

Proyectos nacionales y proyectos escriturales. Reflexiones a partir de la narrativa boliviana de los siglos XX y XXI

Magdalena González Almada

Estudios del ISHiR, 14, 2016, pp. 39-54. ISSN 2250-4397

Investigaciones Socio Históricas Regionales, Unidad Ejecutora en Red – CONICET

<http://revista.ishir-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revistaISHIR>

Dossier

Proyectos nacionales y proyectos escriturales. Reflexiones a partir de la narrativa boliviana de los siglos XX y XXI

Magdalena González Almada (CONICET/CIFFyH - Universidad Nacional de Córdoba)

Resumen

La propuesta de este artículo considera y analiza las expresiones literarias que han tenido un impacto insoslayable en los diversos proyectos de nación en Bolivia a lo largo del siglo XX y del XXI. El objetivo es observar el modo en el que la narrativa boliviana ha sido un dispositivo utilizado para contribuir a la instalación de los proyectos nacionales, los cuales –respondiendo a diversos contextos históricos e intereses políticos- dejan de lado a algunos sujetos e incorporan a otros. En este sentido, las obras literarias no solo narran una historia o un acontecimiento, sino que entendemos con Silvia Rivera Cusicanqui que “la literatura [tiene] una capacidad más libre por la vía imaginaria de dar con el clavo de lo no dicho, de lo que se niega” (González Almada, 2015b). Por ello, buscaremos en un corpus de obras literarias, las representaciones y modelizaciones de las continuidades y fracturas políticas e históricas que hacen a la vida social boliviana.

Palabras claves: Proyectos de nación; sujetos nacionales; narrativa; Bolivia

National projects and writing projects. Critical thoughts about bolivian narrative in the 20th and 21st centuries

Abstract

This article considers and analyses those literary expressions which had an unavoidable impact in different Bolivian national projects during the 20th and 21st centuries. The goal is to observe the way in which Bolivian narrative became a tool to settle national projects. Depending on historical backgrounds and political interests, some individuals are put aside and other are assimilated by those projects. In this sense, literary works do not just tell a story or an event. Silvia Rivera Cusicanqui thinks that "literature, being more free and imaginative, hits the nail on the head of unsaid and denied things" (González Almada, 2015b). That's why we will take a look at a body of literary works, representations and modelling of continuities and political and historical ruptures which shape Bolivian social life.

Keywords: National projects; national subjects; narrative; Bolivia.



*Para hacer comprensible la realidad debemos elegirla
y el tiempo del arte consiste en tomar los momentos
del tiempo de la realidad que son signos.*

René Zavaleta Mercado

*Solo lo inerte es mudo. Solo la muerte absoluta
no tiene nada que decir.*

George Steiner, *Extraterritorial*

A lo largo de la historia republicana¹ boliviana, autores de diversa procedencia regional, plantearon –a partir de sus obras literarias– propuestas de imaginarios nacionales y los sujetos que debían funcionar como representantes de los mismos. En reiteradas ocasiones, estas aspiraciones no llegaron a materializarse en proyectos políticos concretos pero, en alguna medida, fueron forjando y diseñando una serie de imaginarios que continúan tallando la historia del hoy Estado Plurinacional de Bolivia.

Los puentes que extendiendo en mi análisis articulan una lectura de la narrativa boliviana del siglo XX y las relaciones posibles con algunas publicaciones contemporáneas, escritas por autores que comenzaron sus carreras literarias en el presente siglo. Esta búsqueda, que se despliega en varios frentes y con diversas preocupaciones, evidencia los obstáculos que se presentan al abordar el tema de “lo nacional” y sus proyecciones de sujetos nacionales en la narrativa boliviana contemporánea. Sí resulta mucho más evidente esta intención estética y política en autores del siglo XX, cuyos hitos nacionales –como ya mencioné– aun impregnan los imaginarios y cierta configuración del sentido común boliviano.

El enfoque que sostendré en este artículo atiende, en una primera instancia, a las configuraciones de lo nacional a partir de la creación de personajes escritores y sus consideraciones sobre la literatura nacional. En una segunda, observaré algunas estrategias narrativas que alejan a los textos de cualquier configuración en términos de lo nacional para, finalmente, arriesgar algunas lecturas en torno a las definiciones de lo nacional en nuestra contemporaneidad.

Personajes escritores y consideraciones respecto de la literatura nacional

En la escritura se pueden rastrear objetivos e intenciones, huellas, que aparecen en la lectura. René Zavaleta Mercado en el prólogo que escribió para *Sangre de*

¹ La vida política republicana de Bolivia se extiende desde el 06 de agosto de 1825 hasta el año 2009 en el que se aprueba la nueva Constitución política del Estado y pasa a autodenominarse Estado Plurinacional de Bolivia. Para más información consultar mi artículo “El proceso de transformación del Estado en Bolivia: del Estado republicano al Estado plurinacional” publicado en la revista *Falta Envido*, año 1, n° 0, enero 2011. Disponible en <https://kapiango.files.wordpress.com/2011/02/revista.pdf>

