

Expansiones escriturarias. “Lo nacional” en la narrativa boliviana contemporánea

Scriptural Expansions. The “national” in the contemporary Bolivian narrative

Magdalena González¹

Resumen

El propósito de este ensayo es leer en clave de “lo nacional” algunas obras de la producción narrativa de Bolivia. Esta categoría no es estable ni permanece inalterable a lo largo del tiempo, sin embargo, permite establecer puentes o líneas de análisis entre algunas obras del siglo XX y del siglo XXI. Realizaremos esta indagación a partir de las estrategias utilizadas por los autores para poner en cuestionamiento la noción de lo nacional en las producciones literarias con el objetivo de observar el modo a partir del cual se configura desde el propio relato.

Palabras clave: Literatura nacional // Bolivia // Escritura.

Abstract

The purpose of this essay is to read in terms of *the national* the works of four Bolivian writers. The nation is not a category that remains stable or inalterable in time. Nevertheless, it allows to establish bridges or analytical perspectives among literary 19th and 20th centuries literary works. We read the works of these four writers considering the strate-

1 Es Licenciada en Letras Modernas (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), coordinadora del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas e integrante del comité editorial de la editorial Portaculturas. Residió en Bolivia entre 2005 y 2010. Actualmente se desempeña como docente y es investigadora en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades-UNC, donde lleva a cabo su Doctorado en Letras con la tesis titulada “Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea (2000-2010)”. Estudia, difunde y promueve en Argentina la literatura y la cultura bolivianas. Dirección: magdagonzalezalmada@hotmail.com

gies used by them to question the notion of the national. The objective is observing these elements in the modes of narrative configuration given in the works themselves.

Key words: National literature // Bolivia // Writing.

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

George Steiner, *Extraterritorial*

Encontramos en la narrativa boliviana del siglo XXI una pluralidad de voces, una presencia amplia y variada de escritores² con preocupaciones disímiles y estilos literarios que se cristalizan en diversas estrategias narrativas. Para abordarlas, creemos necesario retomar brevemente a algunos autores y momentos históricos del siglo XX tendiendo un puente imaginario entre ellos, no porque creamos que existe una cronología o que estos autores no podrían escribir sin la presencia de sus antecesores, sino que, en todo caso, queremos complejizar el análisis y observar esas distancias, esas proximidades y esos alejamientos para analizar las direcciones que ha tomado la narrativa de este siglo. Tomar algunos “hitos” de la literatura canónica del siglo XX para pensar y reflexionar sobre la del siglo XXI desde la categoría “lengua nacional”, nos permite observar las tensiones y los intersticios que se generan a partir de esta categoría “totalizadora”.

Mediante la lectura de los textos³ que conforman nuestra investigación, configuramos tres líneas de análisis presentes en la escritura de estos autores: algunos textualizan el territorio, generalmente de La Paz, otros “destextualizan” a las ciudades o aparecen desmarcadas como hemos llamado en otra oportunidad⁴ y,

2 Aquí no tendremos en cuenta cuestiones vinculadas a la edad o más bien referidas a la generación. Nos interesa la producción literaria del siglo XXI más allá de las edades cronológicas de los autores y de generar una categorización a partir de ella.

3 Se trata del corpus que integra nuestra investigación para acceder al Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba titulada “Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea (2000-2010)” que está compuesto por Juan Pablo Piñeiro (*Cuando Sara Chura despierte, Illimani púrpura*), Edmundo Paz Soldán (*El delirio de Turing, Norte*), Giovanna Rivero (*Las camaleonas, Tukson*), Sebastián Antezana (*La toma del manuscrito, El amor según*), Rodrigo Hasbún (*El lugar del cuerpo*), Liliana Colanzi (*Vacaciones permanentes*) y Maximiliano Barrientos (*Diario, Fotos tuyas cuando empiezas a envejecer*).

4 Ver nuestro artículo “El futuro llegó hace rato. Panorama de la narrativa boliviana de la primera década del siglo XXI” en Revista 88 grados disponible en www.88grados.net/2014/01/el-futuro-llego-hace-rato/. En nuestra investigación hablamos de “literatura marcada” para

