



Universidad Nacional de Tucumán

Facultad de Filosofía y Letras

Doctorado en Humanidades

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE

DOCTORA EN HUMANIDADES

**LA ESCRITURA DE JESÚS URZAGASTI
(1941-2013)**

Doctoranda: Lic. María José Daona

Directora: Dra. Aymar de Llano

Directora Asociada: Dra. María Jesús Benites

Tucumán, 2017

ÍNDICE

Nota Preliminar.....	5
Abreviaturas.....	8
Una vida hecha de sueños y palabras	9
“Soy un animal perdido en la noche y por lo tanto un nombre más”.....	12
La crítica y Urzagasti	29
<i>Taypi</i>	36
Estructura de la investigación	42
Capítulo I. Poética del Silencio	45
Voces desmembradas	53
Voces narcisistas	58
Voces entramadas.....	67
Voces y miradas múltiples	82
Voz del muerto	90
El espacio fragmentado	92
Los silencios	106
El silencio impuesto	108
El silencio necesario	113
El silencio solidario	120
Capítulo II. Poética de lo Invisible	125
La memoria incesante	133
De casas reales e inventadas	136
La Guerra del Chaco	147

Del tejido al mandala	160
Viajeros del todo	168
Viajar es buscar la libertad	185
El viaje individual	187
El camino desbordado	192
Capítulo III. Poética de la Intemperie	201
Provincia vegetal	215
Naturaleza salvaje	218
Ramas, follajes y raíces	229
Habitaciones, casas y ciudades	238
Mandamiento del yo	251
Coda. Lecturas camufladas y latentes	258
Conclusiones	268
Bibliografía	277
Corpus de textos de Jesús Urzagasti	277
Entrevistas y obra crítica	278
Sobre estudios bolivianos	283
Bibliografía general	287

Algún día estaré frente a lo desconocido, tendré en mis manos lo que mi memoria se empeña en ocultar; ese día perderé para siempre el nombre con el que me identifica el mundo, el famoso nombre que tiene la virtud de separarme de lo que soy. Sé muy bien que soy un animal perdido en la noche y por lo tanto un nombre más, un sonido más. Cuando suceda lo que espero seré el mundo y no estaré lejos de nada.

Tirinea



Mi vida [...] pende de un hilo; es decir, depende de una palabra que se ilumina a sí misma mientras descubre la hondura de otras.

Un hazmerreír en aprietos

NOTA PRELIMINAR

En el año 2007, viajé a la ciudad de La Paz en busca de material para mi tesis de licenciatura. Paseando por librerías y revisando estantes encontré *Un hazmerreír en aprietos* (2005) y *En el país del silencio* (1987) de un escritor que, hasta ese momento, me era desconocido. En un nuevo viaje me ocupé de rastrear la obra de Jesús Urzagasti a quien había elegido como tema de investigación. Revisé bibliotecas, archivos, accedí a los suplementos de *Presencia Literaria* y vi material audiovisual en el que había trabajado.

En mi último día en La Paz visité su casa y conversé con su viuda, Sulma Montero¹. En esta experiencia se conjugaron lo académico y lo personal que se pone en juego en toda investigación y significó ingresar a la vida privada del escritor. Después de trajinar durante diez días las calles de la ciudad de las subidas y las bajadas, pude percibir que, al abrir las puertas de los diferentes lugares a los que llegaba, me esperaba una nueva cuesta ascendente. Al llegar a su casa y cruzar el portón de entrada me topé con una escalera que debía descender. La casa-sótano tenía, después de cruzar la puerta de entrada, una primera biblioteca donde estaban los suplementos de *Presencia*, algunos libros y dos fotos: una donde Urzagasti posaba junto a Jaime Saenz y otra de Froilán Tejerina, soldado de la Guerra del Chaco.

¹ Sulma Montero es artista plástica y escritora. Publicó *Mujer con muñecas* (2007), *Estuche original* (2011), *Serena* (2015) e *Infancia* (2008). Este último libro es una publicación compartida con Urzagasti: de una cara es el texto de Montero y, de la otra, es *Frondas nocturnas* de Urzagasti.

Los libros, de los más diversos autores, estaban en todos los rincones y generaban la ficción de una casa-biblioteca. En la conversación con Sulma Montero aparecieron papeles y cuadernos en donde anotaba pensamientos y copiaba, con mucha prolijidad, en color verde y negro, palabras y sus significados. Al frente de la computadora, la silla que construyó en la que le gustaba sentarse. En un rincón de los anaqueles de la biblioteca los manuscritos de *En el país del silencio*: cuatro tomos encuadernados con tapas azules.

Además de los cuadernos, la música, los papeles me inquietó el salón principal. Allí, el piso estaba cubierto por una alfombra que tapaba unos agujeros. ¿Qué eran esos huecos?, ¿qué había debajo de esa alfombra?, ¿cómo había llegado yo a ese subsuelo de La Paz que, además, en su interior, seguía abriendo territorios para explorar, como si lo que estuviera por debajo de la tierra fuese inagotable? Podría pensar simplemente en roturas escondidas, pero después de haber leído y releído la obra de Urzagasti sería un pensamiento ocioso y poco creativo.

Creo que en esos huecos está lo recóndito, lo subterráneo, eso que nos conecta con el fondo azul de la tierra al que siempre sus personajes se dirigen, es allí donde se ocultan los sentidos, esos sentidos que se ofrecieron como resistencia en mis primeras lecturas de *En el país del silencio* y que hoy se abren como fascinación por una obra que me invita a escarbar en las profundidades del significado que son las profundidades de la realidad. Esos huecos son los recovecos en los que hay que indagar, para

desenterrar mundos y sujetos a través de la palabra y su contrapunto, el silencio.

Realicé esta investigación con el financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Agradezco a mis directoras Dra. Aymar de Llano por sus minuciosas lecturas y a María Jesús Benites por el largo trayecto recorrido juntas. La Dra. Benites me enseñó, con una generosidad inusitada, a rastrear la hondura de las palabras y a disfrutar del gran universo de la literatura latinoamericana. Extiendo mi agradecimiento a los miembros de la Comisión de Supervisión: Dres. Carmen Perilli y Diego Cheín. Las sugerencias, aportes y críticas realizadas por la Dra. Perilli sostuvieron la elaboración de este trabajo. A mis amigos y compañeros del IIELA por acompañarme en este largo proceso. En especial, a Martín Aguirrez con quien compartí largos diálogos de los cuales surgieron muchas de las ideas plasmadas en esta investigación. Agradezco también a Ana Rebeca Prada, Magdalena González Almada, Alan Castro Riveros, Rodolfo Ortiz y muy especialmente a Sulma Montero. Todos ellos colaboraron de manera generosa en la elaboración de este trabajo.

ABREVIATURAS

Las referencias que se hacen en el texto a las obras de Jesús Urzagasti serán enunciadas según las siguientes abreviaturas:

- T* *Tirinea*. La Paz: Plural, 2010.
- CL* *Cuaderno de Lilino*. La Paz: Kollasuyo, 1972.
- Y* *Yerubia*. La Paz: Talleres-Escuela de Artes Gráficas del Colegio Don Bosco, 1978.
- PS* *En el país del silencio*. La Paz: Creativa, 2007.
- VP* *De la ventana al parque*. La Paz: Gente común, 2010.
- CMA* *La colina que da al mar azul*. La Paz: El hombrecito sentado, 1993.
- TN* *Los tejedores de la noche*. La Paz: OFAVIM, 1996.
- VMS* *Un verano con Marina Sangabriel*. La Paz: Gente común, 2011.
- UDC* *El último domingo de un caminante*. La Paz: OFAVIM, 2003.
- HA* *Un hazmerreír en aprietos*. La Paz: OFAVIM, 2005.
- FN* *Frondas nocturnas*. La Paz: Creativa, 2008.
- AT* *El árbol de la tribu*. La Paz: Plural, 2012.
- S* *Senderos*. La Paz: La mariposa mundial, 2015.

UNA VIDA HECHA DE SUEÑOS Y PALABRAS

Mi primer abordaje a la literatura boliviana tuvo como eje la narrativa de Marcelo Quiroga Santa Cruz². Las disputas por los modos de representar la nación fue uno de los temas que se impuso en las lecturas del autor. Algunos nombres como Franz Tamayo, Adela Zamudio, Alcides Arguedas, Augusto Céspedes, Jaime Saenz se convirtieron en referentes del sistema literario. La escritura de Urzagasti se presentó, en ese contexto, como una producción literaria que diseña un país y recorre territorios inexplorados. Desde los años 90, el escritor atraviesa un proceso de monumentalización que contrasta con la ausencia de estudios críticos sobre su obra completa.

Frente a este dilema ingresé a sus textos para trabajar con un "corpus de autor" (Dalmaroni). Es decir, un "corpus histórico" donde un conjunto de textos que llevan la misma firma, permite al crítico tener en cuenta las prácticas culturales precedentes, organizar e interpretar ese conjunto textual, releer los posicionamientos del autor dentro de una tradición literaria, entre otras tareas posibles. El autor es un operador cultural que da cuenta de las condiciones simbólicas y materiales de la existencia histórica de las prácticas discursivas (Dalmaroni 2005 7).

El objetivo de esta investigación es analizar las concepciones de escritura de Urzagasti e indagar en las continuidades y rupturas en el marco

² Realicé esta investigación como Tesis de Licenciatura dirigida por la Dra. María Jesús Benites. La misma fue publicada en el año 2012 por el Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA).

de la literatura boliviana. También propongo realizar un estudio crítico de sus novelas y poemarios teniendo en cuenta los contextos de producción y las vinculaciones con su estética. La hipótesis inicial sostiene que Urzagasti se construye como un escritor que habita la frontera entre el campo y la ciudad. Esto se relaciona directamente con su biografía. Desde esta posición, intenta explicar los motivos de la fragmentación nacional.

Bolivia es un país herido y la diversidad geográfica que separa lo alto y lo bajo, la selva y el llano, el sur y el norte es una marca de la segmentación. Estos territorios aparecen como compartimentos estancos que generan construcciones identitarias definidas en términos de polaridades. Urzagasti explora e imagina nuevas geografías. Se convierte en geólogo y antropólogo y recorre territorios invisibles para recuperar voces e historias acalladas. En estos recorridos transita por los suburbios de La Paz, por los espacios olvidados del Gran Chaco y también ingresa a la subjetividad de narradores y personajes para establecer vinculaciones entre sujetos y territorios. La pregunta ¿qué es Bolivia? subyace en su obra y genera que los textos se constituyan en un espacio de confluencia entre lo local y lo universal, lo urbano y lo rural, lo público y lo privado para dar cuenta de una realidad compleja y heterogénea.

La escritura de Urzagasti va desde lo más íntimo del sujeto, pensado a partir de la relación escritura y experiencia, hasta las relaciones que se entretajan en el actual territorio boliviano. Una serie de oposiciones tales como movilidad-quietud, nomadismo-sedentarismo, centro-margen, ascendente-descendente, campo-ciudad, abierto-cerrado, entre otras,

denotan la importancia que adquiere el espacio en esta obra. Se observan conexiones entre los diferentes territorios que conforman el suelo boliviano, pero también se construyen espacios como la muerte, la memoria, los sueños y la escritura. Estos ponen al descubierto los conflictos existentes en la ancha geografía que me ocupa. Algunas de las preguntas que guían mi investigación son: ¿Cómo representa Urzagasti los diferentes espacios que configuran el territorio boliviano? ¿Qué relación mantienen con las diversas identidades presentes en los textos? ¿Cómo se vinculan los espacios individuales e íntimos y los sociales? ¿Cómo influye el espacio en las subjetividades y viceversa? ¿De qué manera conviven los diferentes sujetos en el interior de la escritura?

El *corpus* que analizo está integrado por seis novelas: *En el país del silencio* (1987), *De la ventana al parque* (1992), *Los tejedores de la noche* (1996), *Un verano con Marina Sangabriel* (2001), *El último domingo de un caminante* (2003) y *Un hazmerreír en aprietos* (2005)³. Cinco poemarios: *Yerubia* (1978), *La colina que da al mar azul* (1993), *El árbol de la tribu* (2004), *Frondas nocturnas* (2008) y *Senderos* (publicación póstuma de 2015). Además, incorporo otros escritos como ser *Cuaderno de Lilino* (1972), libro de difícil clasificación genérica, y una serie de textos dispersos publicados en revistas y periódicos culturales: “El manuscrito de un caballo” (1966), “Animal antiguo” (1985), “La silla” (1987), “La industria de la evasión” (1994).

³ No me detendré en el análisis *Tirinea* (1969), primera novela del autor, por dos motivos: primero porque fue la más trabajada por la crítica y, segundo, porque en ella se narra una historia individual que se hará colectiva a partir de *En el país del silencio*.

“Soy un animal perdido en la noche y por lo tanto un nombre más”

Sueño e imaginación son lo mismo para nuestro autor. De ninguna manera se ligan a la irrealidad o a lo inexistente, sino que son maneras de mirar. El sueño es la “única realidad” (T 26) y produce el fin de la historia, el inicio de la leyenda. La mirada del biógrafo, persigue la sombra de un autor y consolida, a través del relato, una mitología (Perilli 2014). Narrar una vida es construir una imagen, es “intentar dotar de un cuerpo a esa figura fantasmal del escritor, aunque sea, paradójicamente, por medio del lenguaje” (Aráoz 2014 34).

Considero, junto a Isabel Aráoz, que no es posible pensar en la escritura sin el cuerpo y la experiencia del sujeto que la crea y, por lo tanto, ingresar a la obra de Urzagasti implica un primer desafío: darle forma, a través de imágenes y palabras, a una vida que aún no ha sido narrada. “El sujeto reconstruye la vida del otro, a través de testimonios y archivos, intenta reponer el pasado desde el presente, pero lo hace con plena conciencia de los huecos existentes” (Perilli 2014 21). Me posiciono, en estas páginas, como biógrafa que persigue la sombra del escritor para incorporarla al Archivo de la literatura latinoamericana.

El 15 de octubre de 1941, nace en la localidad de Campo Pajoso en la provincia del Gran Chaco boliviano. Sus padres, Alberto Urzagasti y María Aguilera, fueron agricultores y tuvieron ocho hijos. Poco tiempo después de su nacimiento se trasladaron a Ojo de Agua, ubicado a cinco kilómetros de El Palmar donde realizó sus estudios primarios. Este es el primer viaje que

emprende, vinculado a su educación, que lo llevará a Villamontes y a Tarija para realizar el bachillerato en Humanidades en el Colegio Nacional San Luis.

En 1958, se dirige a Salta⁴, en donde permanece un año, con el objeto de estudiar tornería en la Escuela Industrial. Aquí escribe sus primeros textos que surgen como una "manifestación de nostalgia por la patria natal" (s/d). Esos textos tienen su origen en un sueño que tuvo el 6 de agosto de este año, día de la fiesta nacional de Bolivia. Nos cuenta en diversas oportunidades que, en aquella ocasión, soñó que alguien le dictaba un extenso poema que trataba de transcribir en la "vida diurna". Ya despierto, sólo recordó el verso "imperios olvidados" y lo escribió en un cuaderno de rayas azules y margen holgado. Desde ese momento el cuaderno se fue llenando de poemas que luego introdujo en una botella verde y enterró en la quebrada de Quarisuty.

Es así como, a pesar de su aspiración de ser astrónomo, comienza a encaminarse por los senderos que le deparan las palabras. En ellas busca el sentido de su "incipiente peregrinar" (1977). El comienzo de la escritura surge de un sueño, gesto que se repite a lo largo de su vida y que lo lleva a identificarse como "un soñador a tiempo completo" (Urzagasti 2005 26). En el universo onírico se unen las metáforas de la realidad con las metáforas

⁴ En Salta conoce a Leoncio Suárez, personaje que aparece en algunos de sus textos. En *Tirinea* se narra la posible muerte de Suárez en una estación. Cuenta Urzagasti que, años más tarde, viajando a Buenos Aires junto a su padre, le relató que efectivamente había muerto en una estación de ferrocarril, hecho desconocido hasta ese momento por Urzagasti. El fallecimiento de Leoncio Suárez ocurre en la misma época en que escribía la novela.

de la imaginación. A estas ideas agrega que "imaginar es obrar" (VMS 112), es decir, escribir.

En 1961, llega a la ciudad de La Paz para comenzar la carrera de Geología en la Universidad Mayor de San Andrés. Años más tarde recuerda el autor: "Enero de 1961. Me veo en una fotografía junto con jóvenes como yo, procedentes del sur del país. Hay olor de selva en esa imagen tomada en la Plaza del Estudiante. Al fondo, el Illimani resplandeciente (2003-4 29)". Urzagasti había llegado a La Paz con todo lo que tenía y tuvo que dormir varias noches en el banco de una plaza. Pensaba que mientras algunas personas estaban en hoteles cinco estrellas, él podía dormir en uno de mil estrellas (Piñeiro 2015). También durmió, clandestinamente, en las instalaciones del club deportivo gracias a un amigo que jugaba en el Chaco Petrolero.

En la universidad abandona materias como paleontología, cristalografía y petrología, hasta que después de un año deja la carrera "en parte por aprietos económicos y, fundamentalmente, porque mis inclinaciones ya no toleraban la compañía de otras, que por mi propia inexperiencia me había impuesto" (Urzagasti 1977 147). Su primer intento de escribir un libro en prosa data del año 1962. Fracasa y deja tan sólo el fragmento del "Manuscrito de un caballo". Ese mismo año conoce al poeta tarijeño Roberto Echazú en La Paz. Juntos trabajan entre 1963 y 1965, en la Revista *Sísifo* fundada por Echazú y otros escritores en la ciudad de Córdoba. Tras su retorno a La Paz, el poeta le pidió a Urzagasti colaboración para continuar con el proyecto. En total se publicaron cinco números, dos

en Córdoba y tres en Bolivia⁵. En uno de los números cordobeses se incluye el poema "Madrépora iluminada" de Edgar Ávila Campero, que dará nombre a un edificio de un barrio fabril en *Un hazmerreír en aprietos*. Durante esta época lee a Oscar Cerruto, Jaime Saenz, Antonio Ávila Jiménez, entre otros.

Sus primeros versos publicados aparecen en la Revista *Nova* en 1962 y se titula "Aventura de la dicha sobre el alma" el cual no fue incluido en ninguna publicación posterior⁶. Entre 1963 y 1965, le da forma a una serie de poemas en prosa que se publicaron en marzo de 1998, en *La letra e. Gaceta de libros* bajo el título "Sueños al alba". Estos fueron incorporados en "Cuaderno quinto" de *El árbol de la tribu*. Por estos años escribe los poemas dedicados al Gran Chaco, entre ellos "Alabanza número dos al Gran Chaco". Dice el autor respecto al texto: "siempre me preguntaron ¿y qué fue de la número uno? Les digo que yo no podría escribir la número uno y que me conformé con la segunda" (Klhan y Delgado 2013).

Trabajó en el Instituto Cinematográfico Boliviano durante 1965. Allí escribía los comentarios destinados al noticiero del Instituto en base a los

⁵ Los números en los que trabajó Urzagasti los conserva Sulma Montero pero, los dos primeros no los he podido localizar. He rastreado, sin éxito, en diversos archivos y me ayudaron bibliotecarios tucumanos. Los tres números existentes constan de cuatro páginas dedicadas a publicaciones literarias y culturales.

⁶ Este poema lo localizó Alan Castro Riveros realizando un estudio sobre la Revista *Nova* para *La mariposa mundial*. Es un material muy valioso que será publicado en el próximo número. Lo transcribo: "Qué poca historia en esta tierra húmeda/ dividida en imperios de caracoles/ y serpientes hurañas./ La nieve equivoca el rumbo/ y no llega a estos parajes/ con su cargamento de discordias./ Sólo el otoño arriba dando tumbos/ para descomponer el sueño de los hombres impuros./ Los que conspiran contra la dicha/ tienen toda una noche íntegra de olvido./ Dirigidos por el viento/ los primeros árboles de la infancia/trepán la noche para borrar/ la línea que en el horizonte/ aún separa las cosas terrenales/ del cielo sin cólera./ Los primeros árboles de la infancia/ que arañan la tarde sobre una provincia,/ escoltados por la libertad./ (Así supimos de pequeñas raíces amarillas,/ de guayabas silvestres;/ cuando la lluvia organizaba/ el salvaje abandono de la llanura)./ Están rodando las jardineras del silencio/ para interceptar el grito de los derrotados./ Entre los garabatos que construyó la muerte/ por fin se ubicó un poco de Patria/ a escasa distancia de los hombres".

informes de cámara realizados por Edmundo Ugarte. En el pequeño edificio tuvo como lugar de trabajo una habitación alargada y oscura llamada "Telecine". Cerca de la puerta de entrada estaba su escritorio y, sobre él, una máquina de escribir. Compartió este espacio con Alberto Villalpando, compañero de música, de lecturas y de ajedrez. El músico recuerda algunos sucesos de esta época: el gusto por Vivaldi, sus lecturas vinculadas al "boom" latinoamericano que estaba en proceso de emergencia, la admiración por Kafka, el mate, el tabaco cayubaba que traía del Chaco y las partidas de ajedrez jugadas en el cuarto de Miraflores que alquilaba el escritor por esa época (Villalpando 2014).

Fue asistente de dirección en la película *Ukamau* (1966) de Jorge Sanjinés. A fines de este año viajaron a la Isla del Sol donde se desarrolla el film y permanecieron allí dos meses. Durante esta estadía se realizó un concurso de fotografía. Urzagasti y Villalpando hicieron un equipo y participaron con una propuesta llamada "Las aventuras de Fielkho". Era una selección de diez fotos que narraban las tribulaciones de este personaje. Iba instalándose en el autor la idea que más tarde se materializaría en una novela. Obtuvieron el tercer premio de sólo tres concursantes y los jurados destacaron "lo atractivo [que] era la historia antes que las fotografías" (Villalpando 2014 11).

El trabajo en el Instituto le dio la posibilidad de alquilar, por primera vez, una habitación propia. Alrededor de 1966, el nombre de Fielkho comienza a resultarle familiar, hasta que en junio de ese año sueña con un universo donde "los pobladores de una aldea abandonaban cantando la

tierra natal, en pos de 'Tirinea', que no era otra cosa que la aldea que habían abandonado con tanto fervor" (Urzagasti 1977 147). Entre el 23 de febrero y el 12 de junio de 1967 escribe *Tirinea* durante las noches. Habla de esta época como un "período feliz, resumen de años de desorientación y revelaciones" (Urzagasti 1977 152) pero también este libro lo lleva a descubrir "el terror que viene envuelto en la tarea creativa" (Urzagasti 1977 152). La novela se publicó en la ciudad de Buenos Aires en 1969, con la ayuda de H.A. Murena, escritor y amigo de Urzagasti. Después de *De la ventana al parque* fue la que más ediciones tuvo⁷.

En 1965, conoce al poeta Jaime Saenz con quien entabla una "amistad fundamental" que duró hasta que lo convirtieron en "vaca sagrada". Éste aparece en sus novelas con el nombre de Cranach⁸ y fue uno de los primeros amigos que tuvo en La Paz. "Conocer a Jaime fue un alivio, me demostró que la literatura era una posibilidad, que no estaba loco. [...] Él me enseñó ciertas obligaciones: el no traicionarse, el arriesgar." (Urzagasti 1987 8). La amistad con Saenz también fue compartida con Alberto Villalpando. La excursión a la Muela del Diablo fue motivo de muchas conversaciones entre los tres. De ellas surgió la frase "cada hombre se manifiesta con todo su poderío, en su propio territorio" creada por Saenz y Villalpando "en el más puro estilo de Jesús" (Villalpando 2014 12). La frase luego se incorporó a la novela *Felipe Delgado*.

⁷ En 1996 editada por OFAVIM, en 2010 por Plural y en 2012 y 2014 por Plural y el Ministerio de Culturas debido a su selección entre las "15 novelas fundamentales de Bolivia". Además, en 2002 Claudio Cinti la tradujo al italiano. La edición estuvo a cargo de *Crocetti Editore* y Mempo Giardinelli escribió el prólogo.

⁸ Es probable que haya tomado este nombre de los pintores renacentistas Lucas Cranach, el joven y el viejo.

Según Urzagasti, existía un país porque había “una imaginación que encendía su telar con palabras que iban y venían de otras tierras”⁹. Un ejemplo de esto es la palabra *upiti* (el culo de la gallina en el Chaco) que fascinó a Saenz y quedó plasmada en los versos “hay que ver las heroicas actitudes, el timbre de ferocidad que imprimen a la voz,/ la tremenda osadía en sus determinaciones cuando se mueren de susto, el temblor en el *upiti* cuando se hielan de espanto” (Saenz 2015 244). También en la novela póstuma del poeta paceño *Los papeles de Narciso Lima-Achá* (1991).

En 1967, se casa con Dora Guerrero con quien tiene tres hijos: Deterlino, a quien le dedica *Cuaderno de Lilino*, Ela y Orana. En esta época sus lecturas estaban orientadas a la literatura latinoamericana. El libro dedicado al pequeño salió bajo el sello editorial Kollasuyo en 1972 y, durante los últimos años de su vida, planificó una reedición que incluiría “Palabras para un recién llegado”. Esta reedición, finalmente, no se concretó y el texto que se iba a agregar fue publicado por la Revista *El zorro Antonio* en el año 2014. En 1969, gana la beca de la Fundación Guggenheim por su novela *Tirinea* y viaja a Europa donde permanece un año. Recorre Francia, España y Alemania.

Su trabajo como periodista cultural comienza con un ingreso casual para cumplir el rol de corrector de pruebas en el suplemento *Presencia literaria* en 1972. Permanece allí hasta 1998 y se desempeña como jefe de sección cultural, jefe de redacción y director. Este suplemento fue un

⁹ Esta cita forma parte de un texto que me envió Alan Castro Riveros cuando le pedí que me narrara su experiencia con Urzagasti.

importante organizador de la cultura boliviana dirigido por el sacerdote, periodista, crítico literario y poeta Juan Quirós García desde 1952 hasta 1992. Tras la muerte de Quirós, asume la dirección junto a Rubén Vargas.

Tiene diferentes secciones tales como ensayos, perfiles, miradas, poesías, cuentos, historia, entre otros; números dedicados a homenajes como ser el del domingo 25 de diciembre de 1994, sobre René Zavaleta Mercado o el del 18 de agosto de 1996, sobre Jaime Saenz. Su característica más sobresaliente es la diversidad: en cuanto a poetas bolivianos encontramos a Ramón Campos Tiby, Edmundo Camargo, Eduardo Mitre, Cé Mendizábal, Gilmar Fonzález, Miguel Castro Arce, entre muchos otros. Escritores de otras partes del mundo tales como Enrique Molina, Dulce María Loynaz, Ilse Aichinger, Omar Ortiz, Valerio Agrelli, Raúl Gustavo Aguirre, por nombrar algunos, también publican en el suplemento.

Colaboran artistas plásticos como Francis Bacon, David Darío Antezana, José Rodríguez Sánchez, Luz María Williamson, Gromar Mesa, Ricardo Pérez Alcalá, Edward Hopper, Enrique Arnal, etc. Entre las entrevistas se destacan los nombres de Mario Benedetti, Eduardo Galeano, Augusto Monterroso, Blanca Varela, Juan Gelman, entre otros. En cuanto a los textos vinculados a la crítica literaria, a la historia, la música, el cine, la sociología, entre otras disciplinas escriben Luis Tapia, Raúl Prada Alcoreza, Néstor Taboada Terán, Guillermo Mariaca Iturri, Ana Rebeca Prada, Javier Sanjinés, Esteban Ticona, Juan Isidro Quesada, Wilson Mendieta Pacheco, y muchos otros.

Esta enumeración no es caprichosa y muestra un posicionamiento frente a la cultura: por un lado, se observa una concepción que abarca todos los aspectos de la vida del hombre; por otro, escriben sujetos de diversas partes del mundo que conviven y dialogan como miembros del hacer cultural. En cuanto a lo estrictamente literario, podemos agregar que el suplemento se proyecta tanto hacia el pasado como al futuro. Es decir, destaca y homenajea las tradiciones literarias y los autores canonizados, pero también abre las puertas a las nuevas generaciones. Entre los escritores referentes de la literatura boliviana actual que realizaron sus primeras publicaciones en *Presencia*, durante la época que dirigió Urzagasti, cabe mencionar al cochabambino Edmundo Paz Soldán y la cruceña Giovanna Rivero.

Piensa el periodismo como un servicio a la comunidad, estrechamente vinculado a la educación. Sostiene que es una tarea peligrosa porque "puede desencadenar al juez que uno lleva e instalar la rutina en una vida que aspiraba a transfigurar lo cotidiano" (Hipótesis 1977 155). El periodista es para él un "portavoz" y un "orientador" que debe colaborar en la educación, pero también debe informar, siempre teniendo en cuenta las necesidades de la comunidad. Asegura que "lo que no me dio la Universidad, me lo otorga generosamente el periodismo, es decir, la casa donde trabajo, *Presencia*" (Hipótesis 1977 156).

Yerubia fue publicado en 1978. Se imprimió en los talleres de la Escuela de Artes Gráficas del Colegio Don Bosco de La Paz. En su tapa destaca una foto de árboles y caballos en color sepia y, en su contratapa,

un caballo visto desde atrás junto a unos versos no incluidos en el texto: "De mi organismo difunto vuelven a la vida/ los árboles que te trajeron como una promesa/ hasta mi pecho. Amémonos". En esta misma época nacen, de su relación con Silvia Rivera Cusicanqui, Lucía y Nicolás.

En el país del silencio es una prolongación de *Tirinea* que se enriquece con otras preocupaciones como la realidad social. Se origina en un sueño de 1974 en donde el número de páginas apareció como una revelación. Urzagasti anota estos datos y se queda "esperando el momento señalado para comenzar su escritura" (Urzagasti 1987 7). Éste llega siete años después, entre febrero de 1981 y diciembre de 1982, tras el Golpe de Estado de Luis García Meza. El primer título para el texto fue *Univers 67* que mutó al que conocemos.

La novela "refleja un agobio, un acoso, pero también las señales de la liberación" (Klahn y Delgado 2013). La primera edición estuvo a cargo de Hisbol en 1987¹⁰. En su tapa hay una ilustración de Mauritis Cornelis Escher donde unas serpientes se entrelazan y forman un círculo perfecto. No estuvo conforme con ella por lo que decidió ocuparse él mismo de la publicación de sus textos¹¹. Desde entonces las ediciones se realizaron, salvo algunas excepciones, en los talleres gráficos OFAVIM. Algunos fragmentos de la novela salieron en revistas como textos independientes,

¹⁰ En un viaje a La Paz, Ana Rebeca Prada me comentó que había localizado los últimos ejemplares de esta primera edición. Generosamente me regaló uno de ellos para esta investigación. Sin embargo, preferí utilizar la de 2007 debido a que se trata de una versión corregida y levemente modificada por el autor.

¹¹ Respecto de las editoriales señala Urzagasti que "cierto es que en el curso de varias décadas edité mis libros por cuenta propia, con la ilusión de tener un trato continuo y directo con el lector. [...] En este ajetreo no primó la idea de llevar la contra a las editoriales; simplemente no recibí ninguna oferta, ni por angas o por mangas" (Zelaya Sánchez 2013).

por ejemplo "La traducción de un lenguaje" publicado en el número 13 de la Revista *Signo* en 1985.