*mestizos*² (2000) de Augusto Céspedes afirma que “no se registra la realidad, se la intensifica, se la traduce, se la sintetiza y expresa, se la puede transfigurar, porque de otra manera, enumerándola, jamás tendríamos una idea de lo que es.” (Zavaleta Mercado, 2000:11) y también que “la realidad en sí no existe, (...) la realidad es siempre según el hombre.” (11) lo que supone que la escritura modeliza la realidad, la transforma de acuerdo al sujeto que la escribe. En el caso de este trabajo, quiero pensar en obras literarias bolivianas que ponen en juego a la nación, concepto que será el eje del problema que quiero plantear. El prólogo de Zavaleta resulta relevante en tanto antecede a un texto que definitivamente propuso un paradigma de sujeto nacional, el mestizo letrado, y apostó a la competencia de la escritura como principal característica de este sujeto. En la afirmación de Augusto Céspedes en su cuento “Seis muertos en campaña” “lo que se hizo y no se ha escrito, no ha existido” (2000: 107) se esclarece la idea de que la escritura ha servido como soporte y como fin en sí misma en los diversos momentos en que la nación boliviana se ha configurado. Algunas obras literarias de la primera mitad del siglo XX presentan programáticas textuales y se convierten en propuestas políticas. Estas configuraciones de lo político a partir de lo literario no carece de preocupaciones estéticas; la forma diario y la epistolar fueron algunas de las privilegiadas por Céspedes para quien los sujetos que podían encarnar el proyecto de nación eran aquellos mestizos que tuvieran la competencia de la escritura. En sus cuentos, los personajes indígenas mueren y solo los personajes mestizos logran sobrevivir, en una clara postura política del autor a partir de la cual se materializa el proyecto político que subyace en la obra³.

Respecto de la escritura, Roland Barthes afirma que “embalsamamos nuestra palabra como a una momia para hacerla eterna. Porque tenemos que durar un poco más que nuestra voz; estamos obligados, por la comedia de la escritura, a *inscribirnos* en alguna parte.” (2005: 9). En *Los deshabitados* ([1957]1995) de Marcelo Quiroga Santa Cruz, los versos de Durcot –el personaje principal– manifiestan ese ejercicio de embalsamamiento, de estado estático de la escritura, donde un grupo de versos quieren ganar la trascendencia para su autor. Se inscriben en un trozo de papel e interpretan la comedia de una posibilidad de poesía sin versos. Para Durcot la trascendencia es el contrapeso, la paradoja de su vida monótona y rutinaria. No obstante, para Barthes la mera escritura no garantiza la trascendencia porque no *necesariamente* “lo que se ha escrito ha existido”. Esta afirmación pone en crisis no solo a un personaje como Durcot quien se sostiene en su posibilidad escritural –una experiencia que ya pasó y

² *Sangre de mestizos* fue publicada originalmente en 1936. En este volumen se reúnen una serie de cuentos con una temática que gira en torno a la Guerra del Chaco (1932-1936), conflicto bélico que enfrentó a Bolivia con Paraguay.

³ Para ver más sobre esta aproximación a la obra de Céspedes consultar mi artículo “Lo social y lo político en la narrativa boliviana del siglo XX y XXI” en González Almada, Magdalena (comp.) (2012) *Sujetos y voces en tensión. Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI*, ImprintICA: Córdoba.

que concluyó en algún punto del pasado y que no ha podido ser retomada luego- sino que también pone en crisis el proyecto escritural-nacional de *Sangre de mestizos* y la cita del cuento “Seis muertos en campaña” “lo que no se ha escrito no ha existido”. En este sentido, la escritura funcional y utilitaria a los fundamentos de la constitución de un proyecto de nación -una nación que debía ser reconfigurada a partir de la experiencia de la Guerra del Chaco⁴- se opone a la escritura de Durcot que si bien no quiere desaparecer, no se sostiene en el tiempo. No hay en Quiroga un ejercicio de la escritura como si fuera una forma política de pensar la nación. Se trata, en todo caso, de un proyecto opuesto al de Céspedes que apostaba a la escritura como registro y como punto inicial de la construcción de los sujetos nacionales que encarnaran el proyecto luego de la guerra. En el otro extremo de la programática nacional, Quiroga Santa Cruz crea un personaje que solo escribe unos versos (“los líquidos más densos transcurren lentos/ entre las pezuñas de los bueyes de color,/empujados por una necesidad de muerte/ que solo concluye en la espuma más delicada.” (123) y que opina negativamente de la producción literaria nacional. Es por este concepto que Durcot los traduce al francés, lengua privilegiada por el pensamiento intelectual boliviano y que da cuenta de la profundidad del pensamiento colonial en Bolivia. Aquí, Quiroga Santa Cruz parece realizar una doble operación: por un lado, se trata de una crítica, una parodia del escritor nacional que subestima y rechaza la literatura nacional como una literatura menor, como si –con ese gesto- la literatura nacional estuviera muy alejada, geográfica y culturalmente, de los centros ubicados en Europa y que cuentan como referentes de la “alta literatura”; por el otro lado, mediante la traducción, genera una tensión entre dos lenguas coloniales -el español y el francés- abriendo una discusión en torno a la legitimidad de una y de otra en el ámbito de las artes. En este sentido, en el imaginario de la “alta cultura” de las oligarquías latinoamericanas del siglo XIX, y también de tiempos posteriores, se encuentra profundamente instalada la idea de que la lengua francesa es la representante de esa “alta cultura”⁵. Los versos en español no revisten, para Durcot, de una belleza comparable a la que pueden obtener al ser traducidos al francés. En términos literarios, estéticos, los versos ganan en legitimidad con esta operación. Un dato interesante para mejorar el razonamiento: la parodia efectuada por Marcelo Quiroga Santa Cruz se completa al referir que Durcot hizo traducir sus versos por un comerciante francés arruinado, es decir, por alguien que había conocido tiempos mejores pero que ahora se encontraba en la decadencia (Quiroga Santa Cruz, 1995).

⁴ La Guerra del Chaco transcurrió entre 1932 y 1935 y enfrentó a Bolivia y a Paraguay. Este acontecimiento bélico marca la culminación del modelo liberal conservador en Bolivia e inaugura el largo proceso de reforma política que concluirá con la denominada Revolución del 52. Cfr. González Almada, Magdalena (2014) *El sujeto nacional en la narrativa boliviana. Análisis de Aluvión de fuego de Oscar Cerruto*, EDUVIM, Villa María.