en otros casos, las ciudades aparecen como telón de fondo, sosteniendo la acción principal. Esta cuestión de la textualización del territorio nos interesa en la medida en que también desde allí podemos pensar en términos de la construcción de lo nacional. Durante el siglo XX, el territorio fue uno de los tópicos privilegiados por la narrativa boliviana; el altiplano, el Chaco, la mina eran metáforas del espacio que quería ser configurado con alcance nacional. Ser boliviano tenía que ver con la ocupación de esos espacios, su territorialización y el alcance del Estado. Allí donde el Estado no llegaba, no había presencia ni soberanía nacional. Los territorios más abandonados (el Litoral, el Acre y el Chaco) fueron ganados por naciones vecinas como consecuencia de conflictos bélicos que tuvieron un gran costo para el Estado boliviano. La configuración de lo nacional hasta la mitad del siglo XX, al menos, ha tenido que ver con esos espacios más vinculados a la región occidental del país, emparentados íntimamente con las actividades comerciales principales: la minería y el latifundio. Y la narrativa del siglo XX armó sus cánones a partir de estos espacios: la novela indigenista, el ciclo de la Guerra del Chaco y la narrativa minera. Más allá de textualizar un territorio, de hacerlo propio y pretender hacerlo nacional, los escritores querían configurar a los sujetos que debían llevar adelante los diversos proyectos de nación. Aunque aparecieran personajes indígenas o mineros en estas obras, el sujeto privilegiado por los escritores era, en términos generales, un mestizo letrado. Tanto *Raza de bronce* (1919) como *Sangre de mestizos* (1936), *Creación de la pedagogía nacional* (1910) y *Nacionalismo y coloniaje* (1943) por nombrar algunas, forman parte de esa literatura (narrativa y ensayística) que pretendió explicar a la nación, sus diversos proyectos y a los sujetos que eran su representación. La escritura es una escritura utilitaria, con un fin específico, anclado en un pensamiento político y que subordina el aspecto estético a una programática textual. Es el vehículo –no un fin en sí mismo– en el que se materializa el objetivo de crear una literatura nacional entendiéndola como una literatura que represente elementos sociales y políticos. En este sentido, creemos con Homi Bhabha que “la dinámica de la escritura y la textualidad nos exige repensar la lógica de la causalidad y la determinación mediante la cual reconocemos lo “político” como una forma de cálculo y acción estratégica dedicada a la transformación social” (Bhabha, 2002:43). Lo que refiere a las causalidades y a la literatura como una expresión de lo político es lo que nos lleva a observar la escritura como un vehículo de expresión de estas manifestaciones.

Mientras existía este canon que tenía un objetivo político y social, otros autores, desde la periferia del campo literario, escribían sin resignar la cuestión

aquellos textos que presentan marcas territoriales y lingüísticas, “literatura desmarcada” para aquellos textos que no tienen ninguna marca territorial o lingüística y “literatura del in-between” (tomando la categoría de Hommi Bhabha) que reúne textos en los cuales las ciudades aparecen como telón de fondo y no aparecen marcas lingüísticas definidas con precisión.

estética, privilegiándola. Las obras de Saenz, Borda, Estenssoro, Mundy, problematizan al Estado boliviano pero con un profundo sentido literario. *Felipe Delgado* (1979) y *El loco* (1966) son ejemplos de que es posible leer a estas obras en clave política y social aunque no haya en ellas un proyecto “postulatorio” vinculado a lo nacional⁵.

Respecto de la narrativa del siglo XXI, no hay una escritura que pretenda configurar un proyecto de nación o un sujeto nacional que encarne ese proyecto. Hay un desplazamiento en relación a ese objetivo, una voluntad de escribir por fuera de él. Trascendiendo la cuestión de la tradición literaria, aparecen obras que llevan más allá ese alejamiento en torno a los temas nacionales. Nos preguntamos: ¿existe en la literatura boliviana un cuestionamiento en torno a una “lengua nacional”? En principio, creemos que no. Que la lengua, como el Estado y el territorio, no se han puesto en entredicho en estos autores.

Asimismo, creemos que este conjunto de obras no configuran un territorio nacional: aparece sutilmente desmarcado en las obras de Maximiliano Barrientos, lejano en Rodrigo Hasbún, inexistente en Sebastián Antezana. La Paz es el sostén territorial de las novelas de Juan Pablo Piñeiro, el territorio mítico, mágico y alucinante donde se anclan sus historias que quizás no podrían transcurrir en ningún otro lugar; si bien las novelas de Piñeiro aluden a un territorio específico, este no refiere al territorio nacional. En cuanto a Edmundo Paz Soldán y Giovanna Rivero, la Cochabamba de *El delirio de Turing* (2003) y la Santa Cruz de *Las Camaleonas* (2001) son solo el telón de fondo de las acciones narradas. Lejos de darle un lugar relevante en la trama narrativa, los espacios parecen accesorios. George Steiner en el prefacio de *Extraterritorial* declara que en el marco de la revolución del lenguaje hay “un pluralismo lingüístico o ‘carencia de patria’ en algunos grandes escritores” (Steiner, 2009:6) que los lleva a ser externos a esa patria, a ser extraterritoriales. Steiner está repasando la obra de Nabokov, Beckett y Borges, pero esta lectura nos lleva a pensar que en la narrativa boliviana del siglo XXI puede observarse el mismo fenómeno. Si “cada lengua cristaliza la historia íntima, la cosmovisión específica de un *Volk* o nación” (15) resulta problemático pensar en términos de una “lengua nacional” presente en algunos autores de la narrativa de este siglo. Como “maestros privilegiados de la lengua” (15) toman la decisión ética y estética de habitar un espacio lingüístico que se aleja, en principio, de la tradición y del problema de “lo nacional” tan presente, como hemos visto, en la literatura canónica de la primera mitad del siglo XX.