La segunda edición de *En el país del silencio* es de 2007 y fue impresa por Creativa. Las ilustraciones las realizó Sulma Montero y el diseño estuvo a cargo de su hijo Deterlino. En el prólogo de la primera edición leemos: "Los entendidos señalan que para orientarse hacia *Ipapecuana*¹² es menester mirar la última estrella del alba" (1987 7); mientras que la edición de 2007 dice "Los entendidos señalan que para orientarse hacia sus dominios es menester mirar la última estrella del alba" (s/p). La mención a Ipapecuana dio lugar a algunas lecturas que vincularon esta tierra con la mítica Tirinea, aunque en el texto revisado no existe ya esta referencia. El pronombre "sus" ya no nombra un lugar definido, sino que alude a "la tierra parda y humilde" con que comienza el prólogo. No lo considero un dato menor porque observo allí un movimiento hacia lo indefinido, en donde la tierra que ya no se nombra forma parte del silencio construido en el texto. En 1994, Kay Pritchett tradujo el texto al inglés y fue publicado en Estados Unidos por la Universidad de Arkansas. Gregory Rabassa afirma a propósito de la traducción:

No faltan los que dicen que el 'boom' de la novela latinoamericana ha terminado [...]. Esto no es cierto. En rigor, lo que tenemos son continuadores y Jesús Urzagasti está entre los mejores. Con *En el país del silencio* presiento que esto es lo que Julio Cortázar estaría haciendo si todavía estuviese entre nosotros (Antezana 1995 9)¹³.

¹² El destacado me pertenece.

¹³ De esta apreciación sobresale el tono celebratorio del texto y su legitimación por la academia norteamericana. Es necesario destacar que nada tuvo que ver Urzagasti con el 'boom', sobre todo si lo pensamos como un fenómeno fuertemente anclado en el mercado y con escritores de renombre internacional que, a nuestro autor, le llevó mucho tiempo

En 1989, conoce en Buenos Aires a Edgar Bayley, figura clave y personaje de *De la ventana al parque*. Publica este texto en febrero de 1992 y tuvo siete ediciones posteriores¹⁴. Todos los personajes que se construyen están tomados de la experiencia del autor, algunos camuflados en otros nombres, otros con sus nombres reales. Ya mencioné a Leoncio Suárez; también encontramos a Pancho Francisco al que se refiere en algunas entrevistas; Manuel Pantaleón quien “apenas sabía firmar pero no titubeó en decir: “usted podrá llevarse mi voz pero no mi palabra”” (Urzagasti 2004)¹⁵; Laura, la de “los difuntos días de mi infancia”, la que sonreía “con una ternura sin nombre debajo del guaranguay”¹⁶; entre otros tantos.

Al año siguiente, en 1993, ve la luz el poemario *La colina que da al mar azul* de la mano de la editorial El hombrecito sentado. Comienza su relación con Sulma Montero, quien lo acompañará hasta su muerte. De este matrimonio nacen Nivardo, Froilán y Carmen. En 1996, sale la primera edición de *Los tejedores de la noche*, impresa en los talleres OFAVIM¹⁷. Este texto tuvo como intención inicial ser el guión de una película sobre la

adquirir. Incluso hoy su nombre no resuena entre los escritores latinoamericanos. Disiento respecto a lo señalado sobre Cortázar; primero porque no es posible hacer historia contrafactual y, segundo, porque los estilos de cada uno son radicalmente diferentes. En todo caso, si tuviésemos que vincularlo a alguno de los escritores del ‘boom’, se acercaría a la escritura de Alejo Carpentier con quien está ligado por el barroquismo presente en *En el país del silencio*.

¹⁴ Dos en 1992 impresas en los talleres OFAVIM; una mexicana en 1994 bajo el sello Rayuela Internacional; una en 2010 de la editorial Gente Común; dos más de OFAVIM, en 2003 y 2013 y la versión italiana publicada por Sinopia en Venecia, 2012. Esta última traducida por Claudio Cinti.

¹⁵ Esta cita forma parte de un texto leído en el Congreso de la Lengua de la ciudad de Rosario en 2004 donde, además de Urzagasti, había otros escritores e investigadores tales como Mempo Giardinelli, Tomás Eloy Martínez, Martín Lienhard, Julio Ortega, etc.

¹⁶ Esta cita forma parte de los papeles que me dio Rodolfo Ortiz. Está incluida en un texto llamado “Rememoración”.

¹⁷ Tuvo una segunda edición a cargo de Anthropos en 2010 y, una tercera en 2011 realizada por Gente Común.

Guerra del Chaco, tema que a Urzagasti lo conmovió y le interesó desde siempre. En 2001, publica *Un verano con Marina Sangabriel* impreso en OFAVIM y con ilustraciones de Sulma Montero. Fue escrito con un orden diferente al que presenta la publicación. El autor organizó el orden definitivo en base a un mandala creado por él. Antes de acceder al índice leemos:

La escritura [...] se ciñó a un orden distinto del que va a seguir el lector. Los numeradores de los 36 capítulos de que se compone el libro, señalan el lugar que le dio el autor a cada uno de ellos a la hora de agarrar el cálamo. Al contrario, los denominadores configuran una secuencia que el lector podría pasar por alto si desea atenerse a sus propias variantes.

En el índice se señalan las dos distribuciones. La segunda edición se despoja totalmente de este texto breve. A mi modo de ver, y teniendo en cuenta el cuidado que tuvo Urzagasti con cada edición, esta ausencia es autorizada por el autor. Conoce a Alan Castro Riveros y a Juan Pablo Piñeiro en 2001. Los estudiantes de la Carrera de Literatura¹⁸ le piden a Alba María Paz Soldán que lo invite a dar clases. Así, en 2002, inicia un Taller de Escritura Creativa y un curso monográfico sobre la poesía de Fernando Pessoa¹⁹.

Lleva al taller la edición italiana de *Tirinea* y les pide a sus alumnos que escriban y firmen sus páginas; a la semana siguiente reparte la segunda edición de la misma novela entre los estudiantes. A partir de ese

¹⁸ Además de ellos dos participaron Adriana Lanza, Genoveva Duarte, Nayra Corzón, Alejo Torrico, Fernando Ballivián, Pablo Koechlin y Roberto de la Quintana.

¹⁹ Hay una notable filiación entre algunos escritos de Alberto Caeiro, uno de los heterónimos del escritor portugués, y la escritura de Urzagasti. A modo de ejemplo cito un poema que aparece en *El árbol de la tribu*: "Soy un pastor de cabras. Todas las tardes/ vuelvo del cerro con mi rebaño./ En las noches cuento las estrellas./ Vivo feliz cuidando otras vidas." (2012 31). Hay un claro vínculo con el siguiente texto de Caeiro: "Soy un guardador de rebaños./ [...] Pienso con los ojos y con los oídos/ y con las manos y los pies/ y con la nariz y la boca./ [...] siento a todo mi cuerpo acostado en la realidad/ sé de verdad y soy feliz".

momento recibe a todos en su casa de Sopocachi y entabla amistad con ellos. Urzagasti se convierte en tutor de Castro Riveros y lo acompaña en la escritura de su novela *Aurificios* (2010), presentada como "tesis creativa" para finalizar la carrera.

Las clases "eran de un lenguaje que perseguía a otro lenguaje. La clase del Jesús era otra clase porque perseguía la vida y el movimiento invisible de la vida." Algunos ejercicios para "encaprichar" el propio lenguaje consistían en la creación de un "diccionario afectivo". La consigna suponía escribir palabras que a cada uno le gustaran y justificar la elección; también proponía intercambiar correspondencia con un compañero del grupo para "manejar la dirección de tu lenguaje a pesar de la dirección del lenguaje de tu amigo, es decir, crear caminos paralelos en diálogo".

En uno de los encuentros, le pide a Castro Riveros que nombre a sus escritores favoritos; luego dibuja sus nombres como líneas que salen de un centro; cada escritor mencionado se convierte en una línea. Finalmente, traza una más y dice a su alumno que esa es él, "una ruta paralela". El ejercicio no sólo insta al futuro escritor a ahondar en su propio camino, sino también le da claridad para dialogar con todas las voces posibles²⁰.

Piñeiro, por su parte, cada lunes lo visita en la casa de Sopocachi para tomar *huarಿಸ്ನാಕಿ* y conversar. En estos diálogos, rodeados de libros, recuerdos y música, comprende que esta frente a "un verdadero maestro" (2015 164). Poco tiempo después de la publicación de *El último domingo de un caminante* viajan juntos al Gran Chaco. En el libro se cuenta la llegada

²⁰ Ver www.ecdótica.com/2013/10/31/amémonos/

de un geólogo paceño a Las Conchas y en ese viaje, al igual que en la novela, los recibe Santos Gallo. Durante la siesta, Urzagasti lo despierta por una pelea “igual a la que se narra” en la novela.

“Jesús, es igual a tu libro”, le dije. Él tenía las manos ensangrentadas porque había alzado el cuchillo que le había arrebatado a uno de los forajidos. “Se escribe con sangre”, me respondió. Con eso lo entendí todo, para devolver a la palabra su poder de invocación es necesaria la escritura y para que exista esa escritura es necesario entregarlo todo. La vida entera. Tal y como él lo hizo. Eso es escribir con sangre (Piñeiro 2014 165).²¹

Esta anécdota evidencia un intento por representar la experiencia a través de la escritura. “Todo es vivido” (1987 7) y la inspiración no existe, más bien “hay que sentarse hasta que te caguen las palomas y escribir, escribir y escribir” (Zelaya Sánchez 2013)²². Tanto *El último domingo de un caminante* como *Un hazmerreír en aprietos* fueron impresos en los talleres de OFAVIM. El primero en 2003 y el segundo en 2005.

Entre estos dos libros publica, en 2004, *El árbol de la tribu*²³. Bajo ese título reúne su poesía, aunque algunos poemas quedaron afuera o se modificaron. La edición fue preparada por él y tiene una interesante organización: no siguen un orden cronológico, sino que los poemas están reunidos en base a un criterio espacial. Los títulos que componen cada

²¹ En el año 2014 junto a Gilmar González, fui al departamento de Juan Pablo Piñeiro con la intención de conocerlo y dialogar con él. No estaba allí, sino que había viajado al Gran Chaco. Este hecho es significativo porque da cuenta de cómo se inscribió en Piñeiro el territorio silencioso de Urzagasti. Cabe mencionar que su novela *Cuando Sara Chura despierte* –a mi criterio uno de los más hermosos textos leído en los últimos años– está dedicada “A mis mayores”. Seguramente Urzagasti es uno de ellos.

²² Ver <http://www.semanarioaqui.com/index.php/lectura/1120-jesus-urzagasti-recordando-la-vida>.

²³ La segunda edición estuvo a cargo de Plural en 2012 y el dibujo de tapa lo realizó Carmen, su hija menor. Tuvo una edición italiana, traducida por Silvia Raccampo y Claudio Cinti y publicada por *Il Ponte del Sale* en 2012. Esta traducción lo llevó a Europa para presentar el libro en diferentes ciudades italianas.

parte son "Poemas al Gran Chaco", "Poemas de todas partes", "Bajo otro cielo", "Poemas en transición", además de los títulos de libros ya mencionados.

En 2008, publica *Fronchas nocturnas*, poemario compartido con Sulma Montero. El lector encuentra de un lado el libro de Urzagasti y, del otro, *Infancia* de su esposa. El texto sale bajo el sello editorial Creativa y está ilustrado también por Montero. El 27 de abril de 2013, muere en su casa de Sopocachi. Póstumamente, la editorial *La mariposa mundial* publicó *Senderos* (2015) que reúne treinta poemas escritos entre el 1 de noviembre y el 28 de diciembre de 2011.

Algunas antologías que incluyeron sus poemas son la *Antología de la poesía viva latinoamericana* (1966) de Aldo Pellegrini, *Antología de la poesía boliviana* (1977) de Yolanda Bedregal, *Índice de la poesía boliviana contemporánea* (1983) de Juan Quirós y la *Antología de la poesía hispanoamericana* (1987) de Julio Ortega. También aparecieron textos suyos en muchas revistas, entre ellas *Cuadernos*, *Signo*, *Poesía* (de Nicola Crocetti), *Casa Silva*, *Blanco Móvil*, entre otras.

Fue un escritor prolífico que trabajó arduamente con el lenguaje no sólo en los textos que conocemos, sino también en cuadernos privados que alojan palabras del diccionario, notas, poemas varios y diversos. Mestizo y "fronterizo". Le atraían la matemática y los trabajos manuales; la música clásica y el folclore tarijeño. "Guitarra negra" de Alfredo Zitarrosa, el dúo Pasacanal de Fortunato Gallardo y Alberto Choque pero también Vivaldi y

Schubert. Le gustaba el cine, admiraba a Andrzej Wajda. Fue periodista, ajedrecista, carpintero y caminante.

Participó de encuentros literarios en México, Argentina, Estados Unidos, Polonia, Perú, entre otros tantos. Leyó a los bolivianos: Oscar Cerruto, Jaime Saenz, Alcides Arguedas, Roberto Echazú, Gabriel René Moreno y Nataniel Aguirre. Y también Horacio Quiroga, Juan Rulfo y César Vallejo. Para él, Octavio Paz a pesar de ser un lujo en nuestra literatura, era "parcial": "una gran inteligencia solar, sólo solar (y el mundo no es únicamente solar)" (1987 8). Aunque se reconoce lector de Paz y Neruda sostiene que, en momentos de crisis, el que lo saca de apuros es otro: ni Rulfo, ni Paz, ni Neruda: "El que me ayuda es Vallejo" (1987 8). Prefiere a Horacio Quiroga, antes que a Borges. Este último también es parcial: nunca bailó una rumba, no conoce a la mujer y, sobre todo

No es ningún paradigma humano. Sólo después de la muerte de su madre se enteró que existían las abuelas y madres de Plaza de Mayo, sólo entonces cayó en cuenta de la dictadura. Su tendencia a la injusticia es frecuente: afirmar que Lorca, como mal poeta, fue fusilado a tiempo o que Hemingway se suicidó al descubrir que era un escritor mediocre, o que la única contribución de los negros a la humanidad era la rumba "El manisero" (1987 8).

Urzagasti cuidó su "patria silenciosa" como "un talismán dorado" (Piñeiro 2015 161). Prescindió de escuelas literarias por la impresión de que "acabo de dejar mi caballo amarrado en el poste de la esquina" (1977 149). Y escribió para "iluminarme a mí mismo, para orientarme, para aprender a mirar"; le tocó y eligió la palabra a la que consagró "sueños y oscuridades", "camino llenos de árboles" (Urrolagoitia 1993) y asumió hablar en "una

lengua de la que no conozco ni una sola de las palabras, una lengua en que me hablan las cosas mudas y en la cual deberé tal vez un día, desde el fondo de mi tumba, justificarme ante un juez desconocido" (1977 154).

La crítica

Como una de las instituciones que legitiman autores, la crítica literaria se ocupó de manera dispersa y escasa de la obra de Urzagasti. Sin embargo, es considerado uno de los escritores más reconocidos en la segunda mitad del siglo XX en Bolivia. Esto es fácilmente comprobable si tenemos en cuenta la inclusión en 2011 de *Tirinea* en la colección de las "15 novelas fundamentales de Bolivia"²⁴ o la selección de parte de su obra por el proyecto editorial de la Biblioteca del Bicentenario²⁵. Ahora bien ¿qué papel juega la academia en dicho proceso?

A lo largo del siglo XX²⁶, la "crítica tradicional"²⁷ se ocupó de pensar esta literatura desde diferentes puntos de vista que privilegiaron lo

²⁴ Las obras fueron seleccionadas por un equipo de especialistas convocado por el Ministerio de Culturas en el marco del Plan de Fomento de la Lectura llevado adelante por el Presidente Evo Morales.

²⁵ Este proyecto fue promovido por la Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia en el marco de la celebración de los 200 años de la independencia del país. Tiene como objetivo seleccionar y difundir las obras más representativas de Bolivia, aquellas que "son una muestra de nuestra sangre, el ADN documental de nuestro país" (Ver <http://www.bibliotecabicentenario.gob.bo>).

²⁶ En la primera década del siglo XX, Carlos Medinaceli fue el referente de la crítica literaria boliviana. Pero también existen historiadores de la literatura como Enrique Finot para quien el surgimiento de corrientes literarias vinculadas a lo autóctono, con "cierta preocupación nacionalista" dan cuenta de la formación de una "cultura nacional" (Finot 1943 9). Muchos años después, Adolfo Cáceres Romero dirá sobre el trabajo de Finot que nos plantea una "evolución asistemática" concentrada en "mostrar una serie de escritores y de libros, más o menos jerarquizados, sin que ellos se conciben como parte de un proceso motivado en el desarrollo social del país" (1987 17).

²⁷ Esta idea le pertenece a Leonardo García Pabón y la emplea para diferenciar los procesos críticos que existieron desde Carlos Medinaceli hasta fines de los sesenta (en este periodo el

ideológico antes que las construcciones estéticas de las obras. Se dedicó a realizar listados y valoraciones de autores y libros sin preocuparse por indagar en el proceso de construcción de la cultura nacional y en la especificidad de las obras estudiadas. Uno de los textos representativos de esta tendencia es *Panorama de la novela en Bolivia* de Augusto Guzmán, publicado por primera vez en 1973. El texto se define como un

inventario estimativo de la bibliografía novelesca [que organiza] la producción en cuatro etapas temporales que pueden reconocerse como ciclos de cultura, con caracteres más o menos definidos por los sistemas de la creación literaria en el mundo occidental (9-10).

Dos problemas se presentan: el primero, construir un inventario bibliográfico como legitimador de obras y, el segundo, tomar como paradigma de la creación literaria categorías occidentales y eurocéntricas. Esto último lleva a forzar algunos textos para poder incluirlos en las cuatro etapas delimitadas: los románticos, los realistas, los naturalistas y el nuevo realismo. Se construyen así operaciones críticas sesgadas que llevan a reunir bajo el rótulo de "nuevo realismo" autores tan diversos y disímiles como Marcelo Quiroga Santa Cruz, Renato Prada Oropeza, Yolanda Bedregal y Jesús Urzagasti, entre otros. Respecto de Urzagasti sostiene Guzmán que *Tirinea* "es apenas una divagación personalísima, matizada de frivolidad espontánea y de filosofía sentenciosa, al margen de toda formalidad literaria" y agrega que "para que la obra no se muestre forastera, una diestra ambientación sicológica y social, de toques rápidos y precisos, la identifica plenamente boliviana" (206).

discurso estuvo atravesado por los lineamientos ideológicos del Movimiento Nacionalista Revolucionario) de la independencia del discurso crítico que surge en la década del setenta.

Se observa una contradicción en la carga valorativa de la obra: con la afirmación atenuada se la descalifica y se la coloca en un lugar marginal respecto a otro tipo de relatos que mantienen una "unidad argumental". Aunque para Guzmán este texto no posee un "plan de normalidad narrativa" (206), "no se muestra forastera". En esta contradicción sobresale la doble vara con la que se abordan los textos: por un lado, la aproximación a la literatura boliviana en base a categorías occidentales genera un vaciamiento de las propuestas estéticas surgidas en el territorio que se traducen en una incompreensión de los textos literarios. Por otro lado, la búsqueda de lo particular, de lo característico de Bolivia, del "elemento nacional", sigue funcionando como catalizador del aparato ideológico del Movimiento Nacionalista Revolucionario²⁸.

Un momento de inflexión se consolida durante los años 70 liderado por Oscar Rivera Rodas, Javier Sanjinés y Luis H. Antezana. Este grupo comienza a pensar en la autonomía literaria. Para Mariaca Iturri (1997), tanto Rivera Rodas como Antezana "trabajaron a partir de la especificidad literaria [e] hicieron de ese territorio un espacio distinto de la práctica intelectual como diseño de políticas culturales" (244)²⁹. Con la aparición de

²⁸ El Movimiento Nacionalista Revolucionario es un aparato ideológico que llega al poder en 1952, aunque tiene sus orígenes en los años previos a la Guerra del Chaco. Dice Luis Antezana (2011) que más que una ideología de centro es una especie de "operador ideológico" que reúne los extremos políticos. En cuanto al concepto de nación que maneja, está más bien orientado hacia la derecha: tiene una voluntad integradora que conduce al nacionalismo el cual deviene en un "paliativo para abstraer los conflictos y las contradicciones, subordinándolos a una 'armónica unidad', bajo la cual prosigue un sistema de dominación" (Antezana 2011 253). Esto genera que se privilegie la voz sobre la letra en la interpretación de las obras.

²⁹ Para profundizar sobre este tema se pueden consultar *Rastros de la crítica literaria boliviana* editado por Guillermo Mariaca Iturri y "Aproximación a la crítica literaria en Bolivia de 1960 a 1980" de Leonardo García Pabón.

la nueva generación crítica, comienza una búsqueda por definir la literatura boliviana desde categorías complejas que posibilitan pensar en las particularidades de las obras, la influencia de los procesos políticos y sociales en la escritura y las características estéticas de diversos autores.

Respecto a Urzagasti reconozco tres trabajos que orientaron las diversas aproximaciones a sus textos: "Del nomadismo: *Tirinea* de Jesús Urzagasti" (escrito entre 1977-78 y publicado por primera vez en 1986) de Luis H. Antezana, "A propósito de las contraliteraturas" (1983) de Blanca Wiethüchter y *Viaje y narración. Las novelas de Jesús Urzagasti* (tesis doctoral defendida en 1998³⁰ y publicada en 2002) de Ana Rebeca Prada. Cada uno es representativo de los trayectos de la crítica en tres décadas consecutivas: los años 70, los 80 y los 90 respectivamente.

El ensayo de Antezana es insoslayable para pensar en los mecanismos de consagración de Urzagasti por dos motivos fundamentales: el primero relacionado con la centralidad del crítico en el ámbito académico³¹ y, el segundo, con el abordaje del texto a partir del nomadismo. Prefigura las direcciones de lectura que se realizarán en torno a su obra. "Leída en su contexto literario inmediato (digamos: 'la nueva narrativa boliviana', la 'nueva narrativa latinoamericana') *Tirinea* es hartoo

³⁰ El título original de la tesis doctoral es "El viaje que no pervierte. Una lectura de la narrativa de Jesús Urzagasti", realizada en la Universidad de Maryland y dirigida por Regina Harrison.

³¹ Luis H. Antezana no sólo es uno de los renovadores de la crítica literaria boliviana, sino que también prefiguró los recorridos de la crítica y del pensamiento bolivianos. Fundó, junto a Gustavo Soto, la revista *Hipótesis*, uno de los hitos en cuanto a publicaciones literarias bolivianas. La publicación se convirtió en un espacio de diálogo de esta literatura. Dice Leonardo García Pabón (1985) que el aporte de Antezana es penetrar en los aspectos literarios de las obras para darle "el sitio tantas veces negado: su autonomía como objeto de estudio" (132).

marginal" (Antezana 2011 95). El crítico se propone sacarla de ese lugar marginal y posicionarla como uno de los textos imprescindibles de la segunda mitad del siglo XX. *Tirinea* es "un canto a la vida" que devela todo el complejo mecanismo estético utilizado por Urzagasti en su construcción.

Es una novela de territorios y de desplazamientos territoriales. La novela puede ser considerada como un conglomerado de espacios que se comunican no por contigüidad sino por desplazamiento. Los diversos "sujetos" que habitan la novela transcurren ocupando y desocupando lugares (103).

Esta aseveración se hace extensiva a toda su escritura y sigue, hasta hoy, configurando recorridos críticos en torno al viaje y a los diferentes espacios que aparecen en los textos. Otro trabajo que se destaca en esta década es *La nueva narrativa boliviana. Aproximación a sus aspectos formales* (1972) de Oscar Rivera Rodas³² que se inscribe como un "paso intermedio" entre lo que fue la "crítica tradicional" y las nuevas tendencias que vinculan lo valorativo con la reflexión sobre las obras (García Pabón 1985 130).

Rivera Rodas establece el año 1969 como clave en el proceso de la literatura boliviana ya que es el momento de surgimiento de una nueva "promoción" de escritores. Ellos asumen una actitud de compromiso auténtico después de un largo receso de producción novelística y denuncian la realidad "empleando las armas netamente literarias" (17). Asevera que hay varios textos narrativos publicados en los últimos años que no ingresan

³² Para ampliar sobre el lugar que ocupó Rivera Rodas en la crítica revisar "Poesía y lenguaje: el psicologismo en la crítica de Oscar Rivera Rodas" de Rodolfo Ortiz Oporto en *Rastros de la crítica literaria boliviana* (1997) editado por Guillermo Mariaca Iturri.

en su estudio porque son “intrascendentes para una consideración histórica de la narrativa boliviana” (12). Esto último, muestra que todavía funciona la valoración³³ y la necesidad de inventariar libros como operación que legitima autores.

El capítulo “Antinovela” busca las filiaciones literarias de *Tirinea* y la vincula con el ultraísmo, y con las obras de Kafka, Proust y Beckett³⁴. El gran aporte de este crítico radica en analizar los aspectos formales y temáticos a partir de un trabajo independiente que va delimitando un espacio especializado para los estudios literarios. Concluye Rivera Rodas que

Tirinea implica búsqueda, destruye los cánones de la novela tradicional, deja sin vigencia la ordenación cronológica del tiempo, no tiene, en fin, ninguna historia que contar y sus personajes subjetivos son anulados para dar paso al narrador objetivo. [...] *Tirinea* no dice nada. El relato de Urzagasti deja de ser la historia de una aventura de sus personajes para ser la historia del propio relato (218).

En 1983, Blanca Wiethüchter publica, en la Revista *Hipótesis*, “A propósito de las contraliteraturas”. Es un ensayo clave ya que evidencia las grietas y fisuras en el interior de la literatura boliviana y se convierte en un texto metacrítico que debiera ser retomado para analizar cuáles son las operaciones desde los años 90. La propuesta de Wiethüchter se consolida

³³ Durante esta época se observa una concepción de los valores estéticos como algo inmanente en donde queda establecida una división entre forma y contenido. Las lecturas realizadas por agentes del MNR estuvieron focalizadas en el contenido y, con Rivera Rodas se abre una lectura en torno a la forma de la obra de arte. En ambos casos el resultado implica un proceso de inclusión-exclusión de textos. Esta división forma-contenido en torno a la interpretación, la establece Susan Sontag (1996). Sostiene que los valores estéticos no son fijos sino que tejen relaciones con una concepción histórica de la conciencia humana.

³⁴ Nuevamente, las filiaciones se las busca en el mundo literario occidental.

en 2003, con la publicación de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* escrito junto a Alba María Paz Soldán. Define *contraliteraturas* como “un campo literario que sufre un proceso de exclusión permanente, en oposición a aquel cuerpo literario considerado universalmente como literatura” (47). Son portadoras de un potencial subversivo e invasor respecto de las obras aceptadas por convención y posicionan a los textos literarios dentro de un proceso descolonizador. Una *contraliteratura* implica asumir la voz del protagonista americano, de aquel que se piensa a sí mismo en términos de liberación.

Toma como ejemplos a Urzagasti y Humberto Quino, porque ellos “sugieren, por una parte, el proyecto de una reconciliación y transformación de la historia y, por otra, la descarga renovadora de una repulsión lingüística y social” (Wiethüchter 1983 52). Esa actitud homogeneizante puede leerse en términos de construcciones identitarias nacionales, uno de los ejes sobre los que giró la literatura producida en Bolivia. Además, sirve para interpretar los procesos de la crítica que construyeron historias literarias con diversos planteos a partir de la última década del siglo XX.

Desde los años 90, y hasta la actualidad, hay una proliferación de estudios específicos sobre la obra del chaqueño. En 1998, Ana Rebeca Prada culmina su tesis doctoral donde aborda la cultura como viaje y el nomadismo en *Tirinea, En el país del silencio, De la ventana al parque y Los tejedores de la noche*. Analiza la noción de viaje en tres direcciones fundamentales: los procesos migratorios ocurridos durante la historia de Bolivia; la migración como *texturización cultural* y discursiva y el viaje

cultural como un discurso artístico alternativo. Los textos de Urzagasti incluyen una diversidad de géneros discursivos a través de los cuales se recupera la voz del otro. Entre estos se pueden destacar testimonios etnográficos, la autobiografía, el discurso de la tradición oral, etc.

Todo este material posibilita que los desplazamientos de personajes y narradores de la novelística urzagastiana no pertenezcan al ámbito de experiencias individuales. Se insertan en un contexto comunal que acompañan a cada sujeto en los diversos desplazamientos realizados. Desde mi perspectiva, el estudio de Prada consagra al autor dentro de la academia literaria y lo posiciona como uno de los escritores centrales de la segunda mitad del siglo XX boliviano.

Taypi

Ludovico Bertonio (1993) traduce la palabra aymara *taypi* como "cosa que está en medio". En la cosmovisión panandina es un concepto medular que remite al centro del mundo, al punto de encuentro de fuerzas contrarias (Bouysson-Beyssac; Harris 1988). Silvia Rivera Cusicanqui habla de una zona intermedia, o zona de contacto de opuestos que configura un mundo tripartito caracterizado por el dinamismo que "infunde incertidumbre y contingencia al mundo humano y al cosmos en su conjunto, y es precisamente esta la razón por la que la acción colectiva y la transformación de lo existente se hacen posibles" (2015 211).

En esta zona intermedia, Rivera Cusicanqui, ubica la subjetividad *Ch'ixi* y la define como una "autopoiesis que vive de sus propias contradicciones: una dialéctica sin síntesis, en permanente movimiento, que articula lo propio con lo ajeno de maneras subversivas y mutuamente contaminantes" (2010a 9). Lo *Ch'ixi* se expande para definir no sólo una subjetividad sino también una epistemología, un "conocimiento articulador de contradicciones" (2015 30). Este concepto es operativo para definir mi posicionamiento metodológico, y para abordar la escritura de un autor ubicado siempre en un espacio intermedio entre polos antagónicos que subvierte los sentidos que se pretenden totales.

En cuanto a lo primero, la noción de lo *ch'ixi* permite articular teorías provenientes del mundo occidental con el mundo andino. El entrecruzamiento de posiciones frente al universo da cuenta de constantes contradicciones. Son a partir de ellas que surgen nuevas maneras de interpretar la realidad. A diferencia del concepto de epistemología o pensamiento fronterizo de Walter D. Mignolo (2003), lo *ch'ixi* no implica posicionarse en términos binarios entre la modernidad y la colonialidad, sino abrir y ensanchar un tercer espacio, "entretejiendo a los dos mundos opuestos en una trama dinámica y contenciosa, en la que ambos se interpenetran sin fusionarse ni hibridarse nunca" (Rivera Cusicanqui 2015 302).

El tercer espacio se acerca a la propuesta de Homi Bhabha para quien existe, en la experiencia social, un lugar intersticial que "cuestiona las divisiones binarias" (2013 30). Se construye como una casa a medio camino

que asegura que la cultura no tiene unidad o fijeza dadas. No obstante, mientras que Bhabha recurre a la imagen de puente, Mignolo piensa en la frontera. En ambas, existe un lugar divisorio entre dos elementos contrapuestos y el posicionamiento intermedio del sujeto oscila entre un aquí y un allá. El *taypi*, en cambio, es un espacio de confluencia que posibilita armar un entretejido de significados opuestos y contradictorios generando un proceso recombinatorio de donde emerge lo nuevo.

Propongo ubicar la escritura de Urzagasti en esa zona intermedia en donde los opuestos se encuentran, dialogan y polemizan para abrir un universo en el que las verdades se derrumban por la presencia de lo oculto y lo olvidado. En el universo literario creado por el autor la presencia de pares antagónicos tales como urbano-rural, vida-muerte, olvido-memoria, entre otros, es constante. Toda su obra está destinada a subvertir los sentidos dados a cada uno de estos pares: por ejemplo, el espacio rural deja de estar asociado a la marginalidad para convertirse en un sitio de libertad; la muerte no implica el fin de la vida, sino que es un camino para "aprender a vivir"; la memoria no se ubica en el pasado de los hombres ya que requiere un movimiento continuo hacia el futuro. Esta propuesta de lectura está relacionada con el posicionamiento del autor que se autorepresenta como mestizo.