⁵ Cfr. Julieta Ortiz Gaitán (2003) *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Siguiendo el planteo anterior, percibo que aparece el mismo fenómeno en varias obras: un sentimiento de rechazo, frustración y decepción de ciertos intelectuales bolivianos hacia su contexto⁶. Hay en algunas de ellas una desacralización de la nación. Josefina Ludmer en su ensayo “La nación. Tonos antinacionales en América latina” (2015) observa “un ritmo y una repetición envolvente y circular, la voz antipatriótica pone en escena el trabajo de lo negativo en los símbolos nacionales y en la lengua” (162). Durcot se ubica por encima de su contexto nacional porque “creía que su país, por ser pequeño, no podría satisfacer su necesidad de autotranscendencia y de gloria” (Quiroga Santa Cruz, 1995:124) y además “se creía, antes de haber publicado nada, predestinado a la incompreensión de sus connacionales.” (124)

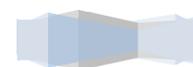
Si vuelvo a la cita de Barthes que mencioné con anterioridad, puedo pensar un aspecto más para aportar a esta discusión: al hablar de la inscripción retornamos al ejercicio escritural de Durcot. Sus preciosos versos fueron conservados y traducidos pero quedaron sin destinatarios. Embalsamados, guardados, atesorados, sin lectores. No obstante, una vez traducidos al francés adquirieron una nueva posición ante el autor, se jerarquizaron. Dice Barthes: “(...) se manifiesta en lo escrito un nuevo imaginario, que es el del “pensamiento”. Allí donde hay competencia entre el habla y lo escrito, de alguna manera escribir quiere decir: *yo pienso mejor*, más firmemente; (...)” (Barthes, 2005:11)

Sin dudas, Durcot se jerarquiza pero no deja de generar más que un imaginario volcado hacia sí mismo: él piensa mejor, mejor que los escritores de su tierra, mejor que cualquier poeta que fuera su contemporáneo, como ya vimos con anterioridad. Sin embargo, al carecer de lectores es imposible ver esa jerarquización proyectada hacia posibles interlocutores; “yo pienso mejor” significa más respecto de los imaginarios que él mismo ha construido en torno a la literatura nacional que a los imaginarios posibles que él habría de proyectar si, por acaso, sus versos hubieran sido puesta en consideración de un público y de un circuito literario.

Los textos fundacionales de la Bolivia republicana del siglo XX escritos por Franz Tamayo, Alcides Arguedas o Carlos Montenegro han quedado suspendidos en los albores del siglo XXI. La escritura postulativa⁷ en términos de proyectos de nación quedan aislados, interrumpidos en el pasado. En ese sentido, quisiera poner en diálogo a Durcot con Elena el personaje de *El lugar en el cuerpo* (2010) de Rodrigo Hasbún, con la intención de seguir reflexionando alrededor del eje que he planteado.

⁶ Un caso trabajado recientemente en esta línea es el que presenta Ximena Soruco en sus estudios sobre Carlos Medinaceli. Ver Soruco Sologuren, Ximena (2015) “Patria y modernidad en Carlos Medinaceli” en *Revista Estudios Bolivianos. Repensando Imaginario y nación*. N° 22. Instituto de Estudios Bolivianos - Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, La Paz.

⁷ Utilizo este término porque encuentro un ejercicio de la escritura que coloca el énfasis en el objetivo político y de largo alcance histórico fundado en la instalación de un proyecto de nación. Al mismo tiempo, es preciso subrayar que los escritores –tal como sucedió en Argentina de manera recurrente- también formaban parte, activamente, de la esfera política boliviana.



Elena es un personaje que escapa de la muerte a través de la escritura. La muerte en un sentido metafórico, revela a un sujeto expuesto a la deshumanización y al anonimato propio de la vida urbana moderna porque es “Escribir o morir. Escribir o dejar de tragar las pastillas asquerosas y luego morir. Escribir o ya no beber ni una gota de nada y secarse o reventar.” (10) En la escritura aparece un territorio a conquistar que, como *expresión* del cuerpo, se halla en conflicto, impedida de realizarse en su total potencialidad. Si para Durcot la escritura es la presencia de una negación, la realización material de la duda, una *impotencia*⁸ palpable, real, que encarna la frustración disfrazada de excusas “(...) es el miedo de que cada frase no sea una obra maestra que tu orgullo pueda devorar, que no sea más que una frase como cualquiera (...)” (Quiroga San Cruz, 1995:122) para Elena estar viva es escribir, es vivir escribiendo, única posibilidad de escape, de huida, de trascendencia: “Pero es escribir o colgarse. Es escribir o cruzar la calle justo cuando pasa el autobús. Es escribir o que el filo de una navaja se abra paso.” (Hasbún, 2010:98). Escribir es la única evidencia de estar viva: “Este diario como comprobación de que vivo, como constatación de que hago lo que digo que hago.” (101) La escritura como un registro de la existencia.