5 Ciertamente, algunos de estos autores han ingresado al canon en los últimos años mediante colecciones impulsadas por algunas editoriales y diversos proyectos de publicación auspiciados por el gobierno nacional a través del Ministerio de Culturas y la Vicepresidencia de la Nación. Asimismo, la Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés ha colaborado con la confección y elección de obras. La colección “15 novelas fundamentales” y el proyecto “Biblioteca del Bicentenario” son ejemplos de ello.

Partimos de la idea de que la lengua empleada por los autores es una lengua colonial y por ello prestada. Desde ese punto de vista, se materializa como un instrumento, un medio y no un fin. La manipulación, el juego y la sub-versión no desamparan al escritor, por el contrario, les da alas para experimentar sin prejuicios ni complejos. En este sentido, la lengua es el instrumento privilegiado para marcar una distancia con respecto a lo nacional en la literatura boliviana del presente siglo.

El apartarse de la tradición implica poner en juego estrategias discursivas y narrativas que acentúan la falta de referencia con el pasado literario de Bolivia. En *Cuando Sara Chura despierte* (2003) Juan Pablo Piñeiro propone transgredir la estructura narrativa lineal que habitualmente es utilizada en el mundo occidental. Basándose en el pensamiento andino, Piñeiro escribe una obra con una estructura de tejido; se teje la novela toda ya que en el *taypi* se reúnen ambos extremos de la novela: el extremo izquierdo (*ch'iq'a*) y el extremo derecho (*kupi*) donde convergen personajes y hechos aun no presentados en la parte *ch'iq'a*. Tanto *ch'iq'a* como *kupi* presentan los personajes, al mismo tiempo que desarrollan partes fundamentales de la trama narrativa. En el *taypi* se los reúne a todos y se anticipan algunos personajes que se conocerán en el *kupi*. Finalmente, la novela reúne todos los personajes al final, concluyendo. De este modo, se encuentran presentes ambas estructuras tanto en términos generales -en el marco de la novela- como en la estructura sintáctica utilizada para la enunciación de varios pasajes de la obra. 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 autor infringe 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'ixi*⁶ 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.

6 Con *ch'ixi* nos referimos a la categoría empleada por Silvia Rivera Cusicanqui para explicar los procesos de mestizaje. La autora se basa, como en otros casos, en la filosofía 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'ixinakaxutxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta limón. pp 69-70.

Otra estrategia utilizada por Piñeiro para alejarse de una lengua nacional es la ruptura sintáctica que aparece en sus novelas la cual también es provocada por el uso del aymara. La circularidad empleada por Piñeiro (huellas de la influencia urzagastiana, huellas del habla indígena) disemina las posibilidades de la lengua española en Bolivia. Una lengua española que deja de serlo y que da voz al habla popular de la ciudad. El incorporar palabras y dichos en aymara no es, en sí mismo, un hecho original en la narrativa 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 se proponen convocar a las voces de la ciudad. No se recrea o construye un espacio (como en obras como *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 las obras de Juan Pablo Piñeiro atravesada por la lengua hablada por los migrantes indígenas, la lengua de la zona norte, la lengua popular. Lenguas que no se inscriben como lengua nacional. Alejandro De Oto 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 multilingüe.

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 misterio y exotismo construyendo un texto donde ninguno de sus elementos refieren a lo nacional. Esta idea se reafirma al enfrentarnos a un texto que es una traducción. Así, mediante esta estrategia, Antezana desafía y trasciende a 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 Hommi 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, entonces, 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 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* no carece de 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* 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.

Rodrigo Hasbún en *El lugar del cuerpo* (2007), nos propone una estrategia que trastoca los órdenes establecidos creando una narradora de sexo opuesto al del autor. El hecho en sí mismo no reviste mayor originalidad excepto en cuanto a la relación con respecto a la tradición literaria del siglo XX⁷. Sin embargo, el territorio nacional aparece en la novela de Hasbún como un recuerdo del pasado en el cual se instala la nostalgia cada vez que el recuerdo convoca los lugares y las sensaciones del pasado. La causa que genera esta ruptura con el territorio nacional es la misma que genera una fractura en el cuerpo de Elena, la protagonista de la obra. Podemos leer una proximidad entre la valoración del territorio y la valoración del cuerpo; ambos espacios están deshabitados por Elena,

7 Hemos encontrado, sin embargo, en el cuento “La legión prohibida” (2012) escrito por Fabiola Morales la operación opuesta: una escritora mujer crea un narrador de sexo masculino.