Naturalmente entre mis más íntimas convicciones está la de ser heredero de vertientes raciales y culturales que pueden configurar un vasto universo: desde la magia primitiva, pasando por la efervescencia presente, hasta el ritmo occidental. No creo, como muchos propalan, que el alma del mestizo de este continente sea recipiente del caos; por el contrario, es una fuente dormida de grandes conocimientos (Urzagasti 2005 30).

Observo una estrecha relación entre esta idea y el concepto de lo *Ch'ixi* que piensa el mestizaje no en términos de fusión sino como yuxtaposición dentro de una unidad. Luis Claros señala que esta nueva mirada está acompañada de un "giro subjetivo" que se aleja de la composición de la sociedad como un todo para focalizarse en el interior del sujeto. El mestizaje no es la coexistencia conflictiva entre lo indígena y lo europeo, sino que ambas construcciones dan cuenta de un origen que pervive en el ser, es decir, que "cada uno de los sujetos mestizos lleva la interculturalidad en sí" (Claros 2016 51).

El "alma del mestizo" deja de ser "recipiente del caos" justamente porque allí conviven de manera potencialmente armónica los diferentes elementos que definen al sujeto. Esto implica una aceptación de lo otro, lo ancestral y lo indígena que fue negado durante la primera mitad del siglo XX. El resultado es privilegiar una visión positiva del mestizaje en detrimento de lo negativo que lo definía. Ya no está determinado por una exterioridad, por aquello que "no son" los sujetos, sino que ahora tiene un contenido propio presente en la interioridad de cada mestizo.

Los significados e imágenes de la escritura urzagastiana no están dados desde el comienzo de su obra, sino que se construyen de manera progresiva. Convertido en caminante emprende un viaje escriturario que se resignifica constantemente. Los cambios en la relación entre el que observa y lo observado denotan las diferentes posiciones del autor frente a la compleja realidad. Su producción novelística se puede leer como un único

libro escrito en diferentes partes. En *Un verano con Marina Sangabriel* dice el protagonista que todos sus desplazamientos constituyen “varios viajes para componer uno solo, algo así como escribir un libro en varios volúmenes y con títulos diferentes” (57). A partir de esta lógica *Tirinea* (1969), es el comienzo de un largo trayecto que concluye en *El último domingo de un caminante* (2003).

Reconozco tres etapas en esta travesía: la primera incluye *Tirinea* y *En el país del silencio* donde un caminante desterrado sucumbe a la escisión de las voces narradoras como resultado de un “estar fuera de lugar”; esas voces se ubican en un punto intersticial: entre el campo que pervive en el recuerdo y la ciudad del presente, sumidas en el terror y en el silencio impuesto. En el segundo momento (conformado por *De la ventana al parque*, *Los tejedores de la noche* y *Un verano con Marina Sangabriel*) se construye la figura de un caminante subterráneo que emprende un viaje a las profundidades del suelo boliviano y desde allí desenmascara la realidad de la superficie. Quien camina descubre que su país se define por la compartimentación y la incomunicación.

El último domingo de un caminante representa la vuelta al origen en la voz de un narrador externo que cuenta la travesía de un geólogo paceño llamado Martín Gareca. El vínculo entre el espacio y los sujetos se modifica en las diferentes etapas y da cuenta de la relación del autor con la literatura. Los espacios dispersos del primer tramo comienzan a poblarse de seres que entran y salen de los libros. Configuran un mundo donde es posible la comunicación con el prójimo. De esta manera, rearma el universo

deshecho de las primeras novelas. Esto se concreta en la experiencia de un sujeto urbano que redescubre el Gran Chaco como espacio cultural y social invisibilizado por la mirada centrista y hegemónica. En este último tramo el viaje se presenta como búsqueda de libertad ya que, descubrir otros mundos permite deconstruir los estereotipos impuestos por la cultura dominante.

Un hazmerreír en aprietos no forma parte de este único libro. Un personaje de ficción, sin nombre, se despoja de su autor para recorrer libremente el país. A partir de la estrategia pirandelliana del personaje dentro del personaje que busca a su autor, el hazmerreír nos guía por los senderos de la larga tradición literaria latinoamericana. Este texto es muy diferente a todos los anteriores; para Juan Pablo Piñeiro las novelas previas están enhebradas por un tejido circular y forman un mandala perfecto en cuyo centro se localiza el país construido por el autor. *Un hazmerreír en aprietos* es "la obra que transmuta este recorrido transformándose en una fuga" (2014 17). Según cuenta Sulma Montero fue, para el chaqueño, su novela universal. Por este motivo, incluyo este texto en una "coda" al final del trabajo para dar cuenta de algunas de las cuestiones que problematiza y, sobre todo, para dejar abierta una línea de investigación que es necesario profundizar.

La escritura poética no responde a una organización y presenta constantes modificaciones en los diferentes soportes en que se publicó. El autor señala que se dedicó a escribir poemas sueltos y no en función de un

libro. Este hecho resulta interesante si tenemos en cuenta el importante trabajo organizativo que tienen sus novelas.

Estructura de la investigación

Organicé tres capítulos, cada uno se ocupa de un elemento representativo de la poética urzagastiana: el silencio, lo invisible y la intemperie. El primero analiza *En el país del silencio*, novela que elegí como puerta de acceso. Escrita en un contexto de crisis política y económica, muestra la fragmentación de los sujetos. En ella se da un proceso de colectivización de los conflictos individuales. En este sentido, difiere de *Tirinea* en donde el personaje principal, escindido en dos voces narradoras, refleja las contradicciones de un yo frente a los desplazamientos obligados del campo a la ciudad.

La figura de Tupac Katari y de los descuartizados a lo largo de la historia se erigen como símbolo de la fragmentación del presente y le dan forma a esta propuesta estética que une los trozos de ese pasado. Los conceptos de "memoria colectiva larga y corta" de Silvia Rivera Cusicanqui (2010b) articulan el pasado colonial con el surgimiento de los movimientos kataristas (MITK y MRTK) e indianistas durante la segunda mitad del siglo XX. La fragmentación y el desmembramiento se hacen extensivos a espacios y cuerpos representados. Son analizados a partir del cruce de las propuestas teóricas de Friedrich Bollnow (1969), Gastón Bachelard (1975) y David Le Breton (2002) con la categoría de lo *ch'ixi*. Estos elementos se

orientan a la construcción de una "poética del silencio" en donde confluyen diferentes temporalidades.

El capítulo dos explora tres territorios invisibilizados a lo largo de la historia: la memoria, la muerte y los confines. Las novelas toman las concepciones de las prácticas textiles andinas y traman voces, personajes e historias. Se quebranta la noción de tiempo cronológico y se produce un acto de resurrección de los muertos. Recurro al concepto de "pensar a contrapelo" de Walter Benjamin (2011) para analizar la percepción de la historia y las formas en que ésta se reconstruye en los textos. La noción de "habitar" como espacio protector del sujeto articula la propuesta narrativa de esta etapa ya que, los muertos, los olvidados y los excluidos se amparan en las páginas de las novelas para reescribir sus historias personales.

El tercer capítulo aborda la poesía a partir de la noción de intemperie. La escritura suprime los sentidos de desprotección y desamparo de la vida a cielo descubierto y construye una provincia, con un árbol en su centro, como espacio propicio para "habitar". Las imágenes de árboles y caballos dan cuenta de un territorio dejado atrás que vive en el interior del sujeto. Este sucumbe, constantemente, al recuerdo de un pasado feliz protegido por el cielo y la tierra. En el presente, el yo vive en una habitación cerrada donde la única conexión con el espacio-tiempo de lo vivido es una ventana que funciona como puente entre un aquí y un allá. En su interior conserva la voz de un animal antiguo, el silencio de la tierra; se transforma en árbol, por momentos desterrado, que conecta lo alto y lo bajo, lo profundo y la inmensidad del cielo. Es decir, abarca en su cuerpo todo el universo.

La palabra poética permite el retorno de la provincia que vuelve convertida en morada onírica durante la noche y el sueño. Además de los poemarios del autor este capítulo trabaja otros textos: "El manuscrito de un caballo", "La poesía como talismán", "La silla", "Animal antiguo" *Un verano con Marina Sangabriel* y *Cuaderno de Lilino*. Finalmente, en una coda me detengo en la novela *Un hazmerreír en aprietos* a la que abordo a partir de las categorías de lector como productor de significados y sujeto situado contextualmente (Littau 2008). Pretendo analizar los recorridos de un personaje sin nombre por la literatura boliviana, en particular, y latinoamericana, en general. Este texto es una propuesta para iniciar nuevas escrituras que den cuenta de las transformaciones urbanas de la Bolivia del siglo XXI.

CAPÍTULO I

POÉTICA DEL SILENCIO

Cabezas mondadas y clavadas en postes... El español sembró de cabezas todo el territorio de América. Desde Cuzco hasta Tinta, Tungasuca y Puno; desde Puno hasta Peñas, Achacachi, Ayo-Ayo, Sicasica, Chulumani y La Paz; desde La Paz hasta Paria, Huari, Challapata y Oruro; desde Oruro, Chayanta, San Pedro, Torotoro, Augallas, Pocoata, Macha, Ocurí, Pitantora, Moromoro, Quirpinchaca, hasta Chuquisaca; en una palabra, a lo largo de todo el Continente, esto es, de Cuzco a La Paz y de La Paz a Chuquisaca se sembró de postes con cabezas de indios decapitados.

Miles de postes fueron clavados en todos los caminos, en todas las ciudades, en todas las villas y en todas las aldeas; miles de postes ostentaban y exhibían la mano o el pie; el brazo o la pierna; miles de postes con cabezas clavadas, cabezas de los indios que se habían levantado contra el Rey de España; miles y miles de postes con las cabezas de los indios que fueron al sacrificio por la libertad de su raza y de su pueblo.

La revolución india de Fausto Reinaga

La condena al garrote de Atahualpa; la lengua cortada y las extremidades arrancadas de Tupac Amaru; los cuerpos de Micaela Bastidas, de Tupac Katari, Bartolina Sisa, Nicolás Katari, Diego Cristóbal Tupac Amaru, Manuela Tito Condori, expuestos por retazos, clavados en picotas, en diferentes zonas del territorio; el fusilamiento de Apiaguayki Tumpa; la ejecución de Zárate Willka son algunos de los trazos de una genealogía del exterminio y el descuartizamiento. Detrás de ellos hay miles y miles de sujetos anónimos que tuvieron, desde la llegada de los españoles al territorio, el mismo destino.

Todos estos hombres y mujeres, tanto los líderes con nombre y rostro como los anónimos, condensan una serie de significados que perviven durante la historia boliviana. Estos emergen en forma de movimientos políticos y sindicales a partir de los años sesenta. El levantamiento de los pueblos indios, históricamente subordinados, que lucharon por un lugar de poder y por la restauración del código moral incaico, dio lugar al surgimiento del indianismo y el katarismo durante dicha década.

En términos generales, estos partidos y movimientos se propusieron continuar la inconclusa lucha anticolonial iniciada por Tupac Katari y evidenciar el fracaso de los intentos de homogeneización cultural del Movimiento Nacionalista Revolucionario. En sus documentos, manifiestos y libros recuperan una serie de figuras históricas caracterizadas por la muerte violenta en manos de españoles y, en muchos casos, por el despedazamiento de sus cuerpos. El "Primer manifiesto de Tiwanaku"

(1973) por ejemplo, se abre con la figura del Inca Atahualpa y su afirmación de que “un pueblo que oprime a otro pueblo no puede ser libre”. La historia de los asesinatos de la descendencia Inca instala la idea del desmembramiento no sólo físico encarnado en sus cuerpos, sino también simbólico en las diferentes concepciones emergentes de las mayorías oprimidas, silenciadas y subordinadas por el relato *q’ara* y mestizo.

Este pasado de violencia se replicó en diferentes momentos de la historia del siglo XX boliviano tanto en masacres (como las mineras de 1949 o la fabril de Villa Victoria en 1950) como en otros episodios que fragmentaron la sociedad y las culturas. Un ejemplo de esto último es la Reforma Agraria promulgada en 1953 que, en lugar de colectivizar la tierra, la convirtió en un minifundio generando un proceso de “atomización de la tierra” (Reinaga 2010 389).

Tanto el indianismo como el katarismo comparten una serie de ideas y percepciones sobre los indios tales como “ser esclavos en nuestra propia tierra” (“Manifiesto del Partido Indio de Bolivia” de 1969), ser “extranjeros en nuestro propio país” (“Primer manifiesto de Tiwianaku³⁵”), estar “desterrados de nuestra propia tierra” (“Tesis del campesinado boliviano³⁶”). También enuncian de diferentes maneras el intento sistemático de destrucción que sufrieron las culturas quechuas, aymaras, amazónicas y andinas.

³⁵ Este manifiesto está firmado por el Centro de Coordinación y Promoción Campesina MINKA, el Centro Campesino Tupac Katari, la Asociación de Estudiantes Campesinos de Bolivia y la Asociación Nacional de Profesores Campesinos.

³⁶ Este documento es del 28 de marzo de 1978. Se elaboró durante el VII Congreso Nacional Campesino en la ciudad de La Paz y está firmado por Jenaro Flores Santos, Macabeo Chila Prieto y Saturnino Condori como representantes de la Confederación Nacional de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CNTCB).

Trozos, fragmentos y pedazos se inscriben en el relato contrahegemónico de movimientos indios y campesinos que ponen al descubierto los continuos mecanismos de la cultura dominante para desmembrar el cuerpo social. La experiencia de la desigualdad y de la opresión son el puntapié para el surgimiento de estas pronunciaciones; la sensación de ajenidad y fragmentación son consecuencias de políticas históricas fundadas en el despedazamiento que dejó a los sujetos desperdigados en el ancho territorio boliviano. Urzagasti junta los trozos, los miembros divididos, las partes de una totalidad impensable y construye, con ellos *En el país del silencio*.

Novela desmembrada que se hace eco de una estructura de sentimiento³⁷ surgida a partir de políticas dictatoriales opresivas que fijan sentidos y significados; novela que duda de lo explícito y lo conocido para hacer ingresar las sensaciones de una sociedad que se resiste y hace resurgir una historia de violencia y aniquilamiento. Las voces narradoras y los lenguajes de cada personaje son unidades compositivas a través de las cuales se construye el dialogismo. Estas unidades determinan el plurilingüismo del universo novelesco y reflejan la diversidad social. El diálogo interno de las voces que aparecen nacen, directamente, del diálogo social de los lenguajes (Bajtín 1989).

Si bien *Tirinea* es el texto que inaugura la novelística urzagastiana, el anclaje en la experiencia del autor la aleja de un elemento clave para

³⁷ Tomo este concepto de Raymond Williams como "experiencias sociales en solución, a diferencia de otras formas semánticas sociales que han sido precipitadas y resultan más evidentes y más inmediatamente aprovechables" (1980 155).

entender su poética: la vida de cada hombre, sus viajes, inquietudes, conflictos y todo lo que lo constituye reflejo de una historia colectiva. En este sentido, *En el país del silencio* da un gran salto que nos permitirá aproximarnos a una comunidad desde las profundidades de un "yo". El texto se vuelve intento de representación de un "nosotros". *Novela-faro* que ilumina, intermitentemente, toda la producción escrituraria del autor y que, por momentos, apaga sus luces con la intención de dejar al lector ávido de sentido, naufragando en las aguas de un universo caótico y resbaladizo.

Este traspaso de lo individual a lo colectivo genera una primera aproximación a la idea de *país*. Allí resulta llamativo el alejamiento, por omisión, del concepto de *nación*. Al respecto, Alan Castro Riveros sostiene que, frente a la fascinación de Jaime Saenz por la voz guaraní "upiti", el chaqueño repetía: "Eso quiere decir que hay un país" (Castro Riveros s/f 60) Nunca habló de nación en un gesto por usar y buscar las palabras adecuadas. Castro Riveros juega con el sentido y con el sonido de país: agregándole una sílaba solar y un círculo de remate transforma el término en *paraíso*; la etimología va de *pays* a *pagensis* y concluye en *pago*, cercana a *pagano* y *paisano*. Volviendo a *pagensis*, llega a *pangea* que se convierte en *pan* y *gea* "para creer que hemos cerrado el círculo y estamos en nuestro pago".

En este juego de palabras, el autor de *Aurificios* oscila entre lo más amplio y lo más pequeño, lo íntimo y lo personal; de la totalidad terrestre al pequeño reducto del pago que, a su vez, se constituye en su universo. A esto se suma una concepción política del término en el marco de la historia

y la literatura bolivianas: el discurso sobre la nación boliviana siempre fluctúa entre un movimiento de asimilación y otro de diferenciación de los sujetos nacionales. Lo que diferencia a Urzagasti de estas interpretaciones es su procedencia. Su historia personal está atravesada por la pobreza, los desplazamientos y las pérdidas. Ocupa un lugar marginal en la construcción política y social bolivianas. Desde ese margen, construye su literatura.

Sin embargo, tras su llegada a La Paz y sus inicios en la escritura, adquiere cierta centralidad en la cultura boliviana. Desde allí, asume la palabra como una posibilidad de recuperar las voces de los sujetos silenciados. Lo interesante de este movimiento es el reconocimiento del Gran Chaco como un lugar marginal y olvidado en el que los sujetos quedan excluidos de las representaciones nacionales hegemónicas. Si los intentos por configurar una idea de nación trataron de disuadir y evadir los conflictos y traumas de la historia del territorio; si pretendieron unificar las diversas identidades en la figura del mestizo; la idea de país -por el contrario- reafirma la fragmentación, la división, las marcas del dolor y la violencia. Los grandes relatos vinculados al campo fueron escritos por sujetos que nunca lo habitaron. Con Urzagasti, por primera vez, se produce un desplazamiento donde lo que queda en el centro es la voz de lo rural. Desde esta posición, se rompe con aquella tradición literaria boliviana preocupada en la construcción de estereotipos.

Frente a la realidad fragmentada y dividida, el escritor retoma la palabra aymara *aruskipasipxañanakasakipunirakispawa*, síntesis de los diferentes abordajes críticos que encaminan este trabajo. En un pobre

español significa “estamos obligados a comunicarnos” lo que implica un rechazo a las mordazas impuestas por el poder militar y político. A su vez, pone de manifiesto la necesidad de comprender el lenguaje de la naturaleza –el lenguaje del silencio–, problematizar el pasado violento que se inicia con la conquista y colonización de América y reinterpretar los vínculos entre los diferentes espacios e identidades que habitan el territorio. Todo esto con dos objetivos claros: el primero tendiente al reconocimiento de la heterogeneidad y la renuncia a los grandes relatos nacionales; el segundo ligado a la posibilidad de sutura y de gran relevancia en la producción literaria del autor.

VOCES DESMEMBRADAS

En el país del silencio se articulan dos hechos de la historia de Bolivia atravesados por el horror y la violencia: la conquista y colonización y la dictadura militar de 1980 liderada por Luis García Meza Tejada. La conquista y el proceso de colonización motivó hechos traumáticos en los diferentes pueblos y sujetos de nuestra América. Según Nathan Wachtel (1971), para *los vencidos* significó el final de sus culturas. La idea de desposesión y el hundimiento de sus estructuras tradicionales generaron una pérdida en los sujetos que impactó de manera notable en la pregunta por el sentido de la vida. Wachtel piensa el trauma como un concepto embrionario con origen en el psicoanálisis, pero de aplicación en sujetos colectivos.

Durante los años 90 del siglo XX, la academia europea desarrolla una serie de investigaciones en torno a la experiencia de los refugiados en los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Estos estudios configuran un área de "estudios sobre o en torno al trauma social". Uno de los conceptos claves de estas teorías es el de acontecimiento pensado como "choque inicial", asociado al sufrimiento y a la fragmentación social. El choque se construye a partir de diversas y complejas narrativas sociales que le dan un carácter abierto, inestable y polisémico (Ortega 2016).

A partir del acontecimiento se problematizan cuestiones en torno a la pregunta sobre la narrativización, la puesta en lenguaje de estas experiencias traumáticas, el rol del testigo, el que vio o vivió una experiencia de esta índole y sobrevivió para narrarla³⁸ (Jelin 2002). El trauma inicial asedia a la realidad boliviana y genera un retorno constante a aquellos momentos que dejaron marcas. En este sentido, el trauma no se manifiesta como un acontecimiento del pasado, sino que se transforma en una condición del presente.

Las huellas de las sociedades arrasadas se perpetúan en las subjetividades y estructuran la vida colectiva. Norma Klahn sostiene que la dictadura de García Meza funciona en esta novela como catalizador de la memoria, “de la larga historia de colonizaciones y exclusiones, pero también de resistencias y empoderamiento (Klhan 2005 41)”. El narrador, concebido como un “sujeto-en-proceso”, busca las maneras de representar las realidades fronterizas a partir de una poética que “asume la política de un nacionalismo anti-colonial (42)”.

Algunas de las preguntas que surgen para pensar el recorrido por *En el país del silencio* son ¿cómo hablar?, ¿cómo dar cuenta de episodios traumáticos que ocurrieron en un pasado remoto?; ¿es posible pensarlos en términos de acontecimiento, es decir, como algo que pervive e incide en los sujetos del presente?; ¿qué relación existe entre esos hechos pasados y

³⁸ La bibliografía consultada, focaliza en acontecimientos traumáticos relativamente recientes, en los que aún existen testigos.

otros episodios violentos recientes que desestructuran al sujeto y rompen las coordenadas de tiempo y espacio?

La estructura de la novela nos da algunas claves para comenzar a responderlas. La construcción de las voces narradoras pone al descubierto un sujeto atravesado por un episodio traumático inicial; el trauma se replica en diferentes momentos de la vida histórica boliviana. *En el país del silencio* se hace eco de los elementos culturales emergentes de su época y reproduce en el cuerpo textual los conflictos y contradicciones del cuerpo social: ella emerge de un contexto de golpes de Estado, crisis social, política y económica³⁹; pero también refleja el surgimiento del katarismo. Dice Jaime Saenz en un ensayo publicado en *Prosa breve* cuyo nombre es "El aparapita de La Paz" que

El saco [del aparapita] ha existido como tal en tiempos pretéritos, ha ido desapareciendo poco a poco, según los remiendos han cundido para conformar un saco, el verdadero, pues no es obra del sastre, es obra de la vida un saco verdadero. Los primeros remiendos han recibido algunos otros remiendos; estos a su vez han recibido todavía otros, y estos otros, todavía muchos otros más, y así (2008 18).

Este singular personaje paceño es un sujeto aymara y migrante. Carga un bulto sobre sus espaldas, aficionado al alcohol, bestia o animal para algunos, repugnante para otros, infernal para las abuelas, inexistente para poetas, folcloristas y sociólogos. Su saco es una metáfora en la que

³⁹ El 17 de julio de 1980 comienza el último período dictatorial del siglo XX con el Golpe de Estado de Luis García Meza, apoyado por Hugo Bánzer, y sucedido por Celso Torrelío. Éste se caracteriza por abusos de poder, vulneración de libertades individuales, suspensión de derechos políticos y sindicales, expansión del negocio del narcotráfico, hiperinflación, etc. En octubre 1982, tras el derrumbamiento de las Fuerzas Armadas, se produce la apertura democrática boliviana con Hernán Siles Suazo como jefe de Estado.

generaciones de críticos literarios y culturales inscribieron múltiples interpretaciones de la historia cultural boliviana. Confluyen en ella una serie de imágenes: los retazos, los hilos que suturan las diferentes capas, la superposición de telas, nuevas roturas, nuevos parches.

En *Felipe Delgado*, Jaime Saenz agrega que “el saco del aparapita es una realidad total” (2007 129). La imagen es operativa para problematizar la manera en que se construyen las subjetividades y funciona como puntapié para ingresar al análisis de *En el país del silencio*. Este texto aloja en su estructura los conflictos de un cuerpo social marcado por una diversidad de elementos. Al igual que el saco del aparapita, Bolivia está rota, remendada y repleta de capas que invisibilizan realidades.

En la noción de desmembramiento es posible “leer” la figura del líder indígena Tupac Katari. Su cuerpo despedazado y la promesa realizada antes de su asesinato (“volveré y seré millones”), abre al menos dos grandes interpretaciones: la primera (ligada temporalmente a la primera mitad del siglo XX) pone de relieve la figura del mestizo como aquel sujeto que concreta la unión; la segunda, surgida durante los años 70 de la mano de los movimientos kataristas, suplanta esa unidad mestiza por el reconocimiento de la fragmentación y la necesidad de unirse en la lucha en pos de la visibilidad del subalterno. Se erige como una invitación a analizar la sociedad a partir de dos ejes visuales: el problema de las clases explotadas y el de las naciones oprimidas. Su rechazo a la mirada ciclópea del ojo de la razón occidental implica un movimiento de acción y de recuperación de las experiencias vividas focalizando en la propia realidad. El

primer caso corresponde a una interpretación dirigida desde la cúspide de la pirámide social; el segundo, da cuenta de la "manera de ver del Otro" (Sanjinés 2014 31).

En el país del silencio se aleja de la tendencia realista que dominó la narrativa boliviana, caracterizada como una "escritura que busca definir sus significaciones y sentidos en relación, más o menos directa, más o menos inmediata, con la vida socio-histórica que la contextualiza" (Antezana 1985 27). En el texto de Urzagasti se prefigura lo autobiográfico, lo testimonial, por momentos asume la forma de ensayo, etc. Carece de narración y deja al lector inmerso en una confluencia de episodios y reflexiones aparentemente inconexos.

Ana Rebeca Prada (2015) retoma un artículo publicado por Walter Vargas (2013) en el diario *La Razón* donde el crítico afirma que los libros de Urzagasti, en el caso de ser novelas, "son en verdad muy malas novelas"⁴⁰. Para él una buena novela necesita al menos tres elementos: "un personaje o un grupo de personajes potentes y bien contruidos a lo largo del texto, una historia interesante, y un narrador que se encargue de ambas cosas con una estrategia que seduce".

Más allá de la cuestión genérica, esta discusión da cuenta de la complejidad del libro atravesado por un gesto que lo recorre y configura: la fragmentación. Si tenemos en cuenta lo señalado por Vargas, vemos que en la novela -más que personajes definidos- hay voces que recuerdan o hablan de otros personajes. De este modo, se desdibuja la acción. En cuanto a la

⁴⁰ Ver http://www.la-razon.com/opinion/columnistas/Fitzgerald-moda_0_1843615655.html

historia, es difícil dilucidarla: se presenta el marco de una narración donde entidades inmóviles no pueden más que mirar. Respecto al narrador, es difícil definirlo porque está en una continua búsqueda que enreda al lector en un constante intento por encontrarlo. La voz narradora se disuelve en tres voces complejas e inestables. Lejos de seducir, las idas y vueltas, la narración ausente, la diversificación de voces, dan forma a un texto arduo y difuso.

Novela desmembrada, retaceada, donde los elementos que la constituyen aparecen desunidos y dispersos impidiendo el abordaje del texto como una totalidad.

Voces narcisistas

La noción de novela queda solapada y disfrazada en este aparente relato de intimidad. Este gesto se constituye en una estrategia de resistencia que utiliza el lenguaje del opresor para hacer escuchar las voces oprimidas. Dividida en un prólogo y cinco cuadernos, el texto se filia a las escrituras del "yo"; una primera persona marginal y excluida que usa la palabra impresa para dar cuenta de esta experiencia. Desde el prólogo ingresamos a un terreno en el que se potencian el ojo y la mirada. Escrito en modo impersonal, queda fuera del campo visual de los narradores de los cuadernos subsiguientes.

La tierra personificada asume diferentes imágenes según quién la mire: ella es parda y humilde tiene un tinte misterioso y se transforma

cuando se “entrega al observador” (PS, s/n). La imagen del guaraní contrasta con la del perverso observador no a partir de las distintas concepciones que estos puedan tener, sino en base al vínculo que la tierra establece con cada uno. Con el primero, se convierte en una flor silvestre y asume las características de lo divino y de lo demoníaco mientras que, con el segundo, “lo extravía hasta depurarlo” (PS, s/n) para mostrarle un camino de redención. El perverso corrompe el orden original donde los hombres eran capaces de escuchar el lenguaje primario, el silencio proveniente de la tierra. Se constituye en elemento externo que ingresa al territorio para trocearlo, saquearlo y desgarrarlo. La importancia de la mirada produce un quebrantamiento de las formas fijas y totales del mundo. Así, se ingresa a un terreno determinado por la relatividad.

Los cinco cuadernos están narrados por tres voces. Ellas constituyen a un sujeto desmembrado que, de manera equilibrada, se reparte las palabras y las miradas. Jursafú, El Otro y El Muerto son tres caras de un mismo personaje. Cada uno de ellos muestra una faceta diferente sobre la realidad: el primero es un intelectual, el segundo es la contracara de Jursafú y el tercero es un “personaje intemporal, que ya no está influido por los avatares de la vida, es una suerte de gurú, de maestro, de sabio” (Klhan y Delgado 2013)⁴¹.

El primer cuaderno comienza con una intervención de El Muerto y se abre con el epígrafe “Habla la voz sonámbula del Urundel” (PS, 3) que

⁴¹ Este artículo publicado por Norma Klhan y Guillermo Delgado recoge fragmentos de dichos del escritor. Se puede consultar su versión electrónica en <http://www.nuevacronica.com/cultura/jesus-urzagasti-por-el-mismo-ii-la-obra/>

prefigura su lugar en el mundo novelesco. Al menos tres aspectos sobresalen: primero, el que habla no es un sujeto sino una voz; se acentúa, así, su carácter incorpóreo; segundo, es una voz sonámbula. El *Diccionario de la Real Academia Española* define *sonámbulo* como una persona "que mientras está dormida tiene cierta aptitud para ejecutar algunas funciones correspondientes a la vida de relación exterior, como las de levantarse, andar y hablar".

Desde esta perspectiva, El Muerto se posiciona en un estado de latencia: entre el estar y el no estar. Sus acciones no forman parte del mundo "exterior", pero tienen injerencia en él. Asimismo, se levanta, anda y habla; aquí agrego: ve, escucha y piensa. Y, tercero, es una voz localizada a través de la imagen del Urundel⁴². En el cuarto cuaderno, se describe al árbol como rústico, duro, tosco, de una indescifrable belleza y se dan una serie de características que sirven para pensar al sujeto que evoca: es solitario y no florece a la vista del hombre. De la misma manera, El Muerto se mantiene oculto de los ojos de Jursafú y de El Otro que, cuando lo miran, no hacen más que referirse a sí mismos.

El heroísmo del Urundel consiste en crecer en tierra estéril y "conseguir del fondo de la tierra lo que necesita para estirarse con provecho en el calcinante mediodía" (*PS*, 248). Esto último es una condensación de la función de El Muerto a lo largo de la novela que pasa por tres momentos: la desaparición física, la búsqueda de verdades profundas y el entendimiento

⁴² El Urundel es un árbol que crece en la región chaqueña de Bolivia, Brasil, Paraguay y Argentina. Se convierte en una potente imagen poética en la obra urzagastiana.

de la realidad. La aparición inaugural de su voz relata, en tercera persona el episodio de un hombre, que carece de nombre, asesinado en las calles de La Paz tras mantener relaciones sexuales con una mujer. Algunos aspectos, como la mención de sus cuarenta años de edad, permiten pensar que ese hombre es El Muerto. No obstante, sólo al final de la novela lo escucharemos hablar en primera persona.