El territorio nacional aparece en la novela de Hasbún como una reminiscencia del pasado en el cual se instala la nostalgia cada vez que el recuerdo convoca los lugares y las sensaciones de ese pasado. La causa que genera esta ruptura con el territorio nacional es la misma que provoca una ruptura en el cuerpo de Elena. En ese sentido, intuyo una proximidad entre la valoración del territorio y del cuerpo, ambos espacios *deshabitados* por Elena. El incesto es el detonante inicial de la novela, el acto que plantea el conflicto que la atraviesa, es la transgresión y la fractura. Se trata de un momento de clausura, en el que se anula la voluntad frente a la imposición del hermano de Elena. Paradójicamente, es también, un momento de apertura. Dice George Steiner que “no podemos prohibir lo que no podemos nombrar” (2009:95) y en ese sentido Elena con su escritura quiere conjurar el pasado, conjurar su cuerpo, curarlo, aislarlo del dolor. La primera frase de *El lugar del cuerpo* inaugura la dimensión de lo silenciado pretendiendo mediante la escritura, exponer, evidenciar y así exorcizar ese pasado y con la correlación de los tiempos, también el presente. La dualidad entre la Elena atravesada por la experiencia del incesto y la Elena escritora podría resolverse en la escritura de los episodios del terror y porque “tal como dice Blanchot, gracias a la escritura el autor es, él obtiene su existencia a partir de la negación y de su destrucción, de la creación que ha podido matar para hacer vivir” (Lorio, 2013:85). Elena es una autora que se confunde con su obra, que al inaugurar el texto escribiendo “se metió en su cama y le hizo cosas que ella no quería” (Hasbún, 2010:9) abre el espectro de la escritura y de ella misma, se origina el espacio donde confluyen la obra y la vida. Se extiende el puente

⁸ Entiendo aquí la impotencia como la imposibilidad –en este caso- de poder escribir, de hacer que la escritura fluya.

entre el pasado de Elena y su presente mediando la escritura y el cuerpo en la escritura tal como refiere Silvia Barei “la escritura se sostiene a dos puntas en una presencia que se llama yo que escribo y en una materia que se llama letra: es el sujeto y es el objeto” (1991:11).

Entre otros puntos que dialogan con la novela de Quiroga Santa Cruz, la de Hasbún vuelca en la voz de Elena, concepciones y reflexiones sobre la literatura nacional. ¿Desde dónde? Desde el extranjero; dice Elena respecto de su ciudad:

era una ciudad demasiado pequeña para ella, muerta, casi un pueblo donde nunca sucedía nada y donde los escritores eran en realidad abogados o médicos o ingenieros que escribían de vez en cuando, quizás una o dos horas semanales, y cuyos pésimos libros eran luego aplaudidos por todos los amigos y calificados de extraordinarios e imprescindibles. (72)

y también “¿No era eso de lo que había huido siempre, desde su primer libro, la aborrecible tendencia de los escritores de país pobre de hacer sociología por medio de la literatura, un libro de quejas mediocre, un observatorio de denuncias?” (79) La opinión de la protagonista, que a diferencia de Durcot triunfa con su escritura en el extranjero⁹, es muy severa respecto a la producción literaria de su país -Bolivia, “país pobre”- tanto en términos de escrituras “sociológicas” -y con ella toda una crítica al canon de principios del siglo XX- cuanto respecto a tomar la tradición literaria universal para sostener los textos “¿Debía (...) apropiarse de la historia universal (...)? ¿Caer en esa otra tendencia de escritor de país pobre?” (80). Estas citas manifiestan las posturas de la escritora en sus reflexiones en torno a la literatura nacional. El escritor para Elena, debe escribir a partir de sus lecturas pero reconoce que se trata de un oficio como cualquier otro cuando se emparenta con los fabricantes de zapatos o con los mecánicos de autos. Aun así, el dejo de “yo pienso mejor” que rescato de la cita de Barthes que convoqué con anterioridad, se hace presente en Elena en referencia a la crítica hacia la literatura nacional, esta vez, desde el extranjero. En síntesis, en el presente apartado quise analizar el recurso utilizado por Marcelo Quiroga Santa Cruz y Rodrigo Hasbún para generar en sus textos una crítica a la literatura nacional y a la propia concepción de la escritura, su impronta y las potencias e impotencias que habilita. Los contrastes participan en el análisis: Durcot –en el territorio nacional- no puede escribir; Elena –desde el extranjero- sí puede hacerlo, pero ambos coinciden en que la literatura nacional es limitada, pobre, menor. En este sentido, se profundiza, tanto a mediados del siglo XX como en los albores del XXI, esta marca que podría llamar de “antinacional”, recuperando a Ludmer.

Lengua nacional y estrategias narrativas

⁹ Subrayo esta idea: Durcot fracasa en su posibilidad de escribir desde el territorio nacional y Elena lo logra con éxito desde el extranjero.



Joseph Jurt en *Naciones literarias. Una sociología histórica del campo literario* (2014), afirma que, entre otros aspectos, “los vínculos que ligan al individuo a la comunidad nacional se basan, de acuerdo a Norbert Elias, en la comunidad de lengua (...)” (16). Tanto la lengua nacional cuanto la literatura nacional son, para Jurt, “catalizadores de la constitución de las naciones modernas” (17). El propósito de aglutinamiento lingüístico como principio de homogeneizador, pretende reunir a los hablantes de una nación en torno a una misma lengua, intención que se torna profundamente problemática en Bolivia frente a la diversidad lingüística que presentan las numerosas culturas indígenas que ocupan el territorio nacional. Así, la lengua nacional ya no será, en este trabajo, asumida sin más, sino que se observará el modo a partir del cual resulta intervenida y “fracturada” en esa aspiración homogeneizadora. La doble desestabilización frente a este criterio, estará dada a partir de la lengua -ya no una lengua nacional- y por las diversas estrategias narrativas propuestas por los autores como medio de superación de la tradición literaria boliviana.