los desconoce. El incesto infringido por el hermano en la casa familiar ubicada en Bolivia provoca una quebradura irreparable que angustia a la protagonista. Es el incesto el detonante inicial de la novela, el acto que plantea el conflicto que atraviesa a Elena, es la transgresión y la fractura. No se trata de un momento de iniciación y expansión sino uno de clausura en el que se anula la voluntad frente a la imposición del hermano. Dice 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. Expirar el dolor. La dualidad entre la Elena atravesada por la experiencia del incesto y la Elena escritora pueden resolverse en la escritura de los episodios del terror 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, “él la ha hecho y ella lo ha hecho, ella es él y él es por completo lo que ella es” (Blanchot, 2007:275; Lorio, 2013:85).

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 de Elena. Se extiende el puente entre el pasado de Elena y su presente y entre esos dos tiempos existenciales se debaten el cuerpo y la escritura. En este sentido, a partir del uso de una voz narradora femenina, observamos que la propia escritura de Hasbún se expande y sobrepasa los límites de género en esta obra. Este acto genera ambigüedades que se instalan a lo largo de toda la novela, materializadas en la estructura y en los personajes mismos. El tránsito dubitante de los lectores dirigidos por la voz narradora hacia los lugares oscuros del pasado lejano, negado e inestable, exceden la lengua nacional.

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 Santa Cruz. Es decir: no se trata de textualizar la ciudad o sus alrededores como en el caso de *El otro gallo*⁸ (1982) de Jorge Suárez, 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).

8 No queremos aquí simplificar el análisis de la obra de Suárez sino que deseamos oponer algunas estrategias narrativas a partir del problema que hemos planteado.

Los espacios habitados por los personajes de Barrientos son hiperespacios (Bhabha) como los hoteles, 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 (Kalimán) 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 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, los 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 cuerpo: 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” (2009:97) y en sus obras, Barrientos habla de lo que está dentro de sus personajes (Steiner, 2009:97). La experiencia, lo que sucede, no puede ser alcanzado 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 obras. Sin embargo, como obra literaria *Diario* es un compendio de lenguaje en la 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.

Este breve recorrido por algunas de las obras de Piñeiro, Hasbún, Barrientos y Antezana en torno a la reflexión sobre la lengua nacional nos lleva a observar que estos autores son extraterritoriales, no solo porque no reflejan el territorio nacional en sus obras, sino porque además lo trascienden mediante sus juegos lingüísticos y sus estrategias discursivas que les permiten la experimentación con la lengua y a partir de la lengua. Desde nuestra lectura, estas obras exponen “un saber transnacional, ‘migrante’, del mundo” (Bhabha, 2002:259), un saber que rebasa y genera el texto global. La totalidad transnacional de la que habla Bhabha no invisibiliza sino que se apoya en la tendencia de rebasar lo nacional anclando en lo más profundo de la urbe paceña los discursos de la clase popular (Piñeiro), inventando atajos lúdicos para referir a la tradición literaria universal (Antezana), contrayendo el lenguaje para hacerlo estallar (Barrientos), apelando a la ambigüedad para volver a su texto polisémico convocando una reflexión sobre el cuerpo y la escritura (Hasbún).

Estos autores son extraterritoriales con respecto a Bolivia, aunque muchos de ellos residan en el país. Es esa característica la que según Steiner los hace hombres de su tiempo capaces de trascender los límites de las fronteras nacionales. Más que tratarse, como dice Steiner, de escritores sin casa porque no sienten a su lengua materna como su hogar, son escritores que la trascienden y logran habitarla donde quiera que esta se encuentre.

Bibliografía

- ANTEZANA, Sebastián.
2008 *La toma del manuscrito*. La Paz. Alfaguara.
- BARRIENTOS, Maximiliano.
2009 *Diario*. El cuervo, La Paz.
2014 “Huérfanos” en Zelaya Sánchez, Martín (comp.) *Búsquedas y presagios. Narrativa boliviana en el siglo XXI*. La Paz. 3600.
- BHABHA, Hommi.
2002 *El lugar de la cultura*. Buenos Aires. Manantial.
- 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”. Recuperado desde <https://www.88grados.net/2014/03/un-abordaje-a-la-narrativa-de-juan-pablo-pineiro/>

KALIMÁN, Ricardo.

2006 *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. Tucumán. Edición del autor.

LORIO, Natalia.

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

PIÑEIRO, Juan Pablo.

2003 *Cuando Sara Chura despierte*. La Paz, Plural.

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*. La Paz, Carrera de Literatura-IEB-Sierpe.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia.

2010 *Ch'ixinakaxutxiwa, una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires, Tinta Limón.

STEINER, George.

2009 *Extraterritorial*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Este artículo se entregó para su revisión en febrero y fue aprobado en mayo de 2015.