Todo sucede el 31 de diciembre de 1980, fecha que indica el cierre de un año y el comienzo de otro. En esa fecha de pasaje, se deposita la posibilidad de la esperanza ante la cruda realidad política. Su cuerpo, junto al de otras personas asesinadas por los tiroteos de los militares “están mudos sobre un barranco que se pierde en la noche, a la orilla de un río de ciego caudal” (*PS*, 6). En este momento inicial, la desaparición física se relaciona con la mudez y la ceguera. Paradójicamente, en los capítulos siguientes se recuperará la capacidad para hablar y ver no ya la realidad inmediata y palpable sino lo profundo, lo que existe en el fondo de la tierra; réplicas del gesto del Urundel que indaga en la tierra estéril de un calcinante mediodía. La realidad más próxima quema y se identifica con la destrucción provocada por la dictadura militar con fecha de inicio el 17 de julio de 1980.

El primer cuaderno continúa, de manera alternada, con las voces de Jursafú y El Otro. En la voz de este último hay una constante intención de autodefinirse; es un relato que no está contextualizado y la única anécdota que cuenta es cuando, de niño, sus padres le preguntaron qué estudiaría y él responde, para satisfacerlos, que sería doctor. El espacio onírico es su

morada, lugar que le permite ver lo oculto del mundo diurno y posibilita la relación entre los hombres. Es allí "donde se traba amistad con seres que no dependen de nuestra realidad tan altanera" (PS, 11). Cerrar los ojos implica ingresar a territorios invisibles, en comunión con el prójimo, donde lo que importa es lo perdurable e inmutable.

Dos aspectos se destacan de este sujeto: la afirmación de la experiencia y, la configuración del espacio rural. En cuanto a lo primero, se da una oposición entre el mirar el mundo y el pensar. Lo que reivindica El Otro, es la experiencia inmediata, sólo percibida por los sentidos. Afirma que es "adepo al lenguaje cabal de la realidad" (PS, 17) localizado en el monte. La piedra, las abejas, la luna son algunos de los elementos de los que aprende este personaje. Un ejemplo lo observamos cuando dice: "De haber sido aplastado por un genio maligno no me hubiera dolido nada. Pero me espanté cuando de repente apareció un duende sombrero" (PS, 17).

Si el genio maligno es uno de los símbolos de la filosofía occidental y racionalista, el duende sombrero representa las leyendas y creencias de los sujetos rurales. El subjuntivo de la primera parte de la frase contrasta con el pretérito perfecto simple del indicativo, el cual denota que dicha aparición verdaderamente ocurrió. Lo probable se enfrenta a lo acaecido y el sujeto se ubica en el territorio de lo concreto, lo conocido, lo verificable. En la misma dirección, El Otro reproduce las palabras de un paisano que asevera: "Lo que se aprende en los libros, se recuerda. Lo que enseña un porrazo, no se olvida nunca" (PS, 16).

La configuración del espacio supone una relación indisociable entre el sujeto y el territorio que habita. La llamada *provincia* de la infancia es un lugar de plenitud definido por El Otro como un mundo fundado “en una insignificante parcela terrestre por linyeras reducidos a la ilusión de no tener nada” (PS, 26). Lo simple, el monte inacabable y la vida familiar están presentes en ese mundo. El conflicto se plantea cuando la aldea se relaciona, en su conciencia, con la totalidad del país; cuando se da cuenta que es boliviano y que, según Pascual Medina, el territorio tiende a desaparecer por la economía precaria y puede ser repartido entre las naciones vecinas.

Este conocimiento hace evidente una interpretación de los sujetos del campo enfrentada a los hombres de ciudad. La clásica oposición entre ignorantes e ilustrados se resignifica en la voz de El Otro quien reafirma la ignorancia de los rurales desde la positividad. Estos son hombres auténticos, ajenos a conjeturas y artificios, al estudio de la historia y las matemáticas, todos “atados a la leal realidad” (PS, 29). Los dos caminos posibles eran “hacerse explotar o ilustrarse” (PS, 27); lo segundo implica migrar y también “reventar a los demás” (PS, 27) y es por eso que El Otro decide conservar la ignorancia como marca definitiva de su alma.

Jursafú incorpora al texto un nuevo lenguaje y una mirada diferente sobre la realidad. Es una voz anclada en el presente del enunciado. Desde su primera intervención nos sitúa en la ciudad de La Paz, la noche del 31 de diciembre de 1980, y especifica la situación política y social de la Bolivia de

aquel tiempo. Ese explicitación se realiza no desde la historicidad, sino desde la percepción:

Presiento que alguien es torturado esta noche, la última de 1980, mientras temibles y esporádicas ráfagas alteran el silencio de Bolivia. [...] La Paz es una ciudad gobernada por el terror, pero aquí asumo el destino de pelear como un ciego con la estéril fatalidad (*PS*, 9).

La intervención de Jursafú en este primer cuaderno, permite pensar la totalidad de la estructura de la novela. La ruptura de la trama genera una discontinuidad temporal y espacial. El argumento del texto podría resumirse diciendo que, durante la noche del 31 de diciembre de 1980, un sujeto es asesinado por militares después de tener un encuentro sexual con una mujer; otro, mira por la ventana pensando en los nefastos acontecimientos que suceden en la ciudad; un tercero camina por las calles de Villa Fátima para encontrarse con Laura, Orana y Constanza⁴³. A su vez, los tres sujetos representan diferentes facetas de un mismo hombre. Las reflexiones y recuerdos que recorren estas más de cuatrocientas páginas, también se inscriben en el presente de la enunciación produciendo un quiebre de los marcos narrativos y de la sucesión temporal. El antes y el después se pierden en un presente continuo y difuso. La consecuencia de esta escritura atravesada por el trauma es la renuncia a la posibilidad de representar una totalidad.

El universo presentado por Jursafú está signado por el trauma de la dictadura. La marca de la violencia política se manifiesta en el relato a

⁴³ Las tres mujeres mantuvieron, en diferentes épocas, una relación con El Otro o con Jursafú. En ellas se reproduce la fragmentación del personaje y, en este caso, se genera una confusión materializada en la superposición de tiempos diferentes.

través del asesinato de un hombre al comienzo del libro. También allí se reviven escenas del pasado colonial que impuso la violencia como *modus operandi* de las relaciones interpersonales. Dominick LaCapra, desde una perspectiva freudiana, sugiere que existen dos maneras de afrontar los acontecimientos traumáticos: el *acting out* y la elaboración.

Ambos no necesariamente se oponen, sino que a veces conviven en una mixtura. En el primero, la experiencia traumática posee al sujeto a tal punto que queda atrapado en la repetición compulsiva de los acontecimientos sucedidos. La elaboración, en cambio, es un proceso que intenta separar el pasado del presente para evitar el retorno constante del hecho. Algunos de los procesos de elaboración son

el duelo y los distintos modos de pensamiento y quehacer crítico, [los cuales] entrañan la posibilidad de establecer distinciones o desarrollar articulaciones que, aunque reconocidas como problemáticas, funcionan como límite y posible resistencia a la indecibilidad (LaCapra 2005 46).

Durante la tarde del 31 de diciembre de 1980, el diario donde trabaja Jursafú sufre el asalto de un grupo de militares. El episodio es relatado en el cuarto cuaderno por la voz de El Otro; es decir, su primera intervención sucede el mismo día de la embestida, aunque decide no mencionarla. Por un lado, la evasión del suceso; por otro, la recurrencia de enunciados cuyo significado común es la muerte, lo inerme, lo estéril e inmóvil. Se siente asfixiado en el "ronco desfallecimiento de las calles desiertas" (PS, 9); se ve difunto, encaminado hacia la disolución, habitando una ciudad sitiada que, paradójicamente, se llama La Paz. Un *síntoma de discursividad* (Ernst Van Alphen 2011) se enquistó en el relato: un obstáculo entre la vivencia del

acontecimiento y la posibilidad de representarlo a través del lenguaje como marca textual de *acting out*. Dice El Otro respecto a Jursafú en una de las últimas partes de la novela: "se alimenta de la esperanza cuando piensa que algún día dejará que su experiencia hable con todo el ñeque de que sea capaz" (PS, 338).

El personaje lleva adelante un proceso de elaboración que se traduce en un posicionamiento crítico con un objetivo claro: recordar diferentes momentos atravesados por la violencia. En estos casos, Jursafú cumplirá el rol de testigo y portavoz de los oprimidos. En el primer cuaderno, cuenta el asesinato de un hombre, matabo o guaraní, presenciado durante su niñez. El personaje asegura que, de cualquier manera, "este nativo no hubiese durado mucho desde que lo tenían por extranjero en tierras que siempre fueron suyas" (PS, 10). Menciona también a Adrián, amigo del narrador, geólogo devenido guerrillero y asesinado por defender a las masas explotadas.

El presente traumático genera que Jursafú reviva acontecimientos del pasado donde lo que se impone es un trauma fundacional: el de la conquista y colonización de América, hecho que fractura la vida colectiva e impone modelos identitarios excluyentes. Trauma que desorganiza y desorienta la vida de los pueblos pero que a su vez se convierte en el cimiento sobre el que se construye la identidad (LaCapra).

A pesar del trauma inicial, las diferentes voces narradoras buscan a lo largo del texto modos de suturar la violencia. Nuevamente, Jursafú es quien

vislumbra una alternativa. Ella cambia la estructura del libro. La última intervención de Jursafú en este cuaderno, problematiza la posición egocéntrica. El epígrafe "He oído decir que el prójimo es el espejo de nuestra patria invulnerable" (PS, 31), funciona como un primer desplazamiento de la mirada en el que la presencia y comprensión del prójimo se torna imprescindible para relacionarse con el mundo. Dice Jursafú que "tamaña comprensión es esencial para mirar con provecho la espalda de una pulga o la imagen de una estrella" (PS, 34). La figura de Narciso más que el exceso de amor a sí mismo pone de relieve la ausencia del prójimo.

Voces entramadas

En el segundo y tercer cuadernos, cada una de las voces será vista por otro: por ejemplo, Jursafú visto por El Muerto o El Muerto visto por El Otro. Ninguno de los tres escapa a la mirada de los demás y, a su vez, todos miran a alguien. Sin embargo, los posicionamientos, los tonos y la forma de cada sección se tornan variables. La voz de El Muerto es la más particular de las tres ya que, si bien abre y cierra el libro, se mantiene en una suerte de meseta en el resto de la obra. Cuando su rol es mirar a otro de los personajes, decide contar anécdotas de ellos y reflexionar sobre diversos temas evitando hablar de sí mismo.

En los fragmentos en que Jursafú o El Otro miran a El Muerto hablan ellos, aunque en las dos secciones existen algunos elementos que remiten a

la figura del personaje observado. Una de las reflexiones de El Muerto apunta a autodefinirse a partir de la narración de su historia personal: más puntualmente, al relato de sus primeros años viviendo en La Paz. Hay coincidencias entre lo que cuenta El Otro y Jursafú: los dos se definen como provincianos llegados de la frontera; ambos dicen haber sido correctores de pruebas y, posteriormente, escritores; hablan de Cranach y Adrián, entre otras cosas.

La pregunta que orienta estos fragmentos es ¿quién soy? Pero la respuesta está orientada a que otro sujeto pueda entenderla. En el caso de El Otro, esto se observa cuando afirma "no quiero dar una idea errónea sobre mi persona" (*PS*, 173); es decir, se presenta una noción relacional y vincular del sujeto que ya no mira para sí, sino que se mira a partir de la percepción del prójimo. Surge un nuevo interrogante: ¿quién es ese prójimo al que se dirige?, ¿es el lector o El Muerto? Me inclino a pensar que el destinatario directo es el segundo. En el último cuaderno, El Muerto afirma "sé perfectamente quién soy" (*PS*, 379) y, entre otras cosas, define a las demás voces narradoras para así concluir la novela dando una posible respuesta a la pregunta por la identidad. El interrogante "quién soy" se acompaña del "¿qué es Bolivia?" acentuando la imposibilidad de escindir sujeto y territorio. Jursafú señala que hay

un secreto pacto entre nuestro cuerpo y la geografía que se lo otorgó. La nuestra es anchurosa, de altísimas montañas, diversa y contradictoria, buena desde sus cimientos hasta sus cúspides heladas, dueña de una escritura que mientras no la descifremos nos tendrá en condición de esclavos, como sucedió desde la fundación de la República, por decir lo menos (*PS*, 75).

Existe una tensa relación entre espacio y tiempo; entre la geografía invariable de la tierra donde se inscriben las verdades primigenias y el tiempo histórico que irrumpe en ese espacio y arroja a un lado los significados construidos por el nativo. Bolivia es pensada desde el caos y la catástrofe; dueña de una historia de violencia iniciada con la llegada del hombre blanco y proyectada sobre la geografía. Cuenta Jursafú que, mientras filmaban una película en la Isla del Sol, junto a Patinuk y Arciles, sintieron habitar una "atmósfera opresiva" (PS, 79). El miedo les impedía salir a colinas y pampas durante la noche. Más tarde supieron que, en el mirador de la isla, habían sido inmolados los últimos descendientes de la nobleza incaica; comprendieron, entonces, los "continuos susurros que nos hurgaban donde duele" (PS, 79).

La geografía no tiene una presencia física objetiva. No es el *paisaje* como lo entiende Milton Santos (1995). El estudioso lo define como una cosa que permanece, algo pasivo cuya existencia depende de la mirada del hombre. Lo diferencia así del *espacio* considerado la sumatoria del paisaje más la vida social que allí se desarrolla. Dice el geógrafo que mientras el *espacio* es siempre presente, el paisaje es siempre pasado⁴⁴.

⁴⁴ Esta formulación de Milton Santos pertenece al libro *Metamorfosis del espacio habitado*. Posteriormente, en *La naturaleza del espacio*, el autor ya no se referirá al paisaje como algo pasado, sino que acentuará su carácter transtemporal, es decir una construcción transversal que une elementos presentes y pasados. Sin embargo, esta transversalidad está determinada por "la intrusión de la sociedad en esas formas-objetos" (2000 88) que caracterizan al paisaje. Lo que los sujetos modifican son las funciones preexistentes. De esta manera, el paisaje no deja de ser concebido como materialidad y, por lo tanto, este carácter transtemporal no modifica la afirmación que sostengo sobre el rol de la geografía en *En el país del silencio*.

En el país del silencio inserta el tiempo histórico en el paisaje produciendo una suerte de subjetivación. La tierra siente y transmite los conflictos pretéritos. La naturaleza funciona como un espacio de memoria que hace vivir el pasado en el presente siempre y cuando el hombre sea capaz de descifrar esa escritura secreta. En oposición a la naturaleza, la ciudad de La Paz se construye como una síntesis del drama nacional. Tanto Jursafú como *El Otro* tratan de visibilizar esa situación dramática a partir de sus historias personales en un continuo gesto de ir de lo particular a lo general. El origen rural de ambos es clave para entender la situación de incomunicación y marginalidad que describen.

Antes de detenerme en esto último, quisiera hacer una salvedad sobre el lenguaje utilizado por estas dos voces. Jursafú es portador de un discurso mucho más elaborado y complejo que el de *El Otro*. Si bien sus reflexiones giran en torno a la realidad vista y concreta hay un proceso de elaboración explicitado en el texto. Es decir, sus observaciones parten del mundo conocido y, desde allí, ingresan al terreno del pensamiento. En el caso de *El Otro*, este proceso está ausente y él se limita a mostrar el mundo sin sacar conclusiones. Todo permanece en un plano previo dejando al lector el rol de otorgarle sentido a esas experiencias.

Sus afirmaciones siempre están vinculadas a refranes y referencias a la vida animal. Para mostrar las diferencias existentes entre La Paz y el Chaco se recurre al guanaco. Su lenguaje es simple y directo, sin rebusques poéticos lo que queda de manifiesto cuando dice "corría un aire suave que los poetas confunden con la brisa vespéral de los vientos alisios" (*PS*, 158).

No obstante, en la mitad del fragmento, el sujeto se detiene, mira a El Muerto y el estilo de escritura vira sustancialmente: por momentos, su voz es similar a la de Jursafú. Es un cambio paulatino que comienza al describir su presente, encerrado en una habitación con ventanas clausuradas, metáfora del momento político por el que atraviesa el país. Su voz se vuelve más reflexiva sobre todo al abordar el presente de Bolivia, aunque la experiencia como motor de la escritura nunca se abandona.

Desde esa habitación escucha el suave bramido de un río que le recuerda a otro ubicado en la localidad de Narváez. Allí se le aparece un hombre petiso de pelo verde diciéndole "no sé por qué quieres ir donde no debes" (*PS*, 167) y ofreciendo corzuelas, loros y "las artes que desee" (*PS*, 167). Él, a pesar de ello, decide partir. Su presente está inmerso en una "soledad sin remedio" (*PS*, 167), en una ciudad que lleva "una máscara lúgubre" (*PS*, 167), desbaratado y desamparado. El país del ahora, en manos de hombres feroces, es un verdadero infierno que se observa con "ojos incógnitos" (*PS*, 181). Una parábola dispara la siguiente afirmación de El Otro:

una cosa es mirar llover y otra muy distinta recibir los granizos en el lomo. El primero piensa, el segundo siente. Sólo el que ha experimentado simultáneamente las dos cosas sabe cuál es el camino correcto (*PS*, 165).

En esta cita se definen las tres voces narradoras. Jursafú es el que piensa⁴⁵; El Otro, el que siente en un gesto de complementariedad que intenta mostrar una realidad más amplia sintetizada en El Muerto, que experimenta las dos cosas. Es Jursafú el que da un panorama más completo del presente boliviano y muestra la fractura social dada por la cantidad de lenguas que no se comprenden, la imposibilidad de comunicación y la fragmentariedad. Realiza una crítica vinculada a la marginalidad del hombre nativo y pone de manifiesto las grandes diferencias existentes entre los nueve departamentos bolivianos. Si la cultura puede ser un "sistema de vasos comunicantes" (*PS*, 74), en su país ha sido

un remedo de lo ajeno, en el mejor de los casos variantes atrasadas de lo logrado en Europa o en Estados Unidos; en la peor de las circunstancias, hipócritas reivindicaciones de los valores nativos [...] a los que habitualmente se desprecia (*PS*, 74).

La figura del mestizo es vista como la de un extraño que se negó al legado de los pueblos originarios por copiar la cultura occidental. Este personaje opone los distintos sujetos que habitan el país y siempre se posiciona del lado del subalterno: los que nunca pierden la fe, los seres silenciosos, los auténticos héroes, las mujeres quechuas y aymaras, los que se fueron al más allá de los cerros alejándose de los que buscan el triunfo, los que cierran los ojos delante de la presencia andina y clausuran la memoria, los ciudadanos ilustres, profesores eméritos e ingenieros.

⁴⁵ Si bien Jursafú es una voz mucho más reflexiva que El Otro, no es posible aseverar esto de manera radical ya que las funciones y sentimientos de estos dos sujetos se confunden a lo largo del texto. Nos aproximamos a la voz fracturada de Jursafú en el primer cuaderno. La retomaremos nuevamente en el cuarto. A partir del segundo cuaderno, cada vez que Jursafú se nombre a sí mismo intentará mostrar la imagen de hombre sesudo; sin embargo, ella se resquebraja ante la mirada del otro. Esto acentúa el carácter desmembrado de la novela constituida por toda la complejidad de subjetividades en conflicto.

Jursafú dice habitar un "presente perpetuo" (PS, 92) y El Otro un "presente invulnerable" (PS, 171) denotando una fractura temporal. En El Muerto se restaura dicha secuencia y se abre la posibilidad de suturar el trauma fundacional. El Otro recuerda sus primeros acercamientos al cementerio y rememora las enseñanzas de algunos amigos fallecidos; entre ellos destaca a Adrián, Vallejo y Victorino Guzmán. Para Jursafú, El Muerto es el que "transforma la vida en un antes y un después, es obra suya el tiempo vital" (PS, 84). Observar a sus difuntos implica para él restablecer los lazos que lo unen a la vida.

La mirada puesta sobre El Otro remite a un universo donde lo que se pretende es dar cuenta de la alteridad. Ambos observadores inician sus fragmentos con una reflexión que sitúa históricamente al observado; luego cada cual continúa contando episodios de su vida. En el caso de El Muerto, dice mirar con su "ojo ciego, que sólo los ingenuos desprecian o descartan" (PS, 40). Es inevitable relacionar este enunciado con la teoría de los dos ojos del Movimiento Revolucionario Tupac Katari (MRTK) surgido a fines de los años 70. Ella destaca la necesidad de observar la realidad dejando de lado los modelos de la modernidad (tanto capitalistas como socialistas). A partir de ese postulado, formula una epistemología de la acción: el ojo mental y la mirada monocular, dominantes en las formas de comprender la realidad occidental, quedan desplazado para incorporar la experiencia del subalterno.

Este movimiento gnoseológico, que no se mueve más de la abstracción institucional a la realidad concreta, sino que, por el contrario, parte de la intersubjetividad concreta para sólo después plasmarse en política

abstracta, muestra que el sujeto-cuerpo de la colectividad nace del actuar concreto y no del *a priori* racional trascendental (Sanjinés 2014 179).

El Muerto inaugura el discurso de lo invisible en un movimiento que recupera la experiencia con el objetivo de mostrar la vida del subalterno. Para él, el pasado esplendoroso que existía antes de la conquista, pervive como "historia negada e influencia subterránea" (PS, 41). Mirar con un ojo ciego implica colocarse en un lugar de enunciación diferente al que predominó en la versión del vencedor preocupada por recobrar una "dimensión de profundidad", en términos de Homi Bhabha (2013). Si, para el teórico poscolonial, el encuentro con la identidad conlleva la elisión de la mirada, la noción de "ojo ciego" nos coloca en un lugar inestable que, por un lado, afirma la existencia del sujeto y, por otro, niega la posibilidad de contemplarla. Frente a esto, es necesario indagar en diferentes formas de mirar; auscultar lo invisible.

A modo de paréntesis, se observa que, en esta estructura vinculada a lo visto, se busca un reconocimiento del "yo". Este hecho es el centro del quinto cuaderno: tras la relegación de El Otro y de Jursafú, El Muerto abre esa zona del texto. Este narrador que cierra el libro se transforma, en novelas posteriores⁴⁶, en un sujeto unificado que escribe en primera persona. El Muerto ubica a El Otro en el devenir histórico y toma a la conquista como momento clave, acontecimiento que posibilita la

⁴⁶ Me refiero a *De la ventana al parque*, *Los tejedores de la noche* y *Un verano con Marina SanGabriel*.

emergencia de la alteridad. En el choque de dos culturas "sale inculto y aturdido el tercero" (*PS*, 41).

Situado en una posición intermedia entre el español y el habitante ancestral de estas tierras, el tercero se construye extraviado frente a un mundo extraño. Si bien, el planteo inicial de la novela (repetido en algunas zonas) muestra un universo dividido en dominantes y dominados, esas dicotomías se van desdibujando frente a la presencia de El Otro. Urzagasti manifiesta la imposibilidad de pensar la identidad de este sujeto de manera radical, en uno u otro extremo. Lo que se abre es un espacio de incertidumbre, de idas y vueltas, de ser y no ser.

Para El Muerto, el proceso de colonización implicó la ruptura entre el hombre y la naturaleza y la imposición de una cultura artificial llamada "arte, geografía, ciencia, filosofía, pensamientos" (*PS*, 43). Una idea clave que aparece en este fragmento es la de sedimentación. Una serie de capas, como los retazos superpuestos del saco del aparapita saenciano, con forma de conocimientos humanos, se van depositando sobre la tierra y la van transformando y ocultando. Lo que queda debajo es esa autenticidad arrasada que sólo puede verse con un ojo ciego.

Es interesante tener en cuenta que esta posición de El Otro está atravesada por el viaje que realiza del campo a la ciudad. El espacio rural es pensado –me atrevo a decir que en toda la escritura de Urzagasti– como el lugar en donde perviven las culturas ancestrales, espacio en el que es posible el encuentro entre el hombre y la tierra; allí "la vida aparece

desnuda, sin adornos ni estorbos" (PS, 49). Sin embargo, los seres que la habitan son marginales y no tienen derecho a la palabra. La imagen está mediada por los hombres de la ciudad, definidos como brutos que viven en "provincias aletargadas" (PS, 47).

Tal el escenario de El Otro. Tal su personalidad. Un país arcaico, cruzado por ventarrones de inexorables profecías. Un ser atado a hábitos ancestrales, que en su alma cobraron forma de recuerdos, memoria inaudible para quién sólo escucha las incitaciones de los ruidos contemporáneos. Un organismo de semejantes características debe permanecer en su terruño, si no quiere despeñarse (PS, 46).

Se construye, en el transcurso de la novela, un mundo posible aunque vedado. Hay un espacio de lo no visto ni oído, de grieta que habita en la memoria, lugar sepultado y ajeno. La función de El Muerto, en este fragmento, es relatar y develar la experiencia de la otredad. El destinatario del relato se hace evidente en un pequeño párrafo donde se explica el significado de una palabra rural: "Como es de dominio público, se dice orejano al ganado que no lleva marca ni tiene dueño y, en consecuencia, es libre" (PS, 45). A pesar de la simpleza de la frase, y la interpretación más directa que se puede hacer de ella –es una explicación para sujetos que desconocen la vida rural– hay cierta ironía en "de dominio público", que connota la no pertenencia del rural a lo público, a lo que le pertenece a todos, acentuando su lugar de margen del Estado.

El tercer cuaderno contiene un fragmento que muestra a Jursafú reflexionando sobre El Otro. Se abre con la palabra *aruskipasipxañanakasakipunirakispawa* y se explican dos formas de acceder a su significado. Una está vinculada a la comprensión abstracta que surge

de la traducción y otra a una interpretación visual. En el primer caso el narrador apela a la traducción de dicho término a diferentes lenguas. La versión en español sería "estamos obligados a comunicarnos"; en francés, "*nous sommes tenus a nous communiquer*"; en inglés, "*we are forced to communicate*"; en alemán, "*wir sollen zu mitteilen*"; y, en catalán, "*necessiten comunicar-nos*". En todas las posibilidades su sentido está reducido y es imposible acceder al uso y valor que le da el pueblo aymara.

En el segundo caso, a raíz de la imposibilidad de comprenderla a través de la razón, se recurre a su escritura. El término tiene un parecido a la serpiente: frente a la insuficiencia del ojo mental para dar cuenta de la realidad profunda, Urzagasti apela a la experiencia, a la materialidad de la escritura, para acercarse a un entendimiento del mundo. De esta manera, la palabra se torna "coherente desde la cabeza hasta la cola, articulada por treinta y seis resortes invulnerables" (PS, 130). Sólo después de mirar la continuidad de las letras Jursafú puede afirmar que

*estamos obligados a comunicarnos*⁴⁷ [...] [es] la red donde quedaron atrapados los animales deformes que retozan en el lodazal de la vida, las criaturas sosegadas por la muerte, lo anterior y lo posterior, la tregua del presente, los escasos y jubilosos presentimientos que confieren sentido a la existencia, en fin, todo lo que la mano de la imaginación más exaltada no alcanza a tocar (PS, 130).

El narrador de este cuaderno construye, a diferencia de El Muerto, un mundo dicotómico y, al hacerlo, define y posiciona tanto a El Otro como a sí mismo. Recurre al símbolo de la serpiente que se muerde la cola para demarcar la línea divisoria del adentro y del afuera. Como consecuencia, se

⁴⁷ Las cursivas me pertenecen.

da una "bifurcación de la visión del mundo y la aparición de personas que encarnan con inocencia la enemistad de dos arquetipos" (*PS*, 130).

Creo que este binarismo tiene que ver con el lugar de enunciación de Jursafú. A diferencia de El Muerto, él vive esa noche trágica del último día de 1980 y, por lo tanto, es víctima de una "violencia epistémica" (Bhabha, 2013) que quiebra su cuerpo y perturba su mirada. Por lo tanto, la contemplación de la realidad no puede superar los estereotipos construidos por el opresor.

La violencia es la marca de este discurso que divide a los sujetos en maniatados y verdugos. Configura en el relato una serie de asesinatos de "hombres vencidos". El de Melquíades Suxo, aymara acusado de violar a una menor que no pudo defenderse por no hablar español; el recuerdo de un guaraní tirado en el piso, boca abajo, al que le dispararon en la cabeza; el asesinato en Teoponte de Adrián, herido por la espalda y la muerte del estudiante Northon Castillo ocurrida en una manifestación en La Paz.

Este mecanismo de aniquilación se reproduce en El Otro ya que la ciudad expulsa la alteridad. La dificultad para conseguir trabajo durante sus primeros años de estancia genera un constante volver a la provincia de origen. Se tensa nuevamente la relación entre lo vivible y lo invisible ya que, el regreso, implica salir del campo visual en un claro ocultamiento de todo lo que no pertenece al centro; salir del campo visual lo convierte en desaparecido. La decisión de quedarse se concreta cuando le ofrecen un trabajo en un periódico que no sólo le permite sobrevivir sino también le da

la posibilidad de saciar "su más caro deseo [que] es traducir en palabras su experiencia en la tierra" (*PS*, 147).

La palabra hace visible lo invisible, es, a través de ella, que se puede dar cuenta de los sujetos "otros" que no fueron mirados durante el transcurso de la historia. Sin embargo, la traducción cultural denota que esa imagen será siempre incompleta e insuficiente. La realidad dicotómica que presentó Jursafú, comienza a resquebrajarse con la verbalización de la experiencia; emerge un espacio intermedio visibilizado por El Muerto.

Los fragmentos en donde Jursafú es observado tienen como eje sus viajes, íntimamente relacionados a la pérdida y al encuentro consigo mismo y a sus relaciones con El Otro y El Muerto. Se narran dos tramos de estos desplazamientos vitales: el viaje desde su provincia natal a Villamontes, Tarija, Salta y La Paz con el fin de estudiar y la visita a Madrid, París y Berlín. El primer tramo está contado por El Otro y, el segundo, por El Muerto.

La partida de la provincia de origen implica un quiebre y desencuentro en el interior del personaje, haciendo evidente la fractura entre el observado y el observador: uno parte y otro se queda. Cabe destacar que El Otro, cuando habla, se localiza en el Gran Chaco mientras que, cuando es objeto de un discurso ajeno habita un cuarto de Villa Fátima en La Paz. Lo que surge de esta contradicción es un sujeto fronterizo que está "muy lejos de aquí y muy cerca de allá". Habitar este territorio colindante con otro, genera un conflicto en la representación de sí mismo materializado en la voz

del narrador: "el solo hecho de estar en la banda ajena, por idéntico que sea, es distinto en lo fundamental" (*PS*, 53). Considero que este pasaje da cuenta de la complejidad de un sujeto preguntándose quién soy, encerrando en su interior tanto a la mismidad como a la alteridad. Lo idéntico y lo distinto conviven (no son objetos contrapuestos) y construyen una historia marcada por la escisión y el desmembramiento.

La palabra vuelve a constituirse en puente entre dos universos divididos: durante su estancia en Salta, Jursafú escribe un cuaderno con poemas de su autoría, los guarda adentro de una botella verde y los entierra en un oscuro lugar del monte de su aldea natal. Él se desplaza, pero el verso se queda y se funde con la tierra. El lenguaje poético se define por estar "a trasmano de la razón" (*PS*, 100) y por buscar, no la comunicación, sino la comunión con el universo. Es una "totalidad ciega y callada" (*PS*, 100), profunda e invisible.