Apartarse de la tradición literaria implica poner en juego estrategias discursivas y narrativas que acentúan la falta de referencia en el pasado literario de Bolivia. En la novela *Cuando Sara Chura despierte* (2003) de Juan Pablo Piñeiro, se presenta una transgresión planteada en la estructura narrativa, la cual no está diseñada de manera cronológica sino que en ella conviven una estructura lineal con una estructura circular. La estructura lineal se muestra en cada uno de los capítulos, mientras que la estructura circular atañe a la novela toda que puede ser leída de atrás para adelante o viceversa. Asimismo, el juego con la estructura simula un tejido, arte de profunda raigambre andina. Como si se trata de un diseño de awayo, en el que conviven los contrastes de colores y los contrastes en el grosor de las líneas que lo componen, que pueden ir adelgazándose hacia los bordes de la tela partiendo de un centro más ancho, el texto de Piñeiro reúne en un capítulo central a todos los personajes (taypi), en el que se encuentran ambos extremos de la novela: el extremo izquierdo (ch'íqa) y el extremo derecho (kupi). Tanto ch'íqa como kupi presentan a los personajes, al mismo tiempo que desarrollan partes fundamentales de la trama narrativa. En el taypi, que es el capítulo central de la novela, aparecen todos los personajes, incluso aquellos que no habían sido presentados aun en los capítulos del ch'íqa, anticipando el kupi. En el último capítulo vuelven a reunirse todos los personajes y la novela finaliza. Esta estructura –que presenta un esquema perfectamente simétrico- la hemos observado con anterioridad en el libro que Silvia Rivera Cusicanqui y El Colectivo diseñaron a partir de la muestra Principio Potosí Reverso¹⁰. El libro se inaugura con la siguiente advertencia:

Este libro está dividido en tres partes, que se leen en el siguiente orden: se comienza por el Centro (Taypi), luego se sigue por la Derecha (Kupi) hasta la contratapa, y finalmente se retorna al Centro para leer la parte Izquierda (Ch'íqa),

¹⁰ La muestra de arte y el libro llevan el mismo título. Cuando me refiero al libro, utilizo cursivas.

pasando las páginas al revés. Al terminar la lectura (que resultaría ser el comienzo del libro, si se leyera en forma convencional) se ha colocado un Glosario de los términos en aymara y quichwa, como un modo de enfatizar el giro lingüístico y la opción epistemológica de las y los responsables de su elaboración. (Rivera Cusicanqui y El Colectivo, 2010:1)

Aun cuando la estructura narrativa de *Cuando Sara Chura despierte* no es del todo equivalente a la propuesta por *Principio Potosí Reverso*, en la novela de Piñeiro se puede observar ese vuelco epistemológico del que habla Silvia Rivera Cusicanqui en la ruptura con la linealidad narrativa. Por lo tanto, el texto reúne dos sistemas de pensamiento de los que puede considerarse heredera: el pensamiento andino y el occidental, enlazados a partir del pasado colonial de Bolivia.

Al tomar elementos de la cultura aymara e incorporarlos a su texto, Piñeiro transgrede la forma en la novela; no obstante, en ella aún prevalece la lengua colonial, el español. La transgresión que plantea el texto vulnera la temporalidad occidental y juega con la temporalidad andina. Así, Piñeiro redobla la apuesta: parte de algo que no es nacional, lo aymara, para crear algo que tampoco es nacional. En este sentido, podemos identificar a *Cuando Sara Chura despierte* como una expresión ch'ixi¹¹ dentro de la literatura. El autor –lejos de querer homogeneizar o totalizar a un sujeto o a una ciudad- hace estallar “lo nacional” para comprender al sujeto rompiendo la lógica binaria y haciendo ingresar la lógica del tercero incluido.

Asimismo, en consonancia con lo planteado anteriormente, las fuertes marcas de la oralidad presentes en el texto acentúan la convivencia de lo andino y lo occidental en la novela. La ruptura sintáctica, propia del castellano andino (Ayllón, 2007), pone de manifiesto la intervención del español por el aymara. La circularidad, manifiesta en la sintaxis y en la estructura narrativa de la novela, responde a motivos sociales y estéticos; son huellas del habla indígena y de la influencia urzagastiana¹². La lengua española intervenida, el castellano andino, da voz al habla popular de la ciudad al incorporar palabras y dichos en aymara. Este aspecto en particular no supone ninguna novedad en la historia de la literatura boliviana; lo que lo convierte en novedoso es que estas incorporaciones no están artificiosamente colocadas en el texto como un modo de vincular a la novela con el realismo, sino que convocan a las voces de la ciudad. No se recrea

¹¹ Con ch'ixi me refiero a la categoría empleada por Silvia Rivera Cusicanqui para explicar los procesos de mestizaje. La autora se basa, como en otros casos, en el pensamiento aymara para explicar “algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. (...) La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos. (...) Lo ch'ixi conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él.” (Rivera Cusicanqui, Silvia (2010) *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón. pp 69-70.

¹² Juan Pablo Piñeiro siempre se ha reconocido como un discípulo del escritor chaqueño Jesús Urzagasti (1941-2013) Cfr. Piñeiro, Juan Pablo (2015) “El país del silencio” en González Almada, Magdalena (comp.) *Revers(ion)ado. Ensayos sobre narrativas bolivianas*, Portaculturas, Córdoba.

o construye un espacio (como en *Raza de bronce* (1919) de Alcides Arguedas o *La Chaskañawi* (1947) de Carlos Medinaceli) vinculado al ámbito rural, sino que la ciudad –La Paz– aparece en los textos de Juan Pablo Piñeiro atravesada por la lengua hablada por los migrantes indígenas, la lengua de la zona norte de La Paz, la lengua popular. Lenguas que no se inscriben como lengua nacional. Alejandro De Oto (2012) afirma que la lengua colonial ha tenido que “pactar con las condiciones de los mundos históricos del colonialismo en todas sus singularidades y regularidades” (3) y ese es el pacto que Piñeiro transgrede al *surcarla* rompiendo la sintaxis y combinando una estructura lineal con una estructura circular. De este modo, no clausura las posibilidades de la lengua colonial, el español, a la que utiliza y manipula, sino que la expande para hacer ingresar otras voces que habitan una ciudad multilingüe¹³.

