a su vez, una visión ciertamente desesperanzadora de la existencia, a la que no le interesa la recomposición de las deterioradas estructuras histórico-sociales, y pasa a convertirse, así, en una oscuridad cuyo reverso es la propia oscuridad.

La narrativa de Urzagasti, como a su turno la de De la Vega, ofrece, sin embargo, una visión muy distinta. El grotesco, en la narrativa de Urzagasti, presenta un reverso positivo, claro, luminoso, que cuestiona no sólo al “país en silencio”, producto de la dictadura, sino a la estructura misma de un país pensado y creado, al menos oficialmente, para unos pero no para otros.

De ahí que, conceptualmente, el grotesco se complejice en la narrativa del escritor chaqueño porque ya no se contrasta una oscuridad (la del Estado autoritario) con otra (la soledad, la marginalidad, el sinsentido), sino que opone al país oficial otro país, más diurno, más auténtico, que palpita poderosamente sin que de ello a veces ni se percate el país oficial.

Por otra parte, los sujetos que habitan esas dimensiones no oficiales no están necesariamente al margen del flujo histórico y social. El grotesco en la narrativa de Urzagasti está plenamente consciente de su contexto, por lo que podemos afirmar que este grotesco sí implica una búsqueda de renovación, de recomposición, de reestructuración histórica y social.

Es pues por lo dicho anteriormente que, en el marco de la narrativa boliviana de los últimos quince años, *Cantango por dentro* y *En el país del silencio* son, a juicio nuestro, las novelas que mejor renuevan y oxigenan el horizonte de la narrativa boliviana hacia mediados de la década de los años 80, no sólo porque completan propuestas discursivas iniciadas mucho antes por *Matías, el apóstol suplente* y *Tirinea*, sino porque se instauran como inquietantes señales y presagios de constitución de un nuevo espacio discursivo alternativo, luminoso y, sobre todo, imaginativo.