La mirada de El Muerto, en el primer fragmento del tercer cuaderno, abre la posibilidad de resolver las contradicciones y quiebres del sujeto. Su voz asume una forma diferente prefigurando el carácter protagónico que tendrá en el último tramo del libro. Si bien no llega a aparecer como un actor de las acciones narradas, se presenta como una sombra que dialoga con Jursafú rompiendo el silencio en el que estaba sumido y el lugar de mero observador.

En el viaje a Europa Jursafú se encuentra con lo absolutamente desconocido, con lenguas incomprensibles que encierran misterios que no

pueden ser develados por el boliviano. En su estadía se dedicará a recorrer calles, museos, a observar las ciudades, a leer autores europeos. Al identificar lo ajeno, reconoce lo propio, hecho que no sería posible sin la intervención de El Muerto. El retorno al país se equipara al regreso a la tierra y al origen. Dice la voz difunta que “en tu país sentirás el porqué de las cosas. Nunca más razonarás que la tierra es redonda. Volverás a ser el fervoroso creyente del silencio” (PS, 124).

El diálogo entre Jursafú y El Muerto no es continuado, se retacea a lo largo del texto. El trauma de Jursafú podría identificarse con la estructura total de la novela; trauma perpetuado y suspendido en el tiempo histórico y en el tiempo novelesco. Esto se observa, por ejemplo, cuando Jursafú le pregunta “¿entonces quién eres tú?” (PS, 125) y tras el silencio del destinatario asevera “eres la encarnación de lo que no existe, eres la ética de un universo incorruptible, eres El Muerto que me acompaña con su inaudible melodía” (PS, 125). La respuesta esperada llegará en el quinto cuaderno con la afirmación: “Sé perfectamente quién soy”.

Si los primeros desplazamientos introdujeron un proceso de separación entre Jursafú y El Otro, en este viaje lo que se produce es una asimilación entre las tres voces. El intelectual asume que El Muerto está en su pellejo y ambos dicen saber que El Otro es su reflejo. Esta incipiente unificación se evidencia en el cuarto cuaderno a través de un juego de miradas en el que dos sujetos se verán al mismo tiempo. De esta manera, se desdibujan todas las posibles diferencias.

Voces y miradas múltiples

En el primer fragmento del cuarto cuaderno *El Otro* y *Jursafú* son vistos por *El Muerto*. Entre el yo y el tú se configura una relación vital de complementariedad definida por una serie de acciones vinculadas a las voces en cuestión y mencionadas después de casi cincuenta páginas del inicio de la sección. Comienza con el epígrafe:

Tú puedes ver, yo oír; yo hablar, tú escuchar; tú soñar, yo recordar; yo escribir, tú leer; tú cantar, yo pensar; yo actuar, tú añorar. Y así indefinidamente, hasta llegar donde el destino quiere llevarnos antes de despeñarnos (*PS*, 185).

Dividida en treinta y seis segmentos, esta zona de la novela relata los sucesos de diversos personajes y se describen algunos elementos de la naturaleza. Lo interesante es observar la estructura de alternancia entre elementos vinculados a lo rural y a lo urbano. Algunos de los personajes de la ciudad presentes son Adrián, Julián Tuercas, Germán Olivas, Cranach, Patinuk, Fonical, etc. Entre los rurales se destacan Leoncio Suárez, Pascual Delfín, José María Ruiz, Esteban, Pila Ramos, Fortunato Gallardo entre muchos otros.

Dentro de este mundo agreste se describen tres elementos: el urundel, el silbaco y el hornero. En todos los casos están destacadas sus relaciones con el silencio, con los espacios apartados y con la sabiduría propia de la naturaleza. De la ciudad no hay ninguna descripción, omisión que deja vislumbrar un conocimiento ligado al lugar de pertenencia del narrador y también a la prefiguración de un destinatario. Otro dato a tener en cuenta

es que la voz que habla no se involucra en el relato, permanece ausente y, por momentos, disuelta en una tercera persona.

Se destacan dos episodios del fragmento: el primero es el encuentro entre El Otro y Jursafú donde se ponen de manifiesto algunas cuestiones vinculadas a la configuración de las voces. El segundo, tiene que ver con la escritura ya que se incorpora un texto titulado "De cabo a rabo" en el cual se exponen ideas sobre el lenguaje y su inscripción en el papel. En el fragmento número veintiuno no sólo se menciona por primera vez a El Otro y a Jursafú sino que se encuentran y dialogan. El reconocimiento de que un individuo es muchos sujetos y de que la unidad no puede pensarse de manera lineal, surge en esta conversación. El Otro descubre que "lo habitaban infinidad de seres, amaestrados y reducidos a tres individuos, a dos, rara vez al presentimiento de la unidad" (PS, 231). Ellos tres integran el presente del personaje ya que, en el pasado Jursafú no sólo fue Fielkho sino también Kinixio y Goter, entre otros.

Esta explicación no es suficiente para entender la multiplicidad de voces en la novela. Si lo pensamos en el contexto de la obra del autor, vemos que son estos dos primeros textos los que juegan con esta diversificación. La primera novela, *Tirinea*, tiene dos narradores que son el mismo sujeto: Fielkho y el Viejo. Los roles y características de ambos están definidos desde el comienzo y, a medida que avanza la escritura, se difuminan y llegan a invertirse. Este texto narra el conflicto individual del migrante que abandona el campo para vivir en la ciudad y la escritura aparece como una posibilidad de suturar esa fractura.

En los tres textos posteriores a *En el país del silencio*⁴⁸ ya no hay un sujeto dividido, sino un narrador en primera persona que busca, de diferentes maneras, crear un espacio en el que se anulen los compartimentos propios de la novela que nos ocupa. Recién en *El último domingo de un caminante*, una voz en tercera persona cuenta el retorno al Gran Chaco de un personaje paceño y geólogo llamado Martín Gareca quien descubrirá las tierras vírgenes que no fueron corrompidas por la intromisión de la cultura occidental.

Si leemos todas las novelas como un solo libro escrito en diferentes momentos, vemos que la división aparece cuando el yo es parte de un conflicto (individual en el caso de *Tirinea* y colectivo en *En el país del silencio*) y que la unificación se concreta en la posibilidad de recomponer esas heridas. Es decir, que la fragmentación de las voces no responde sólo a la concepción de una identidad cambiante, sino que también está relacionada con el dolor y la violencia que quebranta al sujeto. Aunque la unidad no sea posible, un hombre al elaborar el trauma puede pensarse y decirse de manera unificada.

En el fragmento número doce un personaje bigotudo, del que no se dice el nombre, traduce el ensayo del francés Martín Solano: un derrotero de ideas en torno a la escritura. Ésta, para convertirse en lenguaje poderoso, precisa de las reglas impuestas por el ritmo personal de cada autor. "Refleja la respiración del hombre" (PS, 208) ya que, en la acción de escribir dialogan el universo interior y exterior. Ejercitar la escritura es una

⁴⁸ *De la ventana al parque, Los tejedores de la noche y Un verano con Marina Sangabriel.*

actividad que se diferencia de la circulación sanguínea; ella “trabaja con las cortinas cerradas” (PS, 208).

La respiración permite imaginar lo más íntimo del hombre, y también su relación con el mundo circundante; en ella se plasma la procedencia, los recuerdos o su “ardorosa lucha por sobreponerse a un ritmo colectivo que perdió el sentido de orientación” (PS, 210). La novela adopta el gesto metaliterario y permite pensar cada una de sus voces narrativas marcadas por una respiración propia y distinta; sin embargo, la posibilidad de que las diferencias se disuelvan siempre está latente.

El gran creador del lenguaje es el pueblo, las palabras le pertenecen. Él las pone en continuo movimiento y configura un diccionario profano. No obstante, la presencia de una elite, opuesta al hombre anónimo, irrumpe en el texto. Usa las palabras para direccionar los destinos de la nación y, al hacerlo, “se atribuye el coraje de dar normas y crear el paradigma de una vida que es mero remedo de la vida verdadera” (PS, 211). Un modo de resistencia a este intento de domesticarla es la invención de metáforas y el uso de alusiones. Ellas necesitan del interlocutor para que exista el diálogo. Si tratáramos de imaginar la respiración de este fragmento transitaríamos un camino zigzagueante que va y viene entre un “yo” y un “tú”, entre el campo y la ciudad, entre Jursafú que oye, habla, recuerda, escribe, piensa y actúa y El Otro que ve, escucha sueña, lee canta y añora. Uno en la esfera de experiencias intelectuales y otro en la de experiencias emocionales. Mientras tanto, El Muerto recurre a experiencias diversas propias de ese lenguaje colectivo y anónimo.

El siguiente fragmento presenta a Jursafú y El Muerto vistos por El Otro. Contrasta de manera drástica con lo analizado anteriormente. Más arriba, nos detuvimos en un episodio en el que Jursafú da cuenta de un trauma vivenciado a partir del violento asalto en el diario. Este hecho se cuenta mediante la voz de El Otro que trata de reproducir la experiencia del personaje utilizando la primera persona con un gesto de omnisciencia.

El asalto mantiene un orden cronológico suspendido. Se combina con recuerdos y pensamientos del redactor del periódico. La figura de Tupac Katari se menciona en esta zona del texto para explicar la sensación de Miguel Tintaya (colega aymara de Jursafú) tras la llegada de los militares. La escena del descuartizamiento del mártir andino reaparece en la historia del país como una "muestra de la resistencia del pueblo a ser dominado" (PS, 322). No es casual que se aluda al líder indígena cuando se visibiliza la cruda realidad, la "irrespirable atmósfera" (PS, 270) de una violencia que se reproduce y ataca al cuerpo social.

Otra marca de violencia se observa en un diálogo entre un dirigente sindical y unos "hombres de barbas y lentes" (PS, 318), representantes de intelectuales de izquierda. La conversación es presenciada por Jursafú y se desarrolla en torno a la relación campo-urbe. La izquierda critica los mecanismos de reproducción del colonialismo tomando el modelo de la élite boliviana que se somete a las exigencias de la metrópoli. De la misma manera, el minero hace concesiones en su comercio con la ciudad. Son nombrados como un grupo inauténtico que imita tanto ideológica como culturalmente el mundo europeo. Dialogan en un espacio cerrado sobre la

necesidad de insertarse, "aunque sea a palos" (PS, 326) en la corriente renovadora de América; mientras tanto toman vino en copas y fuman cigarrillos *gauloise*.

Concluyen que "el problema de los rurales no es de fondo y por lo tanto hay que ser drásticos: ya no podemos vivir como animales" (PS, 326). En esta cita, la comparación entre el hombre rural y el animal, acorde a la división clásica entre civilización y barbarie, se enfrenta a los postulados del dirigente sindical Policarpio Paucara quien afirma que "a nosotros nos separan hasta los vientos que nos soplan" (PS, 325). Él desenmascara a estos intelectuales que se atribuyen la defensa de los sujetos marginados del país. Su experiencia rural le permite hablar sobre la situación concreta de exclusión y pobreza en la que están sumidos.

¿Y qué es usted, camarada, si no es un animal en auto? Por lo demás, a la fuerza, nada. ¿Qué tal si yo a palos le hago tragar una docena de sardinas podridas? [...] El campesino sabe que sólo le han traído las amarguras del engaño. [...] Los intelectuales y políticos dicen una cosa, mientras los rurales andan a contrapelo con su esperanza (PS, 326-27).

En contraste a estos hombres de barbas y lentes se erige la figura de Mauricio Santillán –quien encarna a Marcelo Quiroga Santa Cruz– quien abandonó la clase social burguesa de donde provenía y se transformó en el portavoz de los desheredados. Fue asesinado por la dictadura de Luis García Meza Tejada por estar "llamado a compartir un destino común" (PS, 308). Los hombres de barbas y lentes representan el modelo socialista criticado por el movimiento katarista y, en el contraste con Mauricio Santillán, se manifiesta la oposición entre acción-reflexión; el segundo término implica

un desconocimiento de la realidad profunda del país. Policarpio Paucara es la voz de la experiencia, el sujeto que sufre la dura realidad y genera resistencia desde los niveles más bajos de la sociedad. Su vida no puede ser interpretada por el ojo mental de hombres ajenos a la marginalidad.

En el último fragmento, Jursafú se prepara para narrar la historia de El Otro y su relación con la muerte. En realidad, en ese gesto narrativo anticipa su desaparición. A pesar de haber hablado en primera persona y haberse asumido como escritor de una novela, El Otro se muestra incapacitado para transformar en palabras su condición de oprimido, queda en silencio y solo puede "gruñir como un animal acorralado" (PS, 345). Sujeto sitiado, condenado a perecer por haber habitado el límite de la desaparición, está destinado a no poder representar el mundo.

La muerte en El Otro se vincula a la imposibilidad de diálogo; posee un profundo lazo con la naturaleza pero no puede traducir esa realidad en palabras. En una conversación que mantiene con Jursafú, éste le ofrece rescatar su voz a través de la escritura a lo que le responde: "Usted podrá llevarse mi voz, pero no mi palabra" (PS, 345). En páginas siguientes afirma

Para muchos el espejo es el símbolo mayor de la realidad [...]. El ser que agoniza sigue con vida, por lo tanto, prolonga la magia de aspirar lo exterior y devolverlo transfigurado desde el interior. En cambio, si el espejo refleja la realidad radiante, es porque el agonizante murió [...]. Quien vive en los límites [...], un día de estos no podrá empañar el espejo de la realidad; por el contrario, la realidad se le aparecerá tal como es y no como queremos que sea o nos parece que es (PS, 359).

El Otro es definido en este fragmento como un sujeto que encarna la pura pérdida de la existencia; frágil, habitado por recuerdos dispares, se

diferencia de su contraparte porque busca recuperar un universo perdido, lleno de palabras y seducido por la metáfora. Al final del apartado, el personaje saca un libro de su biblioteca titulado *Los últimos sueños humanos*, escrito con la letra de la familia *Univers 67*⁴⁹.

El personaje central es "un hombre de cara curtida" (*PS*, 369). La ciudad aparece allí como un espacio asediado, acabado, empañado, caduco, grotesco y horroroso; él, es ajeno a esa realidad, pero porta los secretos de la historia de un pueblo. Las calles albergan a individuos diversos: una mujer judía, ancianos, un cuarteto de jazz, mulatos. Esta diversidad es un síntoma de vitalidad. El pueblo, con sus verdades y tradiciones, está afuera a pesar de la opresión de la historia. "La vida está en las calles" (*PS*, 372) es una frase que se repite y que introduce la idea de solidaridad, desplegada por El Muerto al final de la novela.

El texto que lee El Otro concluye con el relato de una mujer que tira al piso a una adolescente luego de un puñetazo; frente a la mirada de un público inmóvil, le da un puntapié en la cara y golpea su cabeza contra el cemento. La víctima abre la boca y "da paso al más espantoso alarido, frío y cortante, superior a la desesperación humana" (*PS*, 376). Esta escena, reproduce la sensación de El Otro: mirado desde afuera, por sujetos que no hacen nada, víctima de la violencia y portador de un lenguaje sin palabras,

⁴⁹ Como lo comenté en la introducción, *Univers 67* fue uno de los posibles títulos que tuvo *En el país del silencio*.

un idioma de gruñidos y alaridos que refuerza la representación de la alteridad.

Voz de El Muerto

El último cuaderno de la novela es una suerte de proclama con forma de monólogo⁵⁰, donde la única palabra que se hace presente es la de El Muerto. Por primera vez la escuchamos en su plenitud. Mientras que Jursafú y El Otro estaban inmersos en una continua búsqueda que implicaba viajes en el tiempo y en el espacio, vaivenes y pérdidas, esta zona del texto se abre con la afirmación del "yo". Además, se ubica en un aquí y un ahora concretos: la ciudad de La Paz durante la noche del 31 de diciembre de 1980. El fragmento construye cierta estabilidad en relación a los constantes movimientos temporo-espaciales que presenciamos.

Afirma vivir en un "presente perpetuo donde no cabe la nostalgia por lo perdido ni se admite la inocua esperanza del futuro" (*PS*, 401). El tiempo que habita es un punto de inflexión que lo transforma de hijo de la destrucción en padre renacido. En torno a la presencia de los muertos, Michel de Certeau dice en *La escritura de la historia* (1993)

Nombrar a los ausentes de la casa e introducirlos en el lenguaje de la galería escriturística, es dejar libre todo el departamento para los vivos, gracias a un acto de comunicación que combina la ausencia de los vivos en el lenguaje con la ausencia de los muertos en la casa: una sociedad se da así un presente gracias a una escritura histórica (117).

⁵⁰ La voz de El Muerto en este cuaderno es un compendio de las diferentes voces que aparecieron en la novela. No se pretende un discurso monológico autónomo y cerrado en términos bajtinianos. Es más bien el enunciado de un "nosotros" que resulta de la polémica interna del dialogismo presente en el texto.

Hacer vivir a los muertos a través de la palabra, se convierte en una manera de articular lo que está y lo que no está para resignificar el presente a partir de un acto comunicativo entre el ayer y el ahora. El Muerto renace en las últimas páginas de la novela para proponer un camino que permita suturar la herida colonial. Es un ser anónimo que forma parte de la colectividad. Allí se produce la síntesis de tiempos y espacios disímiles y se funde lo propio con lo ajeno.

EL ESPACIO FRAGMENTADO

Una escena fundante de la escritura de Urzagasti es el episodio en el que una serie de poemas escritos en su propio cuaderno, se introducen en una botella verde y se entierran a orillas de la Quebrada de Quarisuty⁵¹, en Salta. Tras su partida a la ciudad y el inicio en la literatura y el periodismo, esta imagen se transforma en un gesto que condensa la relación entre escritura y tierra. La partida de su lugar natal genera la pérdida de orientación del escritor que comienza a crear infinidad de caminos que le permitan recuperar su punto de referencia, su centro del mundo dejado en el Chaco natal. Todas las novelas del autor pueden leerse desde esta perspectiva en la que el lenguaje se convierte en puente, en camino para unir esos mundos. El espacio cobra gran importancia y adquiere diferentes modulaciones según desde dónde se lo mire.

En esta sección propongo analizar el espacio en relación al sujeto de la enunciación como una retórica de fragmentos acentuando el carácter desmembrado del texto. *En el país del silencio* presenta un espacio quebrado y un tiempo convulsionado que se detiene y se acelera de acuerdo a las percepciones de los sujetos. De la misma manera que la narración se suspende y, por momentos, desaparece y las voces se presentan como fragmentos de un mismo personaje; el espacio se retacea y transforma la lectura en una búsqueda por unir esas partes diseminadas en las páginas.

⁵¹ Esta escena es narrada por el autor en varias oportunidades.

La categoría de lo *ch'ixi* permite indagar en la relación existente entre la construcción de subjetividades y el espacio.

La traducción más adecuada de la mezcla abigarrada que somos las y los llamados mestizas y mestizos. [...] La palabra *Ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se funden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *ch'ixi*, como muchas otras [...] obedece a la idea de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario (Rivera Cusicanqui 2010c 69-70).

En el "Manifiesto *Ch'ixi*" se agrega que "es así como nuestras ciudades se han ido deformando y formando en mixturas irreverentes, ya que intentan todo el tiempo liberarse de los esquemas de lo que quiere decir ser una ciudad, un país o una sociedad" (Rivera Cusicanqui 2010c 99). En este manifiesto aparece también la idea de migración como un "fenómeno dependiente de limitaciones territoriales" (99) opuesto al sentir migrante definido por un sentimiento de ajenidad respecto de esos esquemas. Estas concepciones resultan sugerentes ya que posibilitan mostrar, por un lado, de qué manera la construcción de las subjetividades se vincula con el espacio y, por otro, la posición intermedia que implica una serie de negaciones, afirmaciones, yuxtaposiciones, formaciones y deformaciones de sociedades que impactan en el hombre e imprimen maneras de habitar el mundo.

El sujeto que habla en la novela, en la voz de Jursafú, plantea casi al comienzo del texto, su posicionamiento intermedio cuando dice "me

encuentro atravesado entre dos mundos” (PS, 20). En base a esta afirmación surgen una serie de cuestionamientos tales como de qué manera “habita” el presente, cuáles son los espacios que lo contienen y cómo se relacionan entre sí. Reconozco cuatro espacios localizables, que forman parte del presente de la enunciación⁵²: la casa, el diario, la calle y el cuerpo.

Tanto Otto Friedrich Bollnow (1969) como Gaston Bachelard (1975) se centran en la imagen de la casa como sitio acogedor en donde se despliega una atmósfera de intimidad y se construyen los sentidos del “habitar”. En el caso de Bachelard, la casa se erige como “centro de amparo” que da orden y estabilidad a la vida del hombre y deja afuera el caos y lo disperso. Bollnow agrega que el hombre no puede ser pensado desde la individualidad y que, la casa, es el espacio donde se vive en el seno de la comunidad familiar aportando la necesidad de interacción propia de los sujetos. Para éste, “habitar” significa “tener un lugar fijo en el espacio, pertenecer a ese lugar y estar enraizado en él” (121).

Ventanas, puertas, escaleras, habitaciones, cajones, etc. van rellenando y configurando este microcosmos que se equipara al universo en Bachelard y a la patria en Bollnow. Ahora bien, si la casa es el espacio de lo íntimo, el “rincón del mundo” del yo, el lugar de paz y seguridad, entre otras cosas, ¿qué sucede cuando lo que sobresale es la ausencia de la casa?, ¿cómo se posiciona y se construye un sujeto que no tiene dónde cobijarse?, ¿cómo incide en la subjetividad la imposibilidad de “habitar”?

⁵² Dejo afuera, en este apartado, los espacios vinculados al pasado que recuerda el sujeto.

En el país del silencio es una novela sin techo, no hay casas, ni paredes, ni puertas, ni nada que contenga al sujeto de la enunciación, solamente aparece una reducida habitación en el relato a la que accede El Otro después de muchos años de trajinar la ciudad en busca de un trabajo. Este espacio se presenta como una "reducida habitación que tiene las ventanas clausuradas [donde] cabe un catre, unos cuantos libros, cinco troncos de madera y los utensilios para los menesteres del mate en poro" (PS, 167). En esta breve descripción de los objetos que configuran la morada, tres universos se abren: el del recuerdo, el de la palabra y el del pasado rural.

El catre, los libros, los troncos de madera y los utensilios para el mate en poro⁵³ funcionan como puentes entre el presente y el pasado, entre un aquí y un allá. El catre, el centro de la casa donde empieza y termina el día según Bollnow, no es el espacio de reposo del cuerpo, sino que allí se abre el universo del recuerdo. La habitación se puebla de fantasmas. El insomnio y la angustia no permiten el descanso del sujeto quien, bajo las colchas, se encomienda a "las sombras del recuerdo" (PS, 139). Nuevamente, resurge la mirada, pero esta vez opera en la dimensión de lo que no está presente.

Por cerrar los ojos, El Otro abre las ventanas del alma. De modo que decide levantarse. Busca la pava, la pone a calentar y prepara el poro con yerba y azúcar. Lo han serenado los recuerdos que desfilaron durante la noche (PS, 148).

⁵³ El poro es un tipo de mate confeccionado con una calabaza que se usa en la región del Chaco boliviano, argentino, paraguayo y brasilero.

Los troncos de madera y el mate recrean ese espacio dejado atrás y le permiten vincularse con él. El mate es una "bebida cordial, amigo confiado en la vida de antaño" (PS, 148) y en el gesto de saborearlo se hacen presentes voces incorpóreas del pasado que dialogan con El Otro. En cuanto a los libros, son una puerta de acceso a un mundo que no tiene que ver con el pasado sino con una forma de "estar en el presente". Dice un profesor, en una conferencia narrada por El Muerto, que "el universo entero podía ser reconstruido con las palabras que el poeta escucha en la marea de la noche" (PS, 242) y, en páginas anteriores, Jursafú cuenta cómo fue el descubrimiento de la literatura: "Toqué la puerta con inocencia y entré sin mala fe a un universo desconocido: así quedé encerrado para siempre entre las palabras" (PS, 73).

Entre ese pasado contenido en la dupla troncos-poro y el presente de angustia que imprime la ciudad en el sujeto, se inscribe un nuevo territorio que forma parte del mundo privado del personaje. Las palabras se ubican en un lugar intermedio que permite fundar una zona que contenga todos los tiempos y todos los espacios. De esta manera, se inscribe la literatura como posibilidad de crear, recrear y reconstruir universos derruidos, de construir "un mundo más vasto y lúcido, donde la inteligencia y el corazón borrarán las sombras de su encono [por El Otro]" (PS, 357).

El "sentir migrante" al que se refiere el Colectivo *Chixi*, aparece vinculado a estos espacios de la intimidad y se materializa en la sensación de ajenidad que domina al personaje. La ciudad se torna esquiva, lejana, expulsiva dejando al sujeto "atrapado en una ciudad que siempre me será

extraña" (*PS*, 167). Las ventanas⁵⁴ funcionan como metáforas de mundos clausurados y dan cuenta de la imposibilidad de acercamiento entre estos dos universos: afuera está lo ajeno, adentro lo propio.

Una serie de elementos se destacan de la afirmación anterior: por un lado, la ventana pierde su función de "ojo de la casa" que conecta lo exterior con lo interior (Bollnow); por otro lado, el espacio creado en esa reducida habitación a través de los objetos dispuestos allí, colaboran en la configuración de estos universos divididos. El sujeto recrea en esa habitación un espacio ajeno a la gran urbe y traslada la función de "habitar" hacia ella. Esto genera una negación del aquí y el ahora.

La novela oscila, constantemente, entre lo corpóreo y lo incorpóreo. En los inicios del texto, asistimos a la pérdida del cuerpo de manera violenta a través de El Muerto. La ciudad nocturna, espacio donde "murmuraban los muertos, pasaban sombras embriagadas por los recuerdos" (*PS*, 6), lo ve transitar "convertido en temblorosa imagen de la memoria colectiva" (*PS*, 6). Muertos, sombras e imágenes son las diferentes formas que asume esta voz a lo largo del texto, donde lo que prevalece es la desposesión de la carne. En oposición a esto, tanto en Jursafú como en El Otro, aparece una reafirmación del propio cuerpo como morada, como el espacio de lo propio en contraposición a la ajenidad del mundo.

⁵⁴ En cuanto a la ventana, hay una zona de la novela en la que Jursafú habla de El Otro y ella no está clausurada, sino abierta con las luces siempre encendidas. Sin embargo, la mirada no está puesta en el exterior, sino que el gesto de observar hacia afuera es un disparador de la memoria.

Entre lo corpóreo y lo incorpóreo se construye una concepción del vínculo cuerpo-mundo. "Existir significa, en primer lugar, moverse en un espacio y en un tiempo. [...] A través de la corporeidad, el hombre transforma el mundo en un tejido familiar y coherente disponible para su acción y permeable para su comprensión" (Le Breton 2002a 8). El Muerto, ajeno al movimiento y a la acción, posee la voz como única marca de su existencia. Sin embargo, si retomamos la idea de que las tres voces narradoras constituyen a un mismo sujeto, cabe preguntarse cuál es el límite donde estos sujetos están contenidos y cuál es el vínculo interno de las diferentes voces y miradas.

Visto así, podría pensarse en la configuración de una persona en capas donde El Otro es la parte más externa, la que palpa el mundo en un vínculo directo entre lo externo y el propio cuerpo; Jursafú, en una capa intermedia, trata de conectar la relación hombre-universo a través de la intervención del pensamiento –de ahí su relación con las palabras que abordaré en páginas siguientes– y, El Muerto, es la capa más interna, la capa profunda, es sólo una voz reflexiva que intenta comprender al mundo.

El cuerpo no puede ser concebido como límite del sujeto, replegado sobre sí mismo; no es posesión y marca del individualismo. En la propuesta de Urzagasti, la voz excede esos límites, es decir, existe antes y después de la muerte física. Si el cuerpo es una marca de presencia del sujeto, lo que se pone en juego a través de esta voz es el arraigo del universo de los muertos. La voz existe y posee las verdades últimas; la sabiduría vedada a los vivos se encuentra en el interior del cuerpo vivo y presente. En las

figuras de Jursafú y El Otro el cuerpo aparece ligado a la identidad del sujeto. La temporalidad, y con ella la experiencia, ingresan al texto a través de la materialidad de la carne. Dice El Otro, al recordar su primera salida del pueblo natal, que “con mi cuerpo marcado por copiosos acontecimientos, ahora transito por el pasado y de algún modo me remito al futuro” (*PS*, 17). Pasado, presente y futuro están contenidos en el cuerpo y, justamente, es a través del recuerdo que se estructuran las secuencias narrativas en la novela.

En el cuarto cuaderno, cuando El Otro narra el asalto del diario, hay un diálogo entre Jursafú y una sombra⁵⁵. La conversación gira en torno a la relación cuerpo-muerte. Una de las primeras ideas que surgen antes del diálogo es que el hombre existe antes y después de su presencia física. El texto pauta de antemano una relación de unidad entre el individuo y el universo. Empero, es el cuerpo el que da la conciencia de dicha existencia. Dice El Otro respecto de Jursafú que “No guardaba el mínimo recuerdo de lo que era antes de venir a la tierra; es decir, el universo sólo existía en la medida en que él lo sentía en su vida” (*PS*, 309). De esta manera, se solidifica la pertenencia del sujeto a la naturaleza; él es parte y lo mismo; la rotura entre ambos está vinculada al límite que impone el cuerpo.

Existe una simultaneidad entre vivos y muertos. La lógica cíclica que funciona en la novela genera que estos convivan en un mismo espacio, donde los muertos “esperan su turno” para corporeizarse. Los muertos no

⁵⁵ Esta sombra encarna la figura de El Muerto. De ese modo, se pone al descubierto la relación existente entre las diferentes voces narradoras ya que también puede interpretarse como la propia sombra de Jursafú.

sólo forman parte de la vida interna del sujeto, sino que también existen antes y después de él. La diferencia entre ambos radica en la presencia del cuerpo que se constituye en morada del "yo", espacio donde habita el sujeto. Lo interesante de este "habitar" es que pierde todo su sentido de propiedad.

Tanto Jursafú como El Otro hablan de su "cuerpo desnudo". Esta desnudez se define como "lo contrario de la posesión", espacio donde se hacen presentes "sentimientos y pensamientos de alto vuelo [...] donde emerge la verdadera entrega" (PS, 313). Si, como sostiene Le Breton, la "conciencia del arraigo corporal [...] sólo la otorgan los períodos de tensión del individuo" (2002a 93), la sensación de ajenidad y extrañeza en la ciudad y el clima político violento generan la reflexión y la percepción del propio cuerpo. De hecho, el tema de la desnudez surge, en el caso de Jursafú, frente a la posibilidad de que le arrebaten el cuerpo los hombres armados que tomaron el diario; y, en el caso de El Otro, aparece mientras observa la ciudad sitiada.

El cuerpo se transforma en la morada del sujeto, es lo que determina un "estar" en el mundo y, es allí, donde se imprime el temor a la pérdida. Hay dos espacios en la novela que muestran diferentes maneras de percibir este cuerpo y de poner en jaque los sentidos de fijeza del "habitar": el primero es el diario donde trabaja Jursafú. Allí se mostrará una percepción del cuerpo retaceado vinculada a la violencia del asalto ocurrido en la tarde del 31 de diciembre. El segundo, está relacionado a la calle que, al comienzo de la novela, es el lugar de acción de los militares que tomaron al

país y, al final, se erige como el espacio del encuentro; sitio oportuno para planificar el futuro. Este espacio, abierto y público, se transforma en el último cuaderno en lugar de confluencia, aunque previamente asistamos a la pérdida de los cuerpos tanto de Jursafú como de El Otro.