Tampoco aparece la lengua nacional en *La toma del manuscrito* (2008) de Sebastián Antezana, concebida como una traducción en la que se actualiza una lengua ajena y, con certeza, no nacional. Apelando a imágenes ausentes y, por tanto, textualizadas por la voz del narrador –en cuya “fidelidad” debemos confiar– Antezana plantea una estrategia diferente a la de Piñeiro: en donde Piñeiro coloca un juego lingüístico con resonancias en la tradición literaria boliviana –debido a que el aymara o el quechua ya aparecen en varias obras–, Antezana instala un manto de exotismo construyendo un texto donde ninguno de sus elementos refieren a lo nacional. Esta idea se reafirma al enfrentarnos a una traducción. Así, mediante esta estrategia, Antezana desafía y trasciende la tradición literaria boliviana y crea un nuevo territorio textual que excede a lo nacional.

La traducción habilita una nueva lengua y un nuevo territorio. En términos de Homi Bhabha “la traducción sitia y sitúa la frontera entre la colonia y la metrópoli” (2002:258). Sin embargo, en *La toma del manuscrito* solo aparece la colonia como territorio, África, pero en el acto de la traducción se desplaza de una lengua colonial a otra: del inglés al español. Agrega Bhabha: “La traducción es la naturaleza performativa de la comunicación cultural” (273) con lo cual Antezana propicia e instala el texto global, el texto que se hace acto para otra cultura. *La toma del manuscrito*, entonces, activa un lenguaje en acto, un lenguaje que crea y recrea. La cuestión de lo nacional aparece subordinada a las decisiones estéticas que el autor pone en juego en esta obra quien privilegia la tradición literaria universal y un juego de inteligencias y engaños con los lectores al manipular el género policial, la traducción y la instalación de un uso refractario entre las fotografías y los textos que las aluden. Al utilizar estas estrategias, el autor abandona definitivamente el espectro de lo nacional. Lo sugestivo de la traducción como estrategia, es que anula la idea de una lengua por encima de

¹³ Al respecto dice Piñeiro: “(...) estoy seguro que escribir desde Bolivia es otra cosa. Lo difícil es que a nosotros el castellano ya no nos alcanza. Convive hace siglos con idiomas más experimentados que han sobrevivido oralmente los más crueles embates. Solamente transformando el castellano podremos acceder a una palabra más apropiada, más decidora” (2015, 161-162).

otra; se trata del *traspaso* de una lengua a otra (del inglés al español) pero situadas desde dos territorios periféricos (África y Bolivia). Ahora bien, este *traspaso* cuenta con la intervención del narrador S., quien como traductor juega a la vez un rol de autor. La mediación a través de la operación de la interpretación que se da justamente en ese momento de traspaso, permite que S. se adjudique el poder de nombrar; ejerciendo ese poder escribe versiones libres y reconstruye –mediante la traducción y mediante un trabajo hermenéutico– las fotografías y los textos del manuscrito encontrado. Tal como lo anticipa el epígrafe extraído de *El gabinete de un aficionado* (1989) de George Perec, el narrador construido por Antezana también saca sus fuerzas de la obra ajena. Cual ladrón –pero también como inventor–, el narrador de *La toma del manuscrito* extrae de la tradición literaria universal elementos, tonos y estrategias narrativas que vienen aportadas por los diversos géneros a los que apela, como por ejemplo el policial. Sin embargo, es el artífice –a su vez– de una nueva manera de escribir: basándose en palabras ajenas escritas en una lengua ajena, las toma y las hace suyas, las ocupa, las llena. Las interviene. Es el inventor de nuevas palabras, robadas y potenciadas por una nueva carga semántica. El traductor, estrictamente, es un intérprete que transmite, reproduce; Antezana lo transforma en escritor, en creador, en autor. Así, logra una confusión entre el traductor y el narrador S. y sorteja la distancia entre la reproducción y la creación apelando a la interpretación. De esta manera, S. realiza la toma, la apropiación del manuscrito, festejando la palabra y su valor polisémico.

Maximiliano Barrientos juega con una lengua reducida a su mínima expresión en su volumen de cuentos *Diario* (2009). Pese a que algunos de ellos transcurren en Santa Cruz de la Sierra no hablan propiamente de esta ciudad. Es decir: no se trata de textualizar la ciudad o sus alrededores como en el caso de la novela de Jorge Suárez *El otro gallo*¹⁴ (1982), sino más bien de exceder el punto de vista de lo regional y de lo nacional porque, según sus propias palabras, cuando Barrientos comenzó a escribir “desdeñaba el regionalismo y el nacionalismo por considerarlos una limitación autoimpuesta. Luchar contra esta forma de encierro era la única vía para escribir en el siglo XXI sin caer en arcaísmos.” (Barrientos, 2014:81)

Los espacios habitados por los personajes de Barrientos son hiperespacios (Bhabha) como los hoteles, los bares, los gimnasios o los prostíbulos. Espacios anónimos, predecibles en sus funciones e inestables en tanto que generan una “suspensión de la identidad” porque allí resultan indiferentes las diversas adscripciones (Kaliman) que definen una identidad. Si “nuestra identidad es un pronombre de la primera persona” (Steiner, 2009:97) Barrientos la suspende cuando los personajes desean o finalmente concurren a los hiperespacios en que se disuelve toda realidad y dejan, por un momento, de ser ellos mismos. Esta operación persigue el fin de escapar de la opresión de la realidad, una

¹⁴ No pretendo aquí simplificar el análisis de la obra de Suárez sino que quiero oponer algunas estrategias narrativas a partir del problema que he planteado.