El episodio del diario no sólo implica la irrupción de la historia política del país en la vida privada del personaje, sino que también da inicio a la clausura de los espacios cerrados en oposición a la calle que adquirirá nuevos sentidos al final del fragmento. El edificio alberga en el segundo piso a los redactores del diario –entre los que se encuentra Jursafú–, en el primero, los talleres y, en la planta baja, el departamento de publicidad. En los pisos superiores hay oficinas de embajadas y de servicios de información del gobierno; afuera está la ciudad.

Los hombres que ingresan al diario son descritos como “sujetos inventados por el despotismo” (*PS*, 268) que existieron desde el principio de la vida, “siempre en calidad de seres adventicios” (*PS*, 268). Hay una clara alusión a la violencia ejercida a lo largo de la historia y a su despersonalización ya que siempre actúan como masa dominada por la ira y el odio. Tras la orden de abandonar el edificio la percepción de los cuerpos comienza a fragmentarse. Ya no hay individuos, sino que aparecen partes de sujetos. Estos seres corpóreos no pueden ser vistos en su totalidad por el ojo de Jursafú; lo que acentúa el despedazamiento de las subjetividades en un contexto político concreto que utiliza la violencia para mantener el “orden” de un Estado de hecho.

Mientras que los militares actúan siempre como colectivo, los civiles oprimidos aparecen individualizados: cada uno recibe una orden o una golpiza que lo separa del resto de sus compañeros. Además, lo que muestra el cuaderno son las sensaciones y reflexiones que despierta el episodio en un sujeto particular. El cuerpo se convierte, entonces, en el centro de la escena frente a la posibilidad de perderlo. Después de la orden de abandonar el edificio, Jursafú busca los rostros de sus colegas pero sólo puede ver sus manos y nuca. Las primeras detrás de la cabeza, levantadas o puestas contra la pared, muestran el gesto de impotencia y subordinación de los hombres frente a los sucesos. Las segundas, dan cuenta de la imposibilidad de ver las caras de las víctimas.

El rostro es "el mapa de una persona" y los ojos son los que "revelan el alcance del alma" (*PS*, 269); es decir, representan, tanto interna como externamente, una totalidad a la que, en este caso, no se puede acceder. Miguel Tintaya, colega aymara ocupado de la circulación del diario, termina en la oficina central, zona de expulsión del edificio. Nuevamente, Jursafú ve la nuca de su amigo quien, "a su vez mira las nuca de quienes fueron sacados a empellones del recinto" (*PS*, 281). Es comparado con Tupac Katari por su condición de aymara extraviado frente a los invasores, escena que se reproduce a lo largo de la historia boliviana. Dice el narrador que los restos de Katari "no están en ninguna parte porque están en todas" (*PS*, 282) acentuando el descuartizamiento de los hombres como víctimas de la violencia.

Es interesante observar también que la desocupación del edificio comienza desde el centro hacia afuera, denotando el carácter de indefensión que da el espacio cerrado. En contraste con esto, recuerda Jursafú que, durante la masacre de noviembre de 1979, todos se resguardaron en la sala de redacción desde donde observaban a “un pueblo despierto en su impotencia” (*PS*, 301). Tras el ataque salieron a la calle colmada de ríos de sangre y “siluetas recortadas” (*PS*, 302) de mujeres que enterraban a sus difuntos. Más de cuatrocientas personas fueron masacradas en aquella oportunidad. Ahora los términos se invierten y el espacio que funcionó como “madriguera” pierde su sentido de guarida ya que permanecer allí implica morir.

La narración reproduce la manera de percibir el tiempo de Jursafú. Si al comienzo del cuaderno “todo cobró velocidad” (*PS*, 266) vemos que después se aletarga hasta que, con el primer golpe en la espalda, “cae el reloj” (*PS*, 286) y el tiempo queda detenido. El mayor lapso temporal lo encuentra a Jursafú bajando las escaleras que funcionan como un espacio intermedio entre el adentro y el afuera, entre la vida y la muerte.

La calle se transforma, al final del texto, en el espacio propicio para “habitar”. La ciudad es presentada desde el comienzo de la obra como un lugar despoblado debido a la situación por la que atraviesa el país. Las calles, zona de tránsito de los habitantes de la urbe, se convierten en intransitables y se destaca la ausencia de los sujetos que transforman la ciudad en cementerio. El personaje se desplaza por ellas convertido en fantasma y dominado por el “sentir migrante”. Frente a la ausencia de casa

y la pérdida del diario como lugar protector, la calle se erige como un espacio de liberación.

En esta transformación, lo que sobresale es la presencia circular del tiempo. La calle puede ser, al final del libro, el espacio del encuentro por la noche en donde transcurren los sucesos: el fin de una época y el comienzo de otra. "Un oleaje de almas desconocidas [que] se apropió de las calles" (PS, 381). El proceso de apropiación se invierte y es ahora el pueblo el que las ocupa y no ya los militares. Si bien este encuentro es un paréntesis por los festejos de un nuevo año, es importante destacar que en la colectividad no aparecen cuerpos sino almas. Dice El Muerto que ahora recorre "el rostro de la multitud" (PS, 387). Si el rostro era considerado "el mapa de una persona" lo que ve esta voz es una totalidad unida por un deseo común. La posibilidad de observar los ojos de las personas, le permite contemplar lo más profundo del sujeto. Así, no se individualiza lo corpóreo.

En las últimas dos secciones del cuaderno anterior asistimos a la disolución de Jursafú y de El Otro en la multitud. Ambos "culminaron dolorosos períodos de búsquedas" (PS, 400) y le ceden la voz a El Muerto que habla de ellos como desaparecidos. Retorna el juego entre lo corpóreo y lo incorpóreo. El sujeto que habla y que carecía de un pasado narrable ahora "olfatea el aire" (PS, 400), camina, habla con la gente, mira no ya desde la distancia sino desde la cercanía y se refiere a su cuerpo presente. Comparte las calles no sólo con los vivos sino también con las sombras de Arciles y de Adrián, muta y se transforma nuevamente en un fantasma.

Este gesto de ser y no ser, sintetiza la forma que asume el espacio a lo largo del libro. Estos se van modificando a partir de las condiciones subjetivas que le imprime el sujeto. Así, la habitación funciona como puente entre pasado y presente; el cuerpo pasa de ser “el reducto del ser” a “haber sido” tragado por la tierra; el diario ya no se construye como lugar familiar sino que se convierte en sitio hostil; la calle, a pesar de las inscripciones de la violencia, se transforma en el espacio del encuentro. Ninguno de los espacios es cerrado, sino que oscilan entre diferentes posibilidades; se resisten a una representación única, totalizadora. La categoría de lo *Ch’ixi* resurge entonces en un gesto por dejar atrás las nociones que fijan “modos de ser”. La novela potencia eso que es y no es a la vez, aquello que está en constante construcción y que implica formaciones y deformaciones.

La aproximación al análisis que propongo se relaciona con un gesto de movimiento desde lo más interno hacia lo externo. Dicho gesto podría leerse como un paso de lo individual hacia lo colectivo. Es en esta colectividad donde desaparece el sentimiento de extranjería. A partir de lo colectivo, se resignifican los sentidos del habitar no ya como la posesión de un lugar físico sino como la posibilidad de “estar arraigado”; echar raíces, no en un sitio determinado del mapa, sino entre la gente. Arraigarse en el tiempo circular –opuesto al tiempo histórico–, supone estar a la expectativa del retorno de Tupac Katari, multiplicado por miles de restos de sujetos que resisten la opresión.

LOS SILENCIOS

En el apartado anterior me detuve en el análisis de la estructura de la obra a partir de la idea de desmembramiento. Encontré las conexiones entre el presente del sujeto con un pasado de exclusiones y violencia; dar cuenta del espacio como fragmento que devela los conflictos personales e históricos del país. En este segmento, abordaré uno de los temas que, desde el título de la novela, se hace presente: me refiero al silencio y las diferentes modulaciones que asume a lo largo del texto.

En *Oprimidos pero no vencidos*, Silvia Rivera Cusicanqui elabora las nociones de *memoria colectiva larga* y *memoria colectiva corta*. Ambas, sirven para explicar un funcionamiento espiralado de la historia y determinar la forma en que la violencia colonial (memoria larga) permanece y se reactualiza en diferentes momentos de la nación boliviana. Urzagasti elabora la relación existente, los puntos de confluencias y yuxtaposiciones, entre ambas memorias a partir del silencio y su contrapunto, la palabra.

En un ensayo publicado en *Construcción y poética del imaginario boliviano*, Urzagasti se refiere a la presencia de dos tipos de silencios: el impuesto y el necesario. Al primero lo describe como "avasallador" y respecto del segundo dice que aparece "cuando las palabras son degradadas desde el poder y ya no dice nada" (2005 24). Si bien, no da muchas más especificaciones al respecto, es posible pensar los dos momentos históricos enunciados en el texto –la conquista y colonización de América y la dictadura de García Meza– vinculados a estos silencios. Al

impuesto y al necesario, se le suma el "silencio solidario" como una proclama política que cierra el círculo vital de las tres voces que estructuran la novela y abre la esperanza de concluir con el presente nefasto de principios de los ochenta⁵⁶.

El tema del silencio está vinculado a la noción de poder. Entiendo a este último en términos de Michel Foucault no como posesión sino como ejercicio que, de diferentes maneras, les pertenece a todos los hombres. En base a la lógica dominación-sometimiento, el filósofo francés penetra en el análisis de la dinámica del poder y su influencia sobre y entre los sujetos. Toma como premisa que "existen relaciones de poder múltiples [que] atraviesan, caracterizan, constituyen el cuerpo social" (Foucault 1980 139) las cuales, a su vez, generan resistencias.

A partir de esto, tanto el silencio impuesto como el necesario, forman parte de la dinámica que asume el ejercicio del poder. Por un lado, se ubica el poder estatal y represivo que intenta disciplinar a los sujetos y, por otro, se develan los mecanismos de resistencia que se sustancian en la novela a partir de la emergencia de "saberes sometidos"⁵⁷.

⁵⁶ La presencia de tres voces narradoras delimita un tipo de pensamiento que supera los dualismos de la lógica occidental.

⁵⁷ Utilizo la noción de "saberes sometidos" como los saberes "descalificados, como saberes no conceptuales, como saberes insuficientemente elaborados: saberes ingenuos, saberes jerárquicamente inferiores, saberes por debajo del conocimiento o de la cientificidad exigidos" (Foucault 2008 21). Desde una perspectiva legitimadora del conocimiento y la verdad, estos saberes sometidos constituyen lo discontinuo y por lo tanto están vistos negativamente. Sin embargo, estos saberes que, en el presente de la enunciación de la novela, aparecen subordinados a nuevas verdades impuestas desde el poder político, en un tiempo remoto fueron saberes hegemónicos. Urzagasti devela su supervivencia en zonas geográficas que fueron dejadas al margen de las políticas implementadas por el hombre blanco y hace emerger en el texto estas formas de relacionarse con el mundo.

El silencio impuesto

El silencio no le es ajeno a ninguna de las voces narradoras, aunque los vínculos con éste son diferentes. Mientras que Jursafú se presenta como "el silencio encarnado", El Otro es un personaje "callado en quince idiomas". Por su parte, El Muerto vive en tierras extranjeras y decide apostar "por un largo silencio". El mundo presentado por Urzagasti está dividido en dominados y dominadores; entre estos extremos está la palabra, pero ¿quién la pronuncia? En torno a estas preguntas, la palabra se presenta vinculada al poder estatal y, su acceso se liga a la posibilidad de que el mundo de los dominados (al que pertenecen las voces en cuestión) emerja de un universo de "silencio impuesto".

En un contexto de opresión, la palabra pierde su capacidad comunicativa. El lenguaje es concebido como un acto social que depende de sujetos que habitan un tiempo y un espacio determinados. Dice Urzagasti que "la colectividad boliviana, [es] reacia a consolidar el engaño verbal y proclive a levantar de los escombros el idioma surgido del abismo" (24). Las voces de *En el país del silencio* encarnan el conflicto planteado en la cita. Ahora bien, cabe preguntarse cuál es el "engaño verbal", cuáles los "escombros" y el "abismo".

La imposición del español como lengua oficial genera una división entre los hispanohablantes y los que hablan lenguas acalladas. Para Jursafú "El uso de los idiomas nativos acentúa nuestra incomunicación que, por lo demás, no preocupa a nadie excepto a título de investigación" (PS, 67). El

mundo, desposeído de sus idiomas nativos, se convierte en un cementerio y los sujetos transcurren perdidos en un espacio que no les pertenece. La historia se cuenta en el idioma del patrón, hecho que genera una fractura en el alma colectiva y que implica la exclusión de la historia oficial de aymaras, quechuas, guaraníes, mojeños, maticos y tantas otras etnias que perdieron el derecho a la palabra.

La realidad de La Paz muestra imágenes "de hombres fusilados contra enormes muros, la nuca de un guaraní esperando el tiro de gracia y la inconmensurable noche latinoamericana" (PS, 338). El miedo y el terror definen a los sujetos que la habitan. La impotencia de un pueblo frente a los abusos de poder genera que se piense al español como "un idioma definido por la violencia" (PS, 302) y que el silencio se apodere de los hombres. Es este el contexto en el cual hay que entender el engaño verbal, los escombros y el abismo; todos aspectos relacionados con la imposición del pensamiento occidental. Piensa El Muerto:

Ahora que un aymara uniformado se convirtió en el demonio de la colectividad nacional, me alarma el brutal pretexto esgrimido para castigar a una raza por siglos oprimida. [...] Nuestras almas no pueden liberarse del exclusivo razonamiento occidental. Pobres nuestras cabezas: han sustituido el corazón nativo para llorar de alegría o cantar de pena en un idioma confuso [...] (PS, 400).

No es posible interpretar esta lengua confusa. El texto de Urzagasti muestra la necesidad del otro para que un signo se constituya como tal. La imposición de la violencia en diferentes momentos históricos y de diversas maneras, genera una división política y social que constituye dos universos bajo la lógica dominante-dominado. El primero es un universo ilustrado, que

habla español y manipula la historia oficial; el segundo, está formado por el hombre vencido, explotado y dueño de lenguajes secretos.

Tanto la conquista como la dictadura se caracterizan por una política opresiva que instaura un pensamiento y un modo de vida únicos y niega las diferencias. Esto genera un ocultamiento de las voces disidentes e implica que la palabra oficial sea unívoca y acalle la alteridad. El silencio en el libro "apela a una razón muy sencilla: ya hay mudos congénitos o por susto" (PS, 20). Los idiomas derruidos, oprimidos, anulados bajo el yugo de una lengua impuesta generan un abismo comunicacional. Jursafú encarna la experiencia en La Paz del personaje escindido que habla en la novela. Su trabajo en el diario lo vincula directamente con la palabra y lo lleva a reflexionar sobre el estado de incomunicación que caracteriza a esta sociedad.

Siento que nos encaminamos hacia la disolución [...]. La tierra huele a cadáver, de modo que me adelantaré a semejante destino, sin mayores ilusiones con las únicas herramientas de que dispongo: las palabras manoseadas cada día para ensanchar el desierto (PS, 13).

Las palabras manoseadas por el poder determinan la fractura del pueblo boliviano. Se refiere a él a partir de la metáfora del desierto: territorio despoblado, inhabitado, carente de vida como consecuencia de una profunda incomunicación. La imposibilidad de responder al poder genera que la ciudad esté sumida en la incompreensión y a riesgo de perecer. Las palabras se convierten en "ruidos emitidos al tuntún por el bípedo implume (PS, 19)", es decir, perdieron su significación por la inexistencia de la réplica. En este "mundo privado de significado (PS, 20)"

dice Jursafú: "Lo único que me tiene en pie es la promesa del contrapunto de la palabra (*PS*, 19)".

En la figura de El Otro se observa un alejamiento en la relación con el lenguaje como consecuencia de la exclusión. Él "viene de un universo sepultado y transcurre como un sonámbulo en un mundo ajeno (*PS*, 45)". A través de esta voz se representan diferentes conflictos sociales donde el hombre marginado encarna la palabra ajena en un mundo incomprensible. En esta voz se pone en evidencia la fractura entre el sujeto y la colectividad. El Muerto da cuenta de las posiciones tomadas por ambos.

Pienso con terror en Jursafú y en El Otro, que ya culminaron dolorosos períodos de búsquedas. Mientras el primero, escudado en diversos nombres, se preparó toda la vida para la palabra; el segundo sintió que más valía morir con dignidad que cohonestar las tropelías de los mandrines que se adueñaron del país. A ambos se les había acabado la paciencia (*PS*, 400).

La voz del poder es unívoca, no reconoce la existencia de un significado ajeno. La imposibilidad de hablar de El Otro está atravesada por una política que niega la heterogeneidad y, al hacerlo, amordaza a los sujetos que representan la alteridad. Es una palabra autoritaria, en términos de Mariaca Iturri, que no da cabida a las voces disidentes. Tras el fracaso de la comunicación aparece la escritura que implica "traducir una experiencia en palabras" (*PS*, 24) y, de esta manera, recuperar la identidad de El Otro.

Si bien la literatura encarna "el silencio de los signos" (*PS*, 312), se constituye en la posibilidad de generar el diálogo entre los sujetos del

territorio boliviano; intercambio comunicativo quebrado debido a la anulación de la otredad ejercida desde el poder. Para Mijail Bajtin (2011) el signo lingüístico necesita de la réplica para constituirse como tal; cuando éste ingresa al ámbito del enunciado, en un contexto dado, se pone en contacto con la alteridad y se constituye así una relación dialógica. La afirmación de que el texto literario no “puede prescindir de las preguntas durante su elaboración” (PS, 253) implica la existencia de un sujeto que conteste, que lea, que cuestione; es decir, presupone la réplica en manos del lector.

No importa quién formula las preguntas sino que haya un interlocutor capaz de definir la literatura como diálogo. Como esmerada y sincera tentativa de comunicación. [...] Nadie hace las cosas para sí mismo, sino para los otros, y empujado por otros (PS, 253).

En la literatura se reconoce un significado propio y uno ajeno. Como consecuencia de esto, ella se convierte en un discurso dialógico donde el signo puede realizarse como tal. La escritura, como posibilidad de recuperar voces asume el contrapunto de la palabra. La novela de Urzagasti, muestra los puntos de vista y los posicionamientos de un sujeto plural. La separación y la complejidad que tienen los protagonistas de esta novela dan cuenta de la existencia de un universo diverso, repleto de diálogo que implica la recuperación de la voz de los sujetos silenciados.

La escritura es para Urzagasti una manera de rescatar esta voz, poner en diálogo a lectores y autores; a tiempos pretéritos y presentes; a espacios urbanos y rurales. Tiene la capacidad de generar un diálogo

intercultural capaz de recuperar una larga historia de violencia, silenciamientos e incomunicación y devolverles, a las palabras, el sentido que perdieron cuando se hizo imposible el diálogo. Escribir se convierte en una manera de transformar el presente. "Sólo caben dos destinos en la vida de los hombres: transformar el mundo en palabras o cambiarlo a punta de balas" (PS, 400).

El silencio necesario

Bolivia es concebida como un espacio quebrado, dominado por la nostalgia de un pasado feliz, un "enorme llanto en el regazo de la muerte" (PS, 405), un lugar de exilios al borde del abismo. Tupac Katari se erige como el símbolo de lo que fue la resistencia indígena a la dominación española. Su cuerpo despedazado, diseminado en el ancho territorio, se convierte en una metáfora de la situación actual del país. Nación construida sobre la sangre y los huesos del pueblo, reproduce en el cuerpo social, el descuartizamiento que sufrió el líder indígena.

Los diferentes conflictos entre sectores sociales y etnias dan cuenta de un país fragmentado donde "triunfó la incompreensión" (PS, 374). Las divisiones entre collas y cambas, ayoreos y aymaras, intelectuales e indígenas, los conflictos entre la ciudad y el campo, entre otros, son consecuencias del proceso que se inicia cuando llegan los ibéricos al continente. Este texto busca las causas de dicha fractura e indaga en las

profundidades de la geografía en un intento por comprender las heridas que sacuden el presente.

En *El Otro* resuena el discurso de la pérdida y la nostalgia. Es el tercero que resulta del choque de dos culturas. Su alma se mantiene atada a hábitos ancestrales que, por el paso del tiempo y por las condiciones de vida, se transforman en recuerdos. Se define como parte del "linaje que encarna la pura pérdida de la existencia" (*PS*, 362); es la voz del dolor y la ruina. Es también un exiliado que debe dejar su mundo rural para vivir en La Paz en busca de educación; por lo que reproduce el proceso colonizador caracterizado por la destrucción de la vida y de las culturas oriundas.

En él se problematiza la ruptura en la relación hombre-tierra por la imposición del pensamiento occidental. El hombre blanco, al imponerle un valor económico a la tierra, la parcela, la trocea, la desgaja generando una fragmentación en los sujetos que habitan el espacio (Subirats 1994). La comunión con la naturaleza se destroza con mecanismos de violencia y expoliación que arrasan con la economía, con las relaciones sociales, con la cultura y con las creencias de los pueblos precolombinos.

La voz de *El Otro* funciona como una metonimia de diferentes sujetos que quedaron al margen de la sociedad instaurada por el hombre blanco. Entre estos seres excluidos y silenciados se menciona reiteradamente la figura de los maticos⁵⁸. Ellos no sucumbieron a la tentación de alambrar sus posesiones renunciando a la posibilidad de negociar con ella. El

⁵⁸ No es casual reparar en esa comunidad ya que ella se destaca por habitar el suelo sin lastimarlo y por mantener un vínculo profundo con la naturaleza.

nomadismo que los caracteriza les permitió lograr “la más vasta y noble visión de lo que es poseer la tierra” (PS, 294). En oposición a los matacos se erige la imagen del “degenerado” definido como el sujeto que cree poder apropiarse de valles, árboles, ríos y abras rompiendo la correspondencia que existe entre paisaje y hombre.

En la noción de silencio necesario se hace presente la relación hombre- naturaleza. El hombre que habita el espacio rural, en el que se sintetizan diferentes etnias bolivianas (Prada), es el que logra mantener ese vínculo con el silencio inicial. Los “seducidos por el oro” desoyen la voz de la naturaleza y es en la imposición del español como lengua oficial, donde la rotura se evidencia. *En el país del silencio* se construye a partir de oposiciones que se complementan para mostrar diferentes aspectos de la realidad, por ejemplo: para que alguien viaje es necesario que otro permanezca quieto, la existencia del civilizado supone la existencia del salvaje, para hablar de lo rural es necesario mencionar también lo urbano, etc.

De la misma manera se podría decir que, para que alguien tenga derecho a hablar, es necesario que otro se calle. En este sentido, el español se erige como el lenguaje del poder que, para constituirse en idioma oficial, arrasó con las culturas nativas dejando enmudecidos a los hombres que habitan este territorio. La presencia de este idioma implica una división entre dominados y dominadores, amordazados y verdugos.

Doren Massey concibe el espacio como un producto de interrelaciones, como la esfera de la multiplicidad en oposición a la historia, caracterizada por el cambio. Cuando la historia anula el espacio, el relato se cuenta en una única dirección, con una mirada que subsume las diferencias. Dice la geógrafa que "siempre hay vínculos que deben concretarse, yuxtaposiciones que van a traer aparejadas interacciones [...] relaciones que pueden existir o no" (2005 105) y para que esto suceda es necesaria la existencia del espacio; anular su importancia implica negar la diversidad. En la novela que nos ocupa, la centralidad del territorio y de los sujetos que lo habitan dan cuenta de historias acalladas donde la política de la supresión de los lenguajes indígenas impidió ver los rostros que habitan el suelo boliviano. Urzagasti los descubre, les da voz en la figura de El Otro en un gesto de desocultamiento que pretende mostrar no sólo la presencia de estos seres sino también sus heridas, las marcas de la violencia.

Dos asesinatos relatados en el texto sirven de muestra para lo que acabo de afirmar: uno es el de un hombre mataco o guaraní del que Jursafú fue testigo siendo niño, "un hermoso destino" (*PS*, 9), un hombre que "era silencio desde los cabellos hasta los pies" (*PS*, 10) que "debía callar porque desconocía el idioma del patrón" (*PS*, 10). El otro asesinato es el de Melquíades Suxo, quien "habita comarcas intocables para el dictamen de una justicia advenediza" (*PS*, 131) y acepta la muerte deliberadamente por la creencia de que ésta no implica una fractura en la comunión con los suyos.

La incapacidad de comprender los lenguajes indígenas lleva al hombre blanco a la anulación de estos sujetos. Para construir la nación fue necesario matarlos, marginarlos, suprimirlos. Sin embargo, de la voz aymara enunciada en apartados anteriores, *aruskipasipxañanakasakipunirakispawa*, surgen una serie de preguntas: ¿estamos obligados a comunicarnos con qué o con quiénes?, ¿cómo?, ¿por qué?, ¿cómo lograr una comunicación con el prójimo si la pluralidad de idiomas, las distancias y diferencias geográficas y culturales no hacen más que acentuar la incompreensión?

Como afirmé anteriormente, el blanco subordina a los nativos y, en esta relación, el idioma es una herramienta en el ejercicio de la violencia física y simbólica; un artífice del sometimiento de todo un continente. Pero ¿cómo se reproduce ese quiebre, esa rotura en el presente? ¿cuáles son las marcas de la colonización en la actual sociedad boliviana? Creo que una de las heridas más profundas a las que hace alusión Urzagasti es la imposibilidad de comunicación con el prójimo. Los conflictos entre lo urbano y lo rural son un resumen de las diferentes problemáticas presentes en este territorio.

El rural se constituye como el gran "otro", alteridad que sintetiza la destrucción y el hundimiento. Su vida está atravesada por la indigencia, los derechos negados y la exclusión. Aunque, es en él donde subsisten las culturas derruidas que generan un diálogo fluido con la naturaleza frente a la imposibilidad de la comunicación entre los hombres. Tiene la capacidad de entender las verdades de la tierra porque aprendió a escuchar su

silencio. El español es un idioma confuso “contrario al que proclaman las montañas y los páramos” (PS, 400). Aprendió que existe un silencio necesario para caminar de pie sobre esta tierra destrozada.

Si El Otro representa el silencio y la alteridad, Jursafú, en absoluta comunión con él, tratará de poner en palabras esa experiencia. Convertido en testigo del presente siente la obligación de narrar esa realidad como una forma de huir de la disolución. Esta voz narradora reflexiona constantemente sobre diferentes aspectos de la realidad para sacar a la luz los conflictos más profundos de la sociedad. El afán de comunicarse con el prójimo guía esta necesidad de mostrar el dolor de El Otro. En la voz de Jursafú hay un tono de optimismo que no existe en El Otro debido a que vive la escritura como posibilidad de superar las distancias y la fragmentación. No obstante, en él se plantea una paradoja: la materia prima de su accionar son “las palabras manoseadas cada día para ensanchar el desierto” (PS, 13).

Luchar con el lenguaje del dominador por la disolución de la violencia ejercida desde el poder, lo convierte en un forastero en su propia tierra. Por este motivo él encarna “la nostalgia de la comunicación” (PS, 14). Dice Nathan Watchel (1976) que el traumatismo se prolonga después de la conquista como una nostalgia por las costumbres abandonadas. La posibilidad de una comunicación verdadera desapareció con la llegada de los europeos; ahora sólo queda el recuerdo de aquel pasado en el que los hombres se entendían en el lenguaje natural y donde existían vínculos sólidos entre ellos.

En el segundo cuaderno de la novela, hay una larga reflexión de esta voz. Allí se intenta explicar el drama nacional. Provenir del campo implica un conocimiento particular que el hombre metropolitano no es capaz de adquirir. Existe una cultura secreta que procede de tiempos remotos cuyos “fundamentos se definen en la más ambiciosa tentativa de comunicación” (PS, 74). El cuerpo y la geografía están unidos por un pacto secreto que lo lleva a Jursafú a tratar de descifrar la escritura presente en el territorio, desde los cimientos hasta las cumbres heladas. País acorralado por las ambiciones extranjeras donde, a pesar de la historia, se conservan las ilusiones. En el Altiplano sobrevive el legado “de una raza que no renunció a los signos de su ser” (PS, 77).

Los recorridos del personaje lo llevan a observar un mundo en ruinas donde se destaca el sometimiento incesante del hombre vencido: violaciones de mujeres, inmolaciones de descendientes de la nobleza inca, el asesinato del Che Guevara, la sangre derramada en los socavones mineros, etc. La historia del hombre vencido está inscrita en la tierra; recorrerla, observarla, retornar a ella es un aprendizaje primordial ya que allí se conserva la memoria colectiva.

Poder descubrir lo invisible, lo que está oculto implica lograr una comunión con el universo. “Hay una zona del lenguaje –o del corazón humano– que tiende hacia arriba en pos de una visión esplendorosa. Sin embargo, [...] ese globo celeste conserva la plomada que lo une al centro de la tierra” (PS, 213). Para Jursafú transmitir en palabras el silencio de la naturaleza implica buscar “los vasos comunicantes del enigma” (PS, 311)

por lo que su escritura está despojada de todo tipo de máscaras. Los descubrimientos realizados a lo largo de su vida lo llevan a apostar por una escritura que busca la comunicación con su prójimo, la cual sólo es posible "con el silencio aprendido" (PS, 310).

Si el silencio impuesto funciona como disciplinamiento y sometimiento del poder político sobre los sujetos, el silencio necesario es un mecanismo de resistencia. Poder escuchar el silencio de la naturaleza implica la persistencia de un saber que permaneció invisibilizado y sepultado por la cultura dominante. Frente a esto la figura de Jursafú y su esfuerzo por poner en palabras esta experiencia, denota los mecanismos del poder en un intento por hacer resurgir de los escombros verdades otras que se constituyen en visión del mundo de sujetos oprimidos. El silencio muestra una lucha por la verdad que implica una lucha por el poder. En ella se utilizan diferentes estrategias: mientras que el poder del dominante es defendido e impuesto a partir del ejercicio de la violencia, el del dominado recurre a las palabras como armas para desenterrar esos saberes sometidos.

El silencio solidario

En el cuarto cuaderno se presenta un tercer silencio vinculado a la recuperación de las verdades primigenias de un pueblo que se une para enfrentar el momento político dictatorial del presente de la enunciación. El silencio impuesto que mantenía amordazados a los sujetos y el silencio

necesario que implicaba la búsqueda de la comunicación con la naturaleza, son reemplazados por un "silencio solidario" fundado en el reconocimiento de la igualdad entre los hombres. ¿Cómo se articulan estos tres silencios en la obra?

En cuanto al primero, es El Muerto el que clarifica la situación por la que atraviesa el país y avizora un futuro diferente. Bolivia es un campo de concentración caracterizado por la separación, el exilio y el crimen. Las calles de La Paz, durante la víspera de año nuevo, se transforman en el espacio del encuentro. Es una especie de paréntesis en el dramático presente del país. A este festejo concurre el hombre común, almas desconocidas que hablan un lenguaje profundo.

La degradación y el vaciamiento de los significados de la palabra, como resultado de la crisis social y política, genera un agotamiento del "sentido trivial de los términos para recuperar su poderosa esencia" (PS, 381). Como resultado de esto surge el silencio solidario que abraza a todos, reunidos por el peligro, en un reconocimiento de las diferencias que se funde en la "idéntica jaculatoria [a diferentes dioses] contra la media docena de maleantes que detentan el timón de la nación" (PS, 382).

En las calles, en lo cotidiano, en la observación de la ciudad y de sus habitantes surge la posibilidad de resignificar algunos de los términos vaciados por el abuso de la palabra. El Muerto, que estuvo postrado durante mucho tiempo, retoma su camino y presencia una serie de situaciones simples que lo ayudan a comprender la realidad boliviana. Hay dos que se

destacan porque cuestionan la condición del indio y la oposición entre el salvaje y el hombre urbano.

Patinuk le recuerda a El Muerto un episodio donde se encuentran un hombre pálido y un aymara. Después de conversar, el primero compra un refresco y vacía media botella en la boca del segundo. La operación se repite, pero esta vez es el indio el que le da la bebida a su compañero. Este hecho se constituye para nuestro protagonista en un "hermoso ejemplo de la verdadera comunicación humana" (PS, 382) y lo lleva a preguntarle a su amigo cineasta, quien bregó por la liberación de los indígenas, "¿qué hará usted cuando en este país ya no haya indios sino seres humanos?" (PS, 383). El simple relato funciona como una constatación de la igualdad entre los hombres. El problema del país tiene que ver con la imposibilidad de pensar al indio en términos de igualdad. El discurso lo posiciona en un espacio otro, de diferenciación. Mientras tanto, la experiencia muestra que la marginación histórica del diferente es una construcción discursiva.

Contrasta el uso que el salvaje y el civilizado hacen del mundo. El primero lo cuida, lo respeta, lo considera su morada; mientras que el segundo, atraído por lo artificioso, lo saquea. Esto se refleja en la observación que hace El Muerto del paisaje y en la afirmación de que tildar de salvajada cualquier bellaquería -actitud propia del ciudadano- es falsa si nos remitimos a la experiencia. En cuanto al silencio necesario, esta voz ya no busca la forma de comunicarse con el origen porque en él habitan las verdades primigenias.

A pesar de ser un hombre salvaje que entiende el lenguaje de la oscuridad y no "desentona con el himno del silencio" (*PS*, 386) aprendido en la naturaleza, opta por permanecer en la ciudad. Este hecho implica una apuesta por la vida. Tiene la convicción de que el hombre "es bueno, noble y valiente. [Y que] Nada lo ha pervertido porque nunca ha renunciado a crear una sociedad a la medida de sus sueños" (*PS*, 401).

La Paz es el espacio de las contradicciones, de la diversidad, el lugar en donde el idioma impuesto tras la conquista borró el idioma de la tierra; con todo, es allí donde renace la esperanza de la comunión con el universo a partir de la comunicación entre los hombres vencidos. Es a este sujeto a quien le habla El Muerto, a las "personas que pasan por la calle; porque entre ellos (entre nosotros) hablan (hablamos) de corrido y siempre" (*PS*, 396).

No soy El Otro que tal vez ya murió abrumado por la velocidad de un mundo al que no quiso subir, víctima de la violencia, convertido él mismo en el destino lúcido que genera la violencia. Tampoco soy Jursafú que aguantó batahola y media sólo por la ilusión de transformar en palabras la vida de El Otro, como si el rural fuese más redondo que argolla de cincha (*PS*, 402).

A diferencia de El Otro y Jursafú, El Muerto es el que sobrevive. No queda encerrado en la marginalidad y la violencia, aislado en sus orígenes, ni tampoco apuesta por el engañoso lenguaje impuesto, concebido como un código de ilusiones. El silencio solidario, en este cuaderno-proclama, es la invitación a que el hombre se levante y reemplace el idioma de la carencia por la "voz del pueblo que se rebela" (*PS*, 404) ante el presente traumático.

Las ofensas tienen su límite y el silencio puede hablar [...] Nuestra liberación empezó mimetizada en el sordo tronar de los camaretazos: los que vivían separados por el terror acaban de saludarse en la *lucha solidaria*⁵⁹. El tableteo de las ametralladoras y los disparos aislados han dado a la ciudad una voz atronadora (*PS*, 404).

La transformación del silencio solidario en lucha solidaria revela una concepción existencialista de la vida. Resuena la voz de Albert Camus mencionado en *Tirinea*⁶⁰: frente a la soledad del hombre existe una instancia mayor que reúne a todos. El reconocimiento de la solidaridad lo convierte en inmortal. El cuaderno se abre con un epígrafe que dice "el círculo es mortal para el profano" (*PS*, 379) y se cierra recordando que "ya no tengo nombre profano" (*PS*, 406). Entre ambas aseveraciones, el personaje construye un futuro diferente fundado en el caos del presente. La pérdida del cuerpo y su transformación en El Muerto le permiten recuperar las verdades de las profundidades de la tierra para hacerlas resonar en el presente que reúne a todas las voces silenciadas.

⁵⁹ Las cursivas me pertenecen.

⁶⁰ Camus y Heidegger aparecen reiteradas veces en *Tirinea*. Al primero el personaje afirma haberlo leído, al segundo no y promete no leer nunca.

CAPÍTULO II

POÉTICA DE LO INVISIBLE

Ya he dicho que vivo
en un mundo real pero invisible.

Tirinea de Jesús Urzagasti

Tirinea comienza con una frase que se instala como clave de lectura: "Tirinea es una extensa llanura solitaria, con árboles fogosos y cálidas arenas expulsadas del fondo azul de la tierra" (*T*, 9). En ella se entrama una concepción de mundo que localiza el surgimiento de la vida en las profundidades del suelo, aspecto que se acentúa aún más en la escritura poética. La imagen del fondo azul de la tierra está presente en diversos textos como un espacio deseado al que se quiere llegar. Allí se localiza lo invisible, lo que está vedado a los ojos, lo que no puede ser visto.

El término "invisible" proviene del latín *visus* y se relaciona con el griego εἶδος, cuyo significado es "aspecto, apariencia, imagen". Se desprenden dos realidades: una perceptible a través de los sentidos y otra no. En esta oposición se funda una poética que localiza en las profundidades del suelo las claves para indagar en una realidad total, compleja y heterogénea. Desde los espacios subterráneos de Bolivia es posible contemplar la superficie. Llegar a este fondo azul es el eje que orienta a este escritor caminante. La oscuridad, "en cuyo centro está el sol negro de las revelaciones, genera la claridad de la superficie" (*UDC*, 52). Para esto el autor adopta las técnicas de un geólogo que intenta poner al descubierto lo que no se ve, lo invisible, resignificando lo aprendido durante un año de estudios en la carrera de geología. Esta narrativa muestra una realidad profunda, que, a manera de capas terrestres, es necesario desmontar.

La realidad oculta se vincula a la larga historia boliviana atravesada por la explotación minera. Sergio Almaraz Paz describe la dramática situación de los trabajadores mineros en Bolivia: hambre, abandono,

miseria, aniquilación, muerte y devastación son algunos de los aspectos preponderantes en la vida de estos sujetos. En ellos se condensa la historia trágica del territorio.

En el Altiplano los muertos son inmemoriales como que ya los había tres siglos antes del primer caído en las calicheras. Siglos de trabajo yacen congelados en Potosí, las minas del sud y del sudoeste. Allí no hay construcciones que la posteridad conserve reverente; los grandes testimonios están bajo la tierra mientras que lo precario, el hombre y sus poblaciones, quedan arriba en forma de laberínticos muros semiderruidos y cementerios abandonados (Almaraz Paz 1969 55).

En las profundidades del suelo quedaron enterradas las voces desgarradas de sujetos que dan cuenta de una existencia subterránea. El arriba y el abajo de la superficie terrestre determinan una división entre lo visible y lo invisible. Los socavones contienen historias reales que se escapan de la percepción. En este contexto de miseria, explotación y muerte surge la literatura minera que se apropia de lo popular "con la finalidad de abrir los espacios públicos articuladores entre el Estado y la sociedad civil" (Sanjinés 1992 123).

Según Luis Antezana "en el tema minero se cruzan, tarde o temprano, todos los factores que macro-diseñan la realidad socio-histórica boliviana" (1985 36-7). Dice el crítico que estos trabajadores son por general *mitayos*, indígenas obligados a realizar esta labor como parte del sistema colonial, lo que genera que la narrativa minera se escriba sobre la narrativa indigenista. A su vez, son provenientes del campo con lo cual, en estos textos, se inscriben los desplazamientos obligados del campo a la mina para trabajar y de la mina al campo para poder sobrevivir. Las tres

identidades que aparecen (campesino, minero e indígena) tienen en común la precariedad que caracteriza sus existencias; son el gran "otro" social opuestos a los personajes que habitan la ciudad. "La narrativa minera buscaría articular, *en intensidad*, un amplio espectro que se difunde tanto en extensión como en profundidad. Sus límites son los de la literatura boliviana" (Antezana 1985 36).

Lo invisible no implica la inexistencia de estas realidades; más bien, son discursos ocultos y silenciados que es necesario desenterrar para iluminar la superficie. La escritura de Urzagasti no se inscribe en la extensa tradición minera, pero la retoma no para presentar, específicamente, el "interior mina" o las relaciones de poder y marginación vinculadas a esta actividad, sino para contemplar el suelo que habitan los hombres. Cabe preguntarse cuál es la finalidad de indagar en el subsuelo, y de qué manera lo hace. En el capítulo anterior, me referí a la metáfora del ojo ciego opuesto al ojo mental. La intención de estas metáforas era recuperar historias olvidadas, pero también focalizar la mirada en el "sujeto-cuerpo de la colectividad". El ojo ciego que deja de lado la razón occidental se convierte en herramienta para indagar en el subsuelo y desenterrar lo invisible.

La tercera novela de Urzagasti, *De la ventana al parque*, inaugura un nuevo momento en su escritura en el que ya no se narra un presente y un pasado traumáticos con preponderancia de sujetos desgarrados y fragmentados. Junto a los siguientes textos del autor construyen un espacio de felicidad que interpela al mundo "real" para mostrar las posibilidades

truncas por divisiones territoriales, sociales, económicas y étnicas. Pero ¿cómo entender la felicidad? ¿es posible construir un espacio feliz? ¿qué relación existe entre el acto de narrar y esta felicidad?

En *Experiencia de felicidad. Memoria, historia y política*, Micaela Cuesta analiza el vínculo existente entre felicidad e historia a partir de las obras de Kant, Hegel, Nietzsche, Benjamin y Theodor Adorno. Llama la atención de la autora el hecho de que los relatos del pasado siempre se remiten al sufrimiento, al trauma y al duelo dejando de lado la "experiencia de felicidad". El gesto recurrente consiste en transformarla en "lo invisible necesario sobre el que se monta lo visible: la *idea* de libertad en la historia" (Cuesta 2016 19). Las historias monumental y universal la construyen desde la ausencia, el olvido y la negatividad. En oposición a esto, Benjamin la aborda desde la discontinuidad, algo abierto e indeterminado que pone en crisis al presente. La idea de interrupción se erige como el espacio en donde puede filtrarse la felicidad, como un momento en donde se pone fin a la justificación del sufrimiento.

[La felicidad] se encuentra materialmente afectada por el transcurrir de una vida junto a otros. Ella es representación de encuentros que, pudiendo suceder no ocurrieron, de momentos que, pudiendo haber sido atesorados, no lo fueron. Representación, así, que tiene la apariencia de la redención. Felicidad y redención señalan, además, un modo singular de relacionarnos con el pasado tensado entre lo irrecuperable y lo inconcluso (Cuesta 2016 219).

La felicidad vinculada a la redención nos lleva a recuperar algunas ideas trabajadas en el capítulo anterior, específicamente al "silencio solidario". El último cuaderno de *En el país del silencio* se diferencia del

resto del libro porque inaugura un espacio de encuentros donde las nociones de comunicación y comunión se entrelazan para recuperar sentidos abandonados por una historia de saqueo y exterminio. La comunión, entendida como la posibilidad de convivencia armónica con el prójimo y como la aprehensión del silencio necesario, es el resultado de haber logrado la más amplia comunicación.

La literatura me dejó en calidad de sobreviviente insomne de mundos diáfanos, armónicos y rutilantes. Es natural, entonces, que eche de menos los otrora fluidos vasos comunicantes. Sé que están obstruidos, pero eso no es óbice para recomponerlos de cara a una vida plena, en la que cada quien se reconozca como lo que es, sin antojarse de que todos se le parezcan (Urzagasti 2005 26).

Estos mundos diáfanos, armónicos y rutilantes son los que se construyen en las novelas siguientes del autor. Un espacio en donde la "vida plena" se materializa en el encuentro entre sujetos de diversas épocas, habitantes de diversos territorios, muertos y voces recuperadas del pasado. Todos posibles en el espacio literario que devela los mecanismos de separación, exclusión y fragmentación de la historia. Los textos se erigen como un lugar de redención, un espacio donde se pone fin a los vejámenes del mundo visible, donde hombres y mujeres se liberan de los silencios impuestos y de las divisiones construidas por las diferentes políticas implementadas en el país.

Para indagar en esta realidad el autor recorre tres territorios invisibles e indefinidos: el territorio de la memoria, el de los muertos y el de los confines. Ninguno es cerrado ni autónomo ya que existen constantes superposiciones, cruces y yuxtaposiciones. Estos territorios son los que

iluminan la complejidad del mundo de la superficie habitada por los hombres. Ellos se problematizan en todas las novelas de Urzagasti.

Para su análisis, se seleccionaron textos representativos de cada territorio. *Los tejedores de la noche* está ligado al territorio de la memoria; los muertos serán abordados a partir de *De la ventana al parque* y, en base a *El último domingo de un caminante* se trabajarán los confines. La memoria pone en jaque la idea de un tiempo cronológico en el que el pasado se ubica atrás y el futuro está por venir. En base a diferentes estrategias, el narrador de *Los tejedores de la noche* habita el pasado convirtiéndolo en presente. El texto reproduce las técnicas y la cosmovisión propias de la región andina utilizadas en el tejido y en la construcción de casas. Esta es la razón por la que recurro a los estudios de Denise Arnold y Elvira Espejo sobre estos temas.

De la ventana al parque construye un universo de posibilidades, en oposición a las limitaciones que impone el mundo de los vivos. Los muertos, al igual que las estrellas, alumbran la superficie terrestre y ponen de relieve los conflictos que impiden la plena comunicación humana. Finalmente, en *El último domingo de un caminante* aparece el Gran Chaco como uno de los confines. Allí perviven las capas invisibles y espacios olvidados por el centro poderoso de Bolivia. En este texto, se concreta la felicidad a través de la delimitación de un territorio en el que subsiste la más auténtica comunión con la tierra y con el prójimo.

LA MEMORIA INCESANTE

Somos las letras de una palabra infinita que cambia cada segundo, responderá seguramente ella. Si mi voz se ha cruzado con la tuya entonces ya estamos tejidos; para adelante, para atrás, para siempre.

Cuando Sara Chura despierte de Juan Pablo Piñeiro

Una puntada avanza y retrocede siempre sobre el mismo punto. Va de nuevo hacia atrás y, una vez más, hacia adelante. Engrosa su tamaño por lo que cada vez tiene que ir más atrás y más adelante. Así describe la vida Jesús Urzagasti⁶¹ entretejiendo en cada puntada el pasado, el presente y el futuro. Es por esto que para el autor “el pasado será para siempre imprevisible” (*TN*, 92) ya que depende del futuro, del paso del tiempo que implica volver y seguir construyendo ese pasado. La puntada es también el trazo de la pluma, la palabra infinita, la escritura que involucra la mano y el cuerpo, para continuar avanzando y retrocediendo, uniendo hilos, dándoles forma en las páginas de un libro-vida que se escapa incesantemente del olvido.

“La verdadera memoria empieza por la mano” dice el narrador de *Los tejedores de la noche*. “Lo que ella escribe se queda y lo que no escribe podrá aterrizar en cualquier parte menos en la memoria del que no supo escuchar el paso del tiempo” (*TN*, 102). Memoria y escritura se entrecruzan

⁶¹ Esta imagen forma parte del diálogo que mantuve con Sulma Montero en agosto de 2016.

en las páginas de esta novela construida como un gran tapiz en donde se van hilando acontecimientos y anécdotas de momentos y lugares diversos. Esto genera que no sea posible pensar el tiempo como un *continuum* sino que se produzcan irrupciones, saltos, idas y vueltas constantes en un movimiento que se propone sacar del olvido a sujetos que dan cuenta de una historia colectiva.

Como toda la narrativa urzagastiana, el texto presenta una estructura compleja en la que los recuerdos, los desplazamientos del narrador, los personajes y algunas ideas que la atraviesan le dan forma y configuran una trama múltiple. La disposición de los diferentes elementos narrativos acompaña una serie de recorridos caracterizados por un ir y volver constantes. Dos partes componen este texto: se titulan "Milrut Ragum" y "Alruti Migum". Estos términos (que no pertenecen a ninguna lengua) presentan una alteración fónico-gráfica por metátesis. Ambas frases poseen las mismas vocales y letras; recuerdan algunos recursos utilizados por César Vallejo, como ser el verso que dice "¡Odumodneurtse!" del poema número XIII de *Trilce*. Esta estrategia da cuenta de una idea de movimiento y resignificación según el lugar de las letras en las construcciones sintácticas y se relaciona con la estructura del texto.

El argumento de la novela se puede sintetizar de la siguiente manera: un personaje llamado Horacio le pide al narrador que escriba el guión para una película sobre la Guerra del Chaco. Éste acepta, pero durante el proceso de escritura construye una casa imaginaria a la que bautiza con el nombre de Buen Retiro ya que le recuerda a un puesto ganadero, propiedad

del Gringo Ferrari, que conoció en la zona sur del país años atrás. Mientras tanto habita el piso inferior de una "casa real"; en cuyo piso superior viven los tejedores de la noche. La película se convierte en excusa para recordar personajes olvidados de la contienda que reaparecen en la casa imaginada. Uno de ellos es Froilán Tejerina.

El narrador rememora diversas situaciones de su vida y cada uno de los recuerdos hace revivir a los sujetos implicados quienes llegan a la casa y conversan con él. Las partes que componen el texto se conforman de párrafos largos que saltan de un tema a otro. Se va armando así, una cadena de sentidos que posibilita los saltos. Vinculo esta dinámica de los párrafos con la noción de "malla conectiva" propuesta por Denise Arnold (2015) en su estudio sobre textiles andinos. Es decir, en cada uno de estos fragmentos quedan al descubierto los diferentes materiales utilizados. Todos ellos se interrelacionan y desembocan en un resultado final: además de papel y escritura, esta novela recurre a la experiencia y a la sensorialidad. A ello se suman diversas reflexiones del sujeto sobre los aprendizajes adquiridos en su tránsito por el mundo.

Tejer viene del latín *texēre* que significa "formar en el telar la tela con la trama y la urdimbre" (DRAE). María Moliner lo define como la acción de "combinar en forma semejante cualquier clase de tiras o hilos de cualquier material para formar un objeto de forma laminar". La palabra texto también deriva de la misma raíz; sobre la página se entrelazan los enunciados. Al igual que los hilos en una tela son el producto de un trabajo manual y artesanal, la novela deja al descubierto los materiales que se unen y

entrecruzan en pos de la palabra trenzada. Cada párrafo funciona como un hilo que se entrama en una totalidad para darle forma a este texto-tejido. Todos los elementos que la integran podrían intercambiarse de lugar, sin perder la forma y los sentidos finales. Los hilos se entrelazan en una serie de figuras. Reconozco dos casas (Buen Retiro y la casa de los tejedores de la noche) y el guión de la película sobre la Guerra del Chaco en el que trabaja el narrador. Dichas figuras problematizan, de diferentes maneras, las categorías temporales y espaciales de la rememoración.

De casas reales e inventadas

Frente a la ausencia de casas en *En el país del silencio*, ingresamos a un texto donde se construyen dos moradas. La novela presenta un narrador en primera persona, sin nombre, que vive en el piso inferior de la casa de los tejedores de la noche. En las primeras páginas, le da forma a una "casa inventada" donde hay un pequeño jardín, un árbol alto, cocina y comedor ubicados en la planta baja; en la parte superior, el dormitorio con libros antiguos y modernos y una terraza con geranios desde donde se observa la ciudad. La primera es la casa "real" y, en ella "sólo hay un patio, varios perros ajenos y un olor a mansedumbre prestada" (TN, 8).

La nueva construcción es bautizada con el nombre de Buen Retiro "porque todo en ella me recordaba el puesto ganadero del Gringo Ferrari donde algún día se realizará la película sobre la Guerra del Chaco" (TN, 11). Esta cita evidencia, por un lado, la relación pasado-presente-futuro y, por

otro, delimita el aquí y el ahora de la enunciación. En cuanto a lo primero, imaginar una casa implica un movimiento temporal que recupera las vivencias del sujeto para, desde allí, realizar un salto al futuro ligado a la realización de la película. Respecto a lo segundo, las casas funcionan como puntos de encuentro entre el pasado y el futuro y, a su vez, como emplazamientos en donde habita la memoria. La relación entre lo "real" y lo "inventado" conforma un par de opuestos que estructura la obra a partir de la construcción de universos disímiles que, lentamente, se funden en la escritura. Las fronteras entre realidad e imaginación, vida y muerte, pasado y futuro, ausencia y presencia se van difuminando para crear un espacio que las contenga.

Dice Denise Arnold en *Hacia un orden andino de las cosas* que, en el mundo aymara, las casas reconstruyen una visión cosmológica y, por lo tanto, se las puede examinar como textos culturales. La autora propone pensarlas como "sendas de la memoria" donde se reconstruyen el tiempo y el espacio que, además, sirven "de trasfondo mnemotécnico sobre el cual se superponen las memorias colectivas de los ancestros y los muertos" (2014 38). En esta afirmación se establece un vínculo indisoluble entre dichas construcciones y la comunidad.

Es interesante destacar que, en diversos estudios en torno a la noción de casa y de habitar, es recurrente la idea de protección. Gastón Bachelard presenta estos espacios como "nuestro rincón del mundo", Otto Friedrich Bollnow se refiere a la casa como lugar de amparo, María Zambrano la describe como "refugio" y "fortaleza" del "espacio propio". En todos estos

casos las moradas se relacionan a lo íntimo, a lo individual y a la vida familiar. Es decir, que los vínculos sociales más amplios se establecen afuera de ella.

En las casas andinas, en cambio, habitan no sólo los ancestros de la nueva familia sino también las historias del pasado de la comunidad y sus creencias entretejidas en paredes, esquinas y cimientos. El proceso de construcción del hogar forma parte de un trabajo en donde está implicada toda la comunidad. La nueva morada debe integrarse a "unos entramados más extensos de relaciones entre los hogares, entre los ayllus y entre las unidades domésticas del ayllu y el Estado" (Arnold, Jiménez y Yapita 2014 78). Las casas de *Los tejedores de la noche* se ubican en un espacio intermedio entre estas dos posiciones. En ellas se excede la individualidad ya que, en el caso de Buen Retiro, está construida como refugio y amparo de sujetos que encarnan una historia colectiva. Todos ellos, carentes de espacio en el devenir histórico, encuentran en esta morada la posibilidad de habitar. Buen Retiro funciona como protectora; allí se alojan hombres y mujeres que fueron desplazados al olvido en el relato del pasado. Por lo tanto, lo que se protege se desvincula de la intimidad del individuo.

La casa inventada opera como *axis mundi* en donde convergen todos los tiempos y todos los espacios. Aquí confluyen sujetos del pasado, muertos, seres imaginados y personajes salidos de los sueños. Ellos se hacen presentes, habitan la casa, llevan muebles, dejan vasos de singani y restos de cigarrillos. Es decir, se transforman en sujetos perceptibles, vivos, con voz y autonomía. La memoria deja de estar localizada en un presente

que intenta recuperar un pasado a través de la narración (como lo señalan Paul Ricoeur (2008) y Elizabeth Jelin (2002), entre otros) para instalarse en el futuro como un espacio de posibilidades que pueden transformar ese pasado.

En esta casa el narrador dialoga con Froilán Tejerina, héroe de la Guerra del Chaco inscripto en la memoria popular, de quien sólo había escuchado relatos familiares. Conversa con Colette, una joven californiana condenada a la silla eléctrica por asesinar a sus dos hijos. Este hecho lo conoce a través de un diario que lee en su oficina; cuando llega a Buen Retiro encuentra un televisor, ausente en el relato hasta ese momento. Este proyecta escenas de la mujer maniatada por la policía. Finalmente, Colette aparece en la casa y, "liberada del llanto" (TN, 35), afirma: "en realidad no asesiné a nadie y mientras viva en los dominios de la muerte mis hijos serán innumerables" (TN, 36).

La casa inventada es el lugar de encuentro que permite una comunicación plena con el prójimo. Novela polifónica donde las presencias autónomas pueden no sólo reescribir el pasado sino también reinventarlo. En esa reinvención, se quiebran las versiones únicas y cerradas del pasado poniendo en jaque la "historia oficial". Así Colette, en Buen Retiro, cuenta los hechos desde su propia perspectiva que se opone a lo relatado por el diario y la pantalla televisiva. Concluye diciendo: "Apagaré el televisor para ignorar lo que hacen de mí los medios de comunicación" (TN, 36).

En *Revolución y destotalización*, Sergio Tischler Visquerra hace una distinción entre el tiempo vacío y el tiempo lleno⁶². El primero es el tiempo abstracto y objetivo del reloj opuesto a una forma viva del tiempo que no puede desvincularse de las comunidades. Pensar a contrapelo, en este contexto, implica “pensar desde la forma antagónica a la temporalidad abstracta y vacía” (Tischler Visquerra 2013 64) y agrega que ésta última

reduce el tiempo a una sucesión de instantes donde pasado, presente y futuro están separados en una línea cronológica. El “tiempo del ahora” rompe con esa separación, y el tiempo aparece en una simultaneidad, donde el presente es el punto de encuentro del pasado y el futuro (68).

Desde esta perspectiva, Buen Retiro se erige como ese “tiempo del ahora” en donde conviven voces diversas que se van anudando en su interior. A ella llegan personajes desde diferentes tiempos y espacios. Allí se entretajan los destinos, las experiencias y los pensamientos que le dan forma a una historia colectiva. “No hay relojes”, llegan “voces de épocas diversas”, hay “cuadros de estilos contrapuestos en las paredes”, “cuadernos y plumafuentes para atrapar el misterio de la memoria” (TN, 109). El tiempo vivo reinserta a los sujetos en una comunidad donde las experiencias se cruzan, donde el movimiento en el interior de la casa anula el tiempo abstracto detenido. Los personajes de *Los tejedores de la noche* son caminantes que atraviesan tiempos y espacios, “todos [...] marchando a contrapelo” (105). Es, en esos senderos, donde se producen los cruces y se

⁶² Tischler Visquerra se basa en la noción de “pensar a contrapelo” expuesta por Walter Benjamin en “Tesis de filosofía de la historia”.

tejen sus voces para continuar recorriendo un camino hacia adelante y hacia atrás.

Mientras que Buen Retiro es inventada como un lugar abierto para que "lleguen del pasado o del futuro criaturas consumidas por el desorden del fuego creador" (TN, 125), en la casa de los tejedores de la noche "se dan cita los dolores del cuerpo y del alma" (TN, 14). Es silenciosa de día y en ella no entra la luz solar. Los tejedores son obreros que trabajan de noche para garantizar la aparición del mundo diurno. De día se transforman en carpinteros, electricistas o panaderos. Son personas anónimas que ven la realidad en su "verdadera dimensión". Ajenas a los grandes relatos, no figuran en los libros de historia como Pompilio Guerrero⁶³ y Froilán Tejerina, ambos soldados de la Guerra del Chaco.

Las moradas, opuestas entre sí, se convierten en los cimientos donde se asienta la novela. En Buen Retiro, a diferencia de la casa de los tejedores de la noche, no ingresa el dolor ni el sufrimiento. El narrador la inventa por la necesidad de disponer de un lugar "libre de basura, y al margen de sentimientos aviesos" (TN, 56), un espacio propicio para la soledad total, puerta de "acceso al conocimiento profundamente solidario". La soledad es descrita como un "destino favorable a las revelaciones", "un trampolín para

⁶³ En una reciente publicación coordinada por Silvia Rivera Cusicanqui y Virginia Aillón hay un trabajo titulado "Pompilio Guerrero. El hombre que desafió a la Standard Oil" de Oscar Zapata Zegada. En las primeras líneas dice el autor "Si se sumergieran las manos en esas cenizas que quedan como residuo del célebre proceso que siguió el Estado a la empresa Standard Oil of Bolivia, entre millares de hojas conteniendo alegatos y defensas, pruebas y argumentos jurídicos aportados por las partes en disputa; piezas que fueran andamio del proceso que conmovió América, se encontraría el nombre de uno de los actores más importantes perdido en la hojarasca, sin llamar la atención, como si a la sombra de la justicia proyectárase menguado su nombre" (2015 73). La imagen del nombre perdido en la hojarasca refuerza la idea de los actores ocultos y olvidados por la historia.

las más conmovedoras certezas", "premonición de grandes acontecimientos interiores", "un círculo de luz erizado de dificultades, una joya invisible en el cuerpo de la mujer elegida, un mago que reúne a amigos que se perdieron de vista largo tiempo" y, en todos los casos, "un destino colectivo que se torna privado" (TN, 57).

Esta descripción de la soledad permite reafirmar que Buen Retiro se construye como un sitio en donde habita un pasado feliz que rompe el cerco del sufrimiento. Es notable cómo dejan afuera el dolor los sujetos que allí ingresan. El caso de Colette es un claro ejemplo ya que retorna serena y sin extrañar su efímero papel durante la vida. Hay dos episodios en torno a las transformaciones que se dan entre ambos lugares que dan cuenta de las diferentes modulaciones de las casas.

El primero está relacionado con el recuerdo de Pamela. El narrador, en su oficina, rememora un viejo diario que leyó durante su infancia. Allí se narra la historia de una mujer enamorada de un oficial del ejército boliviano. El mismo recuerdo, en la casa de los tejedores de la noche, adquiere otra tonalidad: ahora el papel principal no es ya de la mujer sino de tres hombres que fueron apresados cuando llegaron a La Paz por ser oficiales del ejército de Asunción. En Buen Retiro, ella deja de ser un recuerdo, se corporiza y dialoga con el narrador: se conoce su nombre, relata el motivo por el que los paraguayos ingresan a su diario y reflexiona sobre su relación con los hombres.

Esta aparición es posible porque el narrador advierte que “había transcurrido el tiempo suficiente para que Pamela cruzara el umbral de la iniciación y mereciera la belleza de la resurrección” (TN, 43). El pequeño relato destaca las diferentes formas de habitar las dos casas. En la de los tejedores aparece el peso de una historia de guerra y rivalidades con el país vecino, mientras que en Buen Retiro estos conflictos se resuelven y los sujetos recuperan sus nombres y sus cuerpos.

En otro episodio el narrador cuenta que lleva geranios y begonias cuando se traslada a la casa de los tejedores. Sobreviven quince días hasta que los perros los descubren y todo queda “vacío como de costumbre” (TN, 23). Por lo tanto, decide llevar las plantas a Buen Retiro y colocarlas en la azotea. En muy poco tiempo crecen y conforman un bosque en miniatura. Lo lleno y lo vacío, lo presente y lo ausente son opuestos que, constantemente, intervienen en las representaciones de las casas. La real encarna lo vacío y lo ausente; la inventada, lo lleno y lo presente. ¿Qué está implicado en cada uno de estos términos? ¿Los tejedores de la noche, sus máquinas y ronroneos, los objetos del narrador y las personas que ingresan a la casa no son acaso presencias?

La clave para comprender esto radica en la idea de resurrección. Es decir, renacer, volver a vivir en un espacio que no sólo lucha contra el olvido sino que también propicia encuentros que no sucedieron, le devuelve la voz a sujetos que nunca la tuvieron y les da la posibilidad de habitar el futuro. La resurrección está ligada a la idea de redimir y, ésta última a la felicidad. En el *Diccionario de la Real Academia Española*, redimir significa

“poner término a algún vejamen, dolor, penuria u otra adversidad o molestia”. El dolor y el sufrimiento del pasado se convierten en momentos de dicha que posibilitan recuperarlos y transformarlos; reescribirlos agregándoles nuevos sentidos que permitan dejar atrás la congoja.

Lo aciago no queda afuera del texto, sino que se conserva en la casa de los tejedores. Es allí donde la vida rehúye, impide el crecimiento de las plantas, anula los nombres y acalla a los sujetos. Los sentimientos de tristeza e incertidumbre aparecen como modos del recuerdo en este espacio. En un párrafo de la segunda parte, el narrador habla de una entrevista que Mara le envía desde Bogotá. En ella dialogan el cubano Rodolfo Santamaría y el nicaragüense Elmer Ramírez. Este último cree que los seres humanos son “esencialmente tristes” por lo que el narrador recuerda a sujetos que conoció en el pasado, “todos ajenos al universo de la poesía”.

Entonces escuché la respiración de los hombres esencialmente tristes y despojados de los ornamentos del intelecto creador y me dominó el pavor, porque finalmente ese es el hombre esencial: un ser que nace, vive y muere prescindiendo de las armas convencionales; a diferencia de tantos, los hombres tristes fueron tocados desde muy temprano por una poesía de otro orden que los hace fuertes en su desvalimiento y alegres en su tristeza. En tales circunstancias uno empieza a ver la realidad en su verdadera dimensión [...] (TN, 79-80).

El mundo de los tejedores genera miedo en el narrador. Este recuerda cuando descubrió la angustia en la casa de sus padres: ellos se habían ausentado; tras su regreso, se instaura el equilibrio “y los hombres otra vez tenían pinta de inmortales y, por lo tanto, la realidad verdadera no

era otra cosa que una pesadilla que los seres humanos [...] transforman como por arte de magia en escenario seguro y fraterno" (TN, 81). El párrafo continúa reflexionando sobre la relación entre la paternidad y la construcción de un techo protector como "sistemas defensivos" frente a la "realidad en su verdadera dimensión". Luego, reaparecen los protagonistas de la entrevista y la idea de la tristeza como característica esencial de los hombres.

Es interesante observar que los temas se hilan a manera de pequeñas muestras de la totalidad de la novela. Este tejido de enunciados podría sintetizarse de la siguiente manera: Elmer Ramírez – hombres tristes – realidad en su verdadera dimensión – casa de los tejedores – casa de la infancia – tristeza y techo protector – Elmer Ramírez – hombres tristes – tejedores de la noche. Estos trazos que se hilvanan unos sobre otros, retornan siempre a la construcción de los tejedores como hombres tristes con quienes el narrador se identifica progresivamente.

Si Buen Retiro se construye como espacio de lo lleno, lo presente y la felicidad y, la casa de los tejedores como lo vacío, lo ausente y la tristeza, cabe preguntarse por los desplazamientos del narrador que transita de una casa a otra. En estos continuos movimientos carga con sus recuerdos, sus experiencias, sus objetos y transgrede el orden de lo "real", cruza los límites, transita por los intersticios de la realidad. En este ir y venir se funda un nuevo espacio que contiene todos, donde los cruces suceden, donde los contrarios se unen y se concreta la comunicación plena entre los sujetos. De esta manera, se busca reivindicar "una historia coherente, reconocer la

ilación de los hechos y sumarse a ellos sin protestar por un imprevisto dolor de muelas" (TN, 116).

Sólo el narrador y Froilán Tejerina cruzan de una casa a la otra. Al final de la novela las fronteras entre ambos espacios se disuelven. Este hecho está metaforizado en la imagen de la habitación del narrador que comienza a reducirse cuando decide hacer un nuevo revoque para combatir el frío. A su vez, aparece en pleno día Bichito (el jefe de los tejedores) y su operario Delmar para colocar unas repisas que permitan organizar los libros desordenados. La pequeña habitación, que representa el espacio propio, se achica para dar lugar al ensanchamiento y la superposición de otros espacios; la noción de habitar, entonces, se vincula a lo colectivo. Martin Heidegger, plantea la inseparabilidad del construir y el habitar. Sostiene que "la esencia del construir es el dejar-habitar. La realización de la esencia del construir es el instalar lugares por medio del entramado de sus espacios. Sólo si tenemos el poder de habitar, podemos construir" (1951 11).

Desde esta perspectiva, la concepción de habitar la tierra implica estar "hecho de tiempos compartidos" (TN, 57). Esto justifica la creación de un espacio en donde se entretrejan las diversas voces. Esa nueva construcción es la novela, gestada a raíz del achicamiento de la habitación. La primera parte se cierra cuando el narrador llega con Beba a la casa de los tejedores de la noche, baja a la cocina y al retornar al lecho se encuentra con Pamela dormida. La segunda, y última parte, concluye cuando, nuevamente, se topa con Pamela, esta vez en Buen Retiro. Él observa que ella comienza a llevar sus humildes pertenencias a la casa y

dan inicio a una apasionada relación. El narrador escucha las sonatas de Villa-Lobos y recuerda que

en la casa inventada no había reproductor de música y caí en la cuenta de que no estábamos en Buen Retiro sino en el departamento de los tejedores de la noche. Volví al lecho y me acosté sin hacer ruido porque Pamela se había vuelto a dormir para entrar a la realidad por la puerta ancha de los sueños. Cuando abrí los ojos no me sorprendió en absoluto toparme con la realidad en su verdadera dimensión, porque Pamela seguía siendo la loca de siempre sólo que esta vez sin dudar me reveló su verdadera identidad: traspasando arboledas de remotas épocas se había convertido en Beba (TN, 134).

Entre el final de la primera y la segunda parte se da el movimiento inverso: Beba es Pamela en una y Pamela es Beba en otra. A su vez, esta transmutación ocurre también en los espacios: la casa inventada es, ahora, la casa real. Lo que sucede es que ambas se funden en el espacio de la escritura: "Beba y yo, al lado del fuego, quedamos esperando que amaneciera y era como si la luz de todos los universos muertos por fin hubiera de recalar en un territorio hecho de sueños" (TN, 135).

Finalmente, es la casa real del Gringo Ferrari, Retiro, el espacio en donde concluye la narración, es allí donde no sólo están Beba y el narrador sino también Horacio y los actores de la película. Territorio salido de sueños, construido como lugar de encuentro y de comunión.

La Guerra del Chaco

"Infierno pálido y lejano", "paisaje incurable" con "olor a degüello", "país insepulto", "calavera de un verde proyecto vegetal" son algunas de las imágenes del Chaco que construye Augusto Céspedes en "Terciana muda",

el único poema que escribió y que inaugura el libro *Sangre de mestizos. Relatos de la Guerra del Chaco* (1936). Estas imágenes del sur del país son las que predominan en la narrativa boliviana tras la derrota bélica que generó profundos cuestionamientos en la sociedad boliviana⁶⁴.

El territorio chaqueño aparece como el verdadero enemigo durante la contienda y proliferan las representaciones negativas en torno suyo. Frente a esto, Urzagasti opone su experiencia personal: "A mí me iniciaron los árboles de mi provincia [...]. Para mí el Chaco no es ni infierno, ni pálido, ni lejano" (s/d)⁶⁵. En 1961, se encuentra con el texto de Céspedes y, posteriormente, escribe tres poemas dedicados al Gran Chaco: "A una provincia construida con árboles", "Alabanza N° 2 al Gran Chaco" y "Perfil acuático de una provincia". Además de estar plagados de imágenes que reivindicaban este paisaje, en ellos se incluye uno de los versos más citados de Urzagasti: "Tu historia no es la más triste cuando la relato yo".

Es así como el autor despoja al territorio chaqueño de la idea de esterilidad y de muerte. El tema de la guerra cobra centralidad en *Los tejedores de la noche*. El texto, por momentos, se construye como un cuaderno de notas paralelo a la escritura del guión de una película sobre la guerra, encargo del cineasta Horacio Cárdenas. El tema de las

⁶⁴ Jorge Siles Salinas, en *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, dedica un capítulo al escenario donde ocurrió la Guerra y destaca que "Para casi todos los narradores de la guerra, el paisaje es un tema capital al que no pueden sustraerse. En la pura calidad literaria de los libros inspirados en la tragedia, es indudable que uno de los aspectos en que esas obras alcanzan un alto grado de belleza y de perfección formal es, precisamente, el de la descripción del paisaje chaqueño, en todos los matices de su horripilante fealdad, de su condición inhóspita y repulsiva" (2014 13).

⁶⁵ El texto al que me refiero se titula "Tres poetas bolivianos y el paisaje como espacio poético".

temporalidades como una puntada que va y vuelve del pasado al futuro también se vincula a la película proyectada: el narrador retorna al territorio para recuperar los relatos familiares sobre el conflicto, rescata diarios de sujetos que participaron, recibe a sus protagonistas en las casas y salta temporalmente hacia el futuro de un film en ciernes. Todos estos recorridos ocurren desde el aquí y el ahora de la enunciación, en donde a un pasado de destrucción se le opone el tejido como un modo de recuperar el entramado roto y el tiempo vacío de la historia. La línea argumental de la película es la siguiente:

un cineasta monta en su jeep y enfila hacia el sur del país, donde hace sesenta años ocurrió la guerra boliviano-paraguaya. Encuentra en el trayecto a Florinda y la lleva, aunque es la mujer quien lo dirige hacia Retiro, en donde beben varios combatientes. Todos son difuntos en ese paisaje duro y cordial (*TN*, 37).

La linealidad temporal se rompe: Florinda es uno de los personajes del largometraje que encarna el pasado y que se cruza con el cineasta, quien vive en el presente. Juntos se dirigen a la casa del Gringo Ferrari donde los esperan los combatientes muertos, es decir el presente del pasado. Todo esto en un plano de proyección hacia un futuro materializado en la obra cinematográfica concluida. Retiro, el espacio real que sirvió como inspiración para construir la casa inventada, contiene los tres tiempos. El manejo de la temporalidad, vinculado a la estructura de la novela es sumamente interesante ya que muestra una idea de la historia que siempre retorna al mismo punto.

El tiempo/espacio del aquí y el ahora, el *Aka pacha*, está representado por las casas a las que todos los personajes regresan. Es allí donde se representa la contemporaneidad que “nos compromete en el presente y a su vez contiene en sí misma semillas de futuro que brotan desde el fondo del pasado” (Rivera Cusicanqui 2015 55). Para explicar esto, Rivera Cusicanqui recurre a un aforismo aymara *-qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani-* cuya traducción aproximada es “mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente-futuro”.

Para la cultura aymara, el tiempo se ubica en el espacio. Esto implica que el futuro esté detrás de los sujetos, lo que no se ve; el pasado, en cambio, está delante, es lo visible. El presente es el momento de la acción. A tono con esto, la cámara cinematográfica y la mirada del director deben propiciar una “visión de la vida” (TN, 48) y delimitar “de qué modo cruzar el presente rumbo al pasado para que el futuro desembuche sus enigmas y otorgue sentido al inasible milagro de habitar la tierra. Es, como se comprenderá, un desafío de imágenes y no de palabras” (TN, 49).

Dos elementos se desprenden de la cita anterior: primero, la noción de cruzar que implica movimiento y acción. La cámara no se detiene, sino que se desplaza tanto en el tiempo como en el espacio. A partir de estos cruces, va entramando la historia que no se ubica en un tiempo cronológico rectilíneo sino en la fisura constante de esa rectitud. Parte del presente y, desde allí, salta de un lugar a otro. El director camina y teje con la cámara; produce un quiebre en las representaciones sobre la guerra. La ruptura del *continuum* temporal impide pensar la guerra como parte del pasado:

caminar implica observar el sendero hacia adelante, es decir, ir mirando el tiempo que ya aconteció. En cuanto al tejido, la creación de la película tiene un rol regenerativo y generativo.

La textualidad andina "se centra en la expresión creativa y estética que emerge del acto de revivificar algo en un estado muerto con un nuevo espíritu de la regeneración, lo que impulsa también, a través del tiempo, la generación de nuevos seres y su intercambio entre grupos"⁶⁶ (Arnold 2007 58). El Ford 4 en el que viajará el director-actor del film, recoge personajes del pasado en el camino para encontrarse, en Retiro, con los muertos revivificados de la guerra. La construcción de ese futuro proyectado en la película conduce a buscar a actores indicados para representar los seres del pasado.

Una de las dificultades que se presenta en el texto radica en la selección de la actriz que encarnará a Florinda, la viuda que aparecerá camino a Retiro. Dice el narrador que su cabellera "es"⁶⁷ una aromosa cascada negra" (TN, 45). Se desprende de la frase un rasgo clave: la manera de percibir la temporalidad está vinculada a imágenes más que a palabras. Esto genera que la estructura de la novela esté atravesada por lo visto y lo oído. Desde esta sensorialidad se palpita el pasado en el presente. Llama la atención el presente del indicativo para describir la cabellera de

⁶⁶ En el texto de Arnold, esta idea surge como consecuencia del análisis del tejido como ser vivo en diversas comunidades andinas. Uno de los sentidos en donde se manifiesta este carácter está vinculado a lo bélico. El hombre casado, en las luchas interétnicas debía cortar la cabeza de un enemigo y entregársela a su esposa. Ésta la envolvía en una tela negra muy fina con la finalidad de hacer renacer el espíritu de la cabeza en un *wawa* de la familia. Dice la antropóloga que "en tanto que los varones manejan la destrucción de la vida, las tejedoras están encargadas con el renacer del muerto en un nuevo ser" (58).

⁶⁷ Las cursivas son mías.

Florinda. El uso del tiempo verbal la convierte en un sujeto que está siendo visto. El futuro sólo aparece en el texto en el momento de referirse a la película, es decir, en un plano proyectivo: aquello que no existe todavía, lo que no se puede ver ni oír.

La importancia de la imagen da un giro y se instala anteponiendo al relato los acontecimientos. Estos últimos, como fragmentos que configuran el relato, aparecen dispersos y organizan el texto como un cúmulo de episodios vividos sin ninguna sucesión temporal. Lo que se complejiza y se pone en jaque es la noción de "coherencia narrativa".

Lo que aporta como propio [la coherencia narrativa] es lo que he llamado síntesis de lo heterogéneo, para hablar de la coordinación de acontecimientos múltiples, entre causas, intenciones, y también entre casualidades en una misma unidad de sentido. La trama es la forma literaria de esta coordinación: consiste en conducir una acción compleja desde una situación inicial a otra final [...]. En el plano narrativo, el acontecimiento es lo que, al sobrevenir, hace avanzar la acción: es una variable de la trama (Ricoeur 2008 317).

En *Los tejedores de la noche* no hay ninguna acción que avance sino un narrador que se desplaza, que va encontrando sujetos y, en estos recorridos, resucita a seres del pasado y los convierte en seres del futuro. Habría que preguntarse si esto implica la pérdida de "coherencia narrativa" o si esta coherencia puede existir prescindiendo del carácter temporal y reivindicando un ritmo interno del texto. ¿El único fin del acontecimiento es que avance la acción para construir una trama o puede asumir otros sentidos?

Si pensamos la escritura como *taypi* observamos que, entre la Guerra del Chaco y la película se ubica la novela y, en esta construcción, lo que se teje no son las palabras y los signos que la conforman sino las vidas, las historias de cada uno de los sujetos que aparecen.

Diferentes acontecimientos, sin relación aparente, se van entrecruzando en la novela; los sucesos ocurridos se corresponden con diversos tiempos: en el pasado la guerra, Froilán y los soldados paraguayos; en el futuro la película y, en el presente la confluencia de ambos. Las temporalidades se desplazan para "hacer vivir" a los sujetos en el espacio. En ese constante movimiento, se va creando una malla vinculada no ya a los elementos utilizados en la elaboración de la novela como propuse al comienzo de estas páginas, sino a la materialidad de la escritura. Tim Ingold, en su estudio sobre las líneas, advierte que en el tejido cada puntada es un nudo que, en sus interacciones, van formando las superficies. Todo junto constituye una malla en la que el nudo es un lugar y los hilos con los que está trazada representan un deambular.

Pienso que deambular es el modo fundamental en que los seres vivos pueblan la tierra. Y por poblar no me refiero a tomar un lugar en el mundo ya preparado de antemano por los que llegaron a residir allí. El poblador es más bien quien participa desde dentro en el proceso continuo de venir al mundo y quien, dejando un itinerario vital, contribuye a su trama y textura (Ingold 20015 119).

Desde esta perspectiva, entiendo la trama de la novela. La coherencia textual supone develar los mecanismos vitales ocultos, los cruces nodales invisibles que quedan fuera de la percepción visual. La finalidad no es que avance la acción, no es contar una historia sino "hacer vivir" a las personas,

generar y regenerar. En la puntada que avanza y retrocede van quedando capas escondidas por una engañosa superficie, debajo de ésta se dan los verdaderos cruces donde los sujetos pueden habitar. La aparición de Froilán en la casa de los tejedores es una muestra de ese devenir del mundo como un proceso continuo, resultado de un trabajo colectivo que posibilita unir los trazos dispersos.

Las memorias son "procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. [...] [Son] objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes de esas luchas" (Jelin 2002 2). La experiencia del narrador opone la historia oficial a la transmisión oral del pasado. Es así como la memoria se configura a partir de procesos subjetivos que develan los mecanismos de construcción de la historia como formas alejadas de las vivencias de los sujetos. En el territorio del Chaco, el recuerdo de la guerra sobrevive en nombres, canciones y narraciones que muestran otra faceta de la contienda.

Oí hablar de Froilán Tejerina en cuanto me empezó a clarear el entendimiento, e incluso una de las primeras canciones aprendidas bajo el fragor del verano fue una marcha dedicada a este joven combatiente de la Guerra del Chaco que, según mis progenitores, era un verdadero héroe, aunque en el colegio me llegué a convencer de que tal héroe sólo existía en la imaginación de mi padre (TN, 73).

La ausencia de los soldados no implica su inexistencia. La voz que habla en la novela asume el deber de recuperarlos y posicionarlos en un lugar visible que no les concedió la Historia. Sus cuerpos comienzan a vislumbrarse por las mismas grietas de los grandes relatos del pasado:

además de lo contado de boca en boca, el narrador encuentra un libro de Historia local y el diario del Cnel. Manzana, comandante de Boquerón. En el libro, hay una entrevista a Tejerina quien cuenta el episodio con los tres paraguayos. Es decir, su vida está contada por él mismo en un diálogo con otro que posibilita el ingreso "a la interioridad y, por ende, a una verdad no aprehensible por otros medios" (Arfuch 2010 121).

En cuanto al diario, otra forma de escritura del "yo", el narrador lo encuentra al revisar unos libros sobre la guerra. En las páginas del nuevo hallazgo se menciona a Ramón, tío del narrador –muerto en la defensa del fortín– al que conocía por su padre, pero que nunca encontró en las páginas escritas sobre el enfrentamiento bélico. Comenzar la lectura implica la afirmación de una vida inexistente. La aparición del que "no existe" transforma el protagonismo del Cnel. Manzana; desplaza su figura para colocar en su lugar al sujeto que lee y comprende un retazo de su propio pasado: "Entonces entendí por qué mi abuela abandonó todo y se fue tras los soldados para servirles café y prepararles el rancho: por buscar los restos de su sobrino huérfano murió en esas soledades y dejó un huérfano vivo, mi padre" (TN, 39).

En el deambular por senderos y libros, es que el narrador se encuentra con un universo abierto y posible conformado por hilos y trazos. En el movimiento todo se une para producir nuevos sentidos a las lecturas del pasado y reafirmar el deber de memoria. La historia oficial con

pretensiones de totalidad, certeza y autoridad⁶⁸ es en realidad fragmentaria. El gesto de olvido aparece como una necesidad generada por el temor a lo que se podría ver. Muchas personas, dice el narrador, “apelan al olvido para no toparse con una entidad llena de viento y de cosas idas⁶⁹” (TN, 95).

Frente a estas personas y a la historia oficial, la novela apela a la memoria y a la posibilidad de imprimirle nuevos sentidos anclados en las experiencias subjetivas. El resultado es la vida que ofrece “mañanas lujosas y crepúsculos dorados, la concisión de un recuerdo y la vaguedad de los hechos, como siempre y como nunca, la confirmación del quizás y el desvanecimiento de las certezas” (TN, 96).

La puesta en marcha del narrador para recuperar ese pasado se concreta con la película de Horacio. En ella “los que hicieron historia algún día serán resucitados por la vía de la representación” (TN, 47). Junto a los personajes de la guerra –Florinda, Claudia, Froilán, Pompilio y Rojas Silva– actúan también el Gringo Ferrari y Pablo Amín⁷⁰ para no relegar al olvido a los sujetos del presente. Es así como ficción-realidad se cruzan en un

⁶⁸ Tomo esta idea de Tim Ingold. El autor sostiene que las líneas de la modernidad se han convertido en rectas que pretenden llegar a un lugar determinado y se dirigen directamente a él. La línea recta ofrece “razón, certeza, autoridad, un sentido de dirección. Sin embargo, con demasiada frecuencia en el siglo XX, la razón ha demostrado que funciona de maneras profundamente irracionales, las certezas han engendrado conflictos incontrolables, la autoridad se ha revelado como la máscara de la intolerancia y la opresión y las direcciones se han confundido en un laberinto de callejones sin salida. La línea, al parecer, se ha roto en fragmentos. [...] Esto no es más que una reversión de la línea sinuosa del deambular. Cuando la primera va hacia adelante, de un sitio a otro, la línea posmoderna [línea fragmentada] va a través: pero no una etapa tras otra, de un destino al siguiente, sino de un punto de ruptura a otro (224)”. Esta imagen de la línea recta se vincula a la noción de historia oficial y permite pensar el pensamiento moderno y posmoderno.

⁶⁹ La imagen del viento tiene, en esta novela, una connotación un tanto negativa: el viento irrumpe, se cuele y quiebra momentos felices. Está asociado a lo inevitable y se opone a la luz, que es “lo único que llega sin contaminarse” (TN, 33). El viento se lleva lo querido y trae lo triste. No obstante, estos sentidos se modifican en otros textos.

⁷⁰ El primero es el dueño de Retiro y, el segundo, un español que el narrador conoció en esta zona del país.

espacio capaz de albergar a infinidad de seres. Retiro está construida “con los materiales que los hombres juzgan necesarios para la felicidad” (TN, 88): en el centro un gran patio con un urundel, habitaciones sin puertas ni ventanas que se prolongan con la construcción de nuevos cuartos para albergar a los hijos de Ferrari. Lugar de encuentros que siempre concluían con vino, asado, música y bailes. Este sitio real, que “parecía surgir de la memoria más encabritada” (TN, 91), es el espacio al que llega el cineasta del film. Allí encuentra a individuos muertos (Froilán, Rojas Silva y Pompilio), bebiendo alcohol, listos para “desembuchar su experiencia en jornadas fraternas” (TN, 89).

La casa inventada opera como *axis mundi*; idea que se profundiza en la descripción de la estructura de Retiro. El árbol del centro remite al origen y, alrededor suyo se erige el patio como un espacio hospitalario, que acoge a los sujetos. La constante diversificación de cuartos para albergar a la descendencia connota una idea de parentesco vinculada al territorio. En un pasaje del texto, Ferrari define a sus antecesores en estos términos: “cuando miro hacia atrás, lo único que veo son árboles” (TN, 89). Es decir, su filiación está en la tierra y, por lo tanto, sus descendientes también.

Por este motivo construye habitaciones sin puertas ni ventanas⁷¹, espacios donde se privilegia lo común antes que lo privado, donde ingresa

⁷¹ En *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Pablo Piñeiro leemos: “Nótese que el mayor error de nuestra especie es su vanidad ante el universo [...]. Actualmente se ha consolidado un mundo limitado, resultado de siglos enteros en que el ser humano ha olvidado su pertenencia a los ciclos naturales que corren subterráneos y silenciados por debajo de esa casa sin ventanas que inocentemente llamamos realidad. [...] El ser humano ha olvidado que la razón es solamente una opción para enfrentarse al misterio del mundo; ha dejado de lado diversos caminos entrelazados como un tejido infinito que tiene la edad de los astros. La

la luz y el aire, donde pueden entrar y salir libremente los sujetos unidos al Gran Chaco. Se construye una genealogía de la que forman parte los soldados muertos en batalla. No obstante, antes de la realización de la película sólo "habitan la estancia de los sueños". Esto no implica su inexistencia si tenemos en cuenta que el mundo onírico para el autor es un territorio real, aunque no necesariamente visible. Dice Urzagasti "yo mismo soy un sueño. La diferencia está en que soy un sueño notorio y, en consecuencia, procuro que los sueños que me visitan sean también notorios" (2005 20). Es decir, estos sujetos habitan y existen fuera del campo visual y la función del film es hacerlos retornar al mundo en toda su materialidad.

Sin embargo, la película no se realiza y el espacio donde estos sujetos se hacen presentes es la novela. Casi al final del texto, el narrador habla de su argumento por primera vez. Lo hace en presente refiriéndose al "recuerdo de una película aún no realizada" (TN, 118); o sea, el recuerdo del futuro. Con esto, se trasladan los acontecimientos que vendrán a un tiempo que está siendo. Ese es el único modo de concretar el objetivo de "hacer personas" a partir de la representación. Esta idea surge también del acto de tejer. Existe una dimensión metafórica de esta expresión centrada

vanidad del hombre ha sido el único derrotero para enfrentar la quimera que nos gobierna y nos deja sin vida: la verdad. La verdad es la ilusión, el faro de luz mortecina al que se aferra desesperadamente el hombre para negar la fragilidad de su vida en el ancho océano de los ciclos del mundo. La hija autoritaria y masculinizada de la verdad es la llamada 'realidad'" (2014 45). Este escritor paceño es uno de los discípulos de Urzagasti y es innegable su filiación en la escritura y el pensamiento. La presencia de los muertos en el chaqueño pone en jaque el concepto de "realidad" como lo único y verdadero. La casa sin ventanas posibilita observar en diversas direcciones para contemplar los resquicios ocultos por lo visible y lo limitado. Esta idea de otras realidades opuestas al mundo racional, también la encontramos en los suburbios de Jaime Saenz y probablemente sea el elemento más definitorio de la narrativa boliviana andina.

“en la noción de llenar un espacio determinado, en todas las direcciones, con las cosas que pertenecen ahí, y que su dueño(a) quiere y desea para lograr su estado de ‘ser persona’” (Arnold, Yapita y Espejo 2007 60).

Las tejedoras andinas sostienen que el textil tiene una estructura de capas o urdidos a la que se le incorporan otros elementos como colores, tramas o diseños. Estos elementos son los que posibilitan que “‘el textil viva’ y a la vez permiten que ‘la persona viva’ dentro del textil” (Arnold y Espejo 2013 54). Si hacemos una analogía con la novela, podemos decir que el diario, la entrevista y el guión de la película funcionan como esos otros elementos que se anudan en el interior de la trama novelesca.

El narrador muda de piel constantemente y se transforma en lector, cronista y guionista. Desde todas esas pieles, refiere la guerra de diversas maneras y funda una historia de lo invisible. Construir una memoria es un “hacer vivir” que permite crear un espacio en donde habitar sea posible. Este espacio no es ninguna de las casas, sino que es la novela misma. En la casa de la escritura están contenidos tiempos, espacios y sujetos. Allí la memoria habita plenamente y devela la existencia de “cambios geológicos” que ocultan en el suelo subterráneo infinidad de seres “echados al olvido precisamente por quienes acatan la moda reinante para sobreponerse al miedo de frecuentar un país pesado” (TN, 93).

Del tejido al mandala

El realismo latinoamericano “se adjudica una función cultural, social y política [...] cuya finalidad frecuente es revelar de modo fiel las fases y facetas del ser nacional”⁷² (Yurkievich y Puccini 2010 175). Dos tendencias antinómicas se incluyen en esta escritura: una narrativa urbana⁷³ y otra “de la tierra, de tierra adentro, de ambiente rural, de carácter regional o indigenista” (176). Esta última, responde a lo que Carmen Perilli señala como “una exploración y un acto de fundación de la identidad nacional” (2002 124).

La literatura boliviana, institucionalmente, se articula en las primeras décadas del siglo XX que es también el período en que “tiende a constituirse la ‘nación’ boliviana”. El indigenismo y al costumbrismo mestizo son los “movimientos constitutivos” de esta institucionalización, ambos con “resonancias sociopolíticas contextuales” permanentes (Antezana 2003).

En cuanto a la narrativa indigenista de este período prefiguran un “autor-modelo” que mantiene distancia étnica y cultural con el indígena. El emisor se localiza en un lugar dominante con un afán aleccionador y moralista que promueve la noción de “progreso” (De Llano 2004). Esto “guarda armonía con una actitud ‘aculturadora’ que deshecha las matrices

⁷² Entiendo “nación” en términos de Benedict Anderson (1993) como una comunidad política imaginada, inherentemente limitada y soberana. Imaginada porque sus miembros no conocen a todos sus compatriotas pero en ellos vive la imagen de su comunión. Limitada pues tiene fronteras finitas aunque elásticas; soberana, porque sueña con la libertad y la garantía y el emblema de esa libertad es el Estado soberano; como comunidad pues se concibe siempre como un compañerismo profundo y horizontal más allá de las desigualdades existentes.

⁷³ *Los deshabitados* de Marcelo Quiroga Santa Cruz es, según mi criterio, referente de esta narrativa en Bolivia.

ancestrales e insiste con la incorporación al sistema hegemónico como única posibilidad de reivindicación” (De Llano 2004 46). También prefigura un “lector-modelo” que tiene posibilidades de acceder al poder, es decir, no forma parte de ese grupo marginal que se representa.

El costumbrismo mestizo que se desarrolló durante los años cuarenta⁷⁴, está relacionado con el fin de la Guerra del Chaco y la constitución de un sector mestizo-criollo con el que empieza a modelarse el nacionalismo revolucionario. Éste llama a construir una “nueva nación” ajena a todo signo de multiculturalismo. La novela costumbrista acompaña este modelo ideológico y se caracteriza porque

narra linealmente, en un espacio uniforme y rígido, y desde el punto de vista absoluto y objetivo del escritor omnisciente que se expresa por boca de todos los personajes, la movilidad social que producen las relaciones sexuales más o menos permanentes, y socialmente toleradas, entre criollos y mujeres del medio cholo (Sanjinés 2014 19).

Leonardo García Pabón analiza en *La patria íntima* (1998) la figura del padre en diversos textos de la literatura boliviana y la vincula con la representación de lo nacional. En Bolivia, como en toda América Latina, los Estados nacionales modernos están sostenidos por un sistema político patriarcal. Habla de “paternidades imposibles” debido a la constante presencia de hijos que buscan a padres ausentes.

Una posible consecuencia de esta paternidad infértil es que la constitución misma de comunidad nacional esté siendo cuestionada. Es decir, la relación entre la nación moderna y occidental que siempre se va a presentar como totalizante y homogeneizante, y los

⁷⁴ Sobre este tema se puede consultar “Mestizaje y procesos sociopolíticos en la narrativa boliviana del siglo XX” (2013) de Magdalena González Almada.

individuos que la conforman y que deben o no someterse a esa estructuración, es resistida por la experiencia histórica específica de los sujetos nacionales bolivianos (16).

Un verano con Marina Sangabriel, narra, en el capítulo dieciocho, la muerte y el entierro del padre del protagonista Soletto Ramos. El primero que se escribió fue, justamente, el de esta muerte. Sobre un total de treinta y seis capítulos que se distribuyeron según un mandala elaborado por el autor se desplazó al centro del universo novelesco. El mandala es un cosmograma que encierra "el universo entero en su esquema esencial" (Tucci 1978 35). Visto así, la novela pone en su centro esta muerte desde donde