evasión hacia un lugar que conceda sosiego, que otorgue soledad confundiendo al personaje en la impersonalidad de la multitud. Son espacios, además, que habilitan las relaciones a través del dinero (el pago de cuotas y tarifas) en contraposición a otros espacios que se abstienen de la relación mercantil como las plazas o las calles donde habitualmente los personajes de Barrientos son golpeados y agredidos. Son espacios que trascienden lo nacional, espacios desmarcados, un lugar que se repite en todos los lugares del mundo, que ofrece refugio a los personajes que huyen y que quieren esconderse porque los invisibiliza. Esta operación invierte el propósito de algunos autores de la literatura boliviana del siglo XX que visibilizaban a ciertos sujetos sociales que eran oprimidos o que se hallaban en un lugar de subalternidad. Los personajes de Barrientos son visibles social y económicamente y están expuestos transitando la vía pública. Pero en el ámbito de los espacios públicos los personajes son golpeados, maltratados, sufren accidentes. La calma sobreviene en el ámbito de lo privado –aunque se trate de hiperespacios- invisibilizados y “escondidos” en hoteles, bares o burdeles. De este modo, Barrientos desaparece a los personajes, los disuelve en lugares anónimos y atestados. Asimismo, los hiperespacios configurados en la obra de Barrientos exigen algo del cuerpo, se exponen a través de las acciones básicas del mismo: comer, tener sexo, dormir, ejercitar.

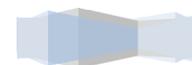
Y el silencio. La lengua de Barrientos es más activa de lo que aparece en sus cuentos, *simula* ser una lengua esquiva hasta mezquina y reservada. Estamos de acuerdo con Steiner en que “incluso cuando estamos callados el habla sigue activa y nuestro cerebro es una caja de resonancia” (97) y en sus textos, Barrientos habla de lo que está dentro de sus personajes (97). La experiencia, lo que sucede, no puede ser alcanzada por la lengua que está imposibilitada de “organizar la totalidad potencial de la experiencia” (119) y la operación de Barrientos, frente a la inutilidad de una profusión de la lengua que solo evidencie aspectos fatuos de la misma, elige disminuirla, cerrarla y ajustarla en sus textos. Sin embargo, *Diario* es un compendio de lenguaje en el cual se inscriben los registros de la vida cotidiana sembrada de dolor y frustración. La habilidad de Barrientos no descansa en la expansión de la lengua, en su artificiosidad, sino en su economía.

Conclusiones

La propuesta de este trabajo era observar algunos espacios de conflicto donde se evidenciaran las tensiones presentes en esos horizontes de relaciones posibles entre la narrativa boliviana del siglo XX y la del siglo XXI. Donde la narrativa del siglo pasado configuraba y establecía imaginarios vinculados a proyectos nacionales, donde las obras sostenían configuraciones territoriales y donde creaban personajes como sujetos nacionales acordes con esos proyectos (mestizos letrados, terratenientes liberales, etc.), los textos del siglo XXI juegan con la tradición literaria, ya sea alejándose completamente de ella, poniéndola en tensión o adscribiendo solo a algunos de sus aspectos.

Dentro de las líneas que he planteado, no se trata simplemente de analizar los efectos "críticos" de generar personajes protagonistas escritores en términos del diálogo posible con los autores que residen en el país o las estrategias narrativas empleadas para "salirse" de las vinculaciones nacionales de la literatura del siglo pasado. Es preciso pensar en términos de la constitución del canon de estos últimos quince años y observar las implicancias de esa constitución en términos políticos. El tránsito de la nación y los debates que se suscitaron en torno a ella con mayor énfasis durante la primera mitad del siglo pasado, son abandonados en el presente cuando el país se constituye en torno a lo plurinacional. Este tránsito no deja de establecer sus propias inestabilidades y tensiones plasmadas en cambios respecto a la tradición. Los autores ya no hablan prestando su voz a los sujetos subalternos ni construyen personajes colectivos ni estos habitan el espacio público. En la narrativa boliviana contemporánea, las fronteras se tornan difusas superando las nacionales, las influencias dialogan con la tradición literaria europea o estadounidense, la lengua es manipulada. Lo íntimo, las voces, las escrituras y los cuerpos cobran mayor protagonismo en las obras aquí presentadas, subyaciendo cierta tendencia hacia lo cosmopolita, característica que podría entenderse como la antítesis de los proyectos escriturales del siglo pasado. En la misma medida que los hitos sociales y políticos (Guerra del Chaco, levantamientos indígenas, revueltas mineras, etc.) de la primera mitad del siglo XX ingresaron a las obras, se ausentan en las de los primeros años del siglo XXI. Exceptuando a *El delirio de Turing* (2003) de Edmundo Paz Soldán y algunos pasajes de *Cuando Sara Chura despierte* publicada en el mismo año –y esto no deja de ser un dato interesante para sumarlo al análisis–, las publicaciones de este siglo no hacen referencia a los hitos políticos de estos últimos quince años: ni la Guerra del Agua, la Guerra del Gas, el Proceso de Cambio, aparecen. Lo social, siempre en disputa en torno a lo literario y sus implicancias, se funde y expande. La narrativa boliviana contemporánea, más bien trae otros problemas a la discusión, rebasando los límites de las problemáticas políticas y sociales nacionales. El diálogo, siempre buscado con otras literaturas regionales e internacionales, parece haberse abonado desde la explosión tecnológica que permite establecer vínculos con escritores de otras latitudes, artilugio que se tornaba complicado y moroso durante el siglo pasado.

Las lecturas que devienen de estas reflexiones merecen atender a conceptos vinculados a la globalidad, lo cosmopolita, las migraciones –y sus motivos– y las implicancias políticas que subyacen en esas escrituras. Asimismo, creo que cuando se trata de pensar en los temas y problemáticas planteadas por estos autores, se encuentran puntos en común con otras literaturas. Ya allí lo extraterritorial, el rebasamiento de lo nacional y una reflexión sobre lo colonial merecen un análisis que llevaré a cabo en otra oportunidad, pero que, sin embargo, merece la pena dejar planteado aquí.



Bibliografía

- ANTEZANA, Sebastián (2008) *La toma del manuscrito*. Alfaguara, La Paz.
- AYLLÓN, Virginia (2007) “Aruskipasipxañanakasakipunirakispawa: notas sobre dos poetas indígenas bolivianos contemporáneos”, *Revista Nuestra América*, n° 3, Porto.
- BAREI, Silvia (1991) *De la escritura y sus fronteras*. Alción, Córdoba.
- BARRIENTOS, Maximiliano (2009) *Diario*. El Cuervo, La Paz.
- _____ (2014) “Huérfanos” en Zelaya Sánchez, Martín (comp.) *Búsquedas y presagios. Narrativa boliviana en el siglo XXI*. 3600, La Paz.
- BARTHES, Roland (2005) *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- BHABHA, Hommi (2002) *El lugar de la cultura*. Manantial, Buenos Aires.
- CANGI, Adrián (2011) “Escribir el cuerpo: indicios, querellas y variaciones” en SERRES, Michel *Variaciones sobre el cuerpo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- DAONA, María José (2012) *Decir Bolivia. La narrativa de Marcelo Quiroga Santa Cruz: escritor e intelectual*. IIELa, FFyL, UNT, Tucumán.
- GONZÁLEZ ALMADA, Magdalena (2015)b Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui: “La literatura tiene una capacidad más libre, por la vía imaginaria, de dar en el clavo de lo no dicho.”, *SILABARIO*, año XVII, n° 17/18, septiembre. Córdoba.
- _____ (2015)a “Expansiones escriturarias. “Lo nacional” en la narrativa boliviana contemporánea” en *Revista Estudios Bolivianos. Repensando Imaginario y Nación*. N° 22. Instituto de Estudios Bolivianos - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Paz.
- _____ (2014) *El sujeto nacional en la narrativa boliviana. Análisis de Aluvión de fuego de Oscar Cerruto*, EDUVIM, Villa María.
- _____ (2012) “Lo social y lo político en la narrativa boliviana del siglo XX y XXI” en González Almada, Magdalena (comp.) *Sujetos y voces en tensión. Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI*, ImprentICA: Córdoba.
- HASBÚN, Rodrigo (2010) *El lugar del cuerpo*, Alfaguara, La Paz.
- JURT, Joseph (2014) *Naciones literarias. Una sociología histórica del campo literario*, EDUVIM, Villa María.
- KALIMAN, Ricardo (2006). *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. Edición del autor. Tucumán.

LORIO, Natalia (2014) "Escritura y literatura. Figuras de la experiencia del lenguaje" en Milone, Gabriela (comp.) *La obstinación de la escritura*, Postales japonesas, Córdoba.

ORTIZ GAITÁN, Julieta (2003) *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, UNAM, Dirección General de Estudios de Posgrado, Instituto de Investigaciones Estéticas.

PIÑEIRO, Juan Pablo (2015) "El país del silencio" en González Almada, Magdalena (comp.) *Revers(ion)ado. Ensayos sobre narrativas bolivianas*, Portaculturas, Córdoba.

_____ (2003) *Cuando Sara Chura despierte*. Plural, La Paz.

PRADA, Ana Rebeca (2012) "Antezana, Hasbún, Piñeiro. Primeras notas en torno a algunas últimas tramas de la narrativa boliviana" en *Estudios críticos. Literatura boliviana contemporánea*. Carrera de Literatura-IEB-Sierpe, La Paz.

QUIROGA SANTA CRUZ, Marcelo (1995) *Los deshabitados*, Plural, La Paz.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010) *Ch'ixinakax utxiwa, una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón, Buenos Aires.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia y El Colectivo (2010) *Principio Potosí Reverso*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

ROMERO PITTARI, Salvador (2015) *Las CLaudinas. Libros y sensibilidades a principios del siglo XX en Bolivia*, Plural, La Paz.

SANJINÉS, Javier. (2014) "Narrativas de identidad. De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social en Bolivia". Cuadernos de Literatura 18.35: 28-48.

_____. (1992) *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*, BHN-ILDIS, La Paz.

SERRES, Michel (2011) *Variaciones sobre el cuerpo*, Fondo de cultura Económica, Buenos Aires.

SORUCO SOLOGUREN, Ximena (2015) "Patria y modernidad en Carlos Medinaceli" en *Revista Estudios Bolivianos. Repensando Imaginario y nación*. N° 22. Instituto de Estudios Bolivianos - Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, La Paz.

STEINER, George (2009) *Extraterritorial*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Zavaleta Mercado, René (2000) "Los mitos ávidos de sangre de mestizos" en Céspedes, Augusto *Sangre de Mestizos*, Juventud, La Paz.



Documentos electrónicos

DE OTO, Alejandro (2012) “Notas sobre pensamiento situado y la singularidad colonial. A propósito de Franz Fanon y Aimé Césaire” en Revista Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas. Vol. 1, n° 2. Recuperado desde <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/5373/5817>

GONZÁLEZ ALMADA, MAGDALENA. (2014). “Un abordaje a la narrativa de Juan Pablo Piñeiro” en Revista 88 Grados, n° 3, marzo. Recuperado desde <https://www.88grados.net/2014/03/un-abordaje-a-la-narrativa-de-juan-pablo-pineiro/>

_____ (2011) “El proceso de transformación del Estado en Bolivia: del Estado republicano al Estado plurinacional” publicado en la revista Falta Envido, año 1, n° 0, enero. Disponible en <https://kapiango.files.wordpress.com/2011/02/revista.pdf>

Recibido con pedido de publicación 05/07/2016

Aceptado para publicación 07/08/2016

Versión definitiva 23/08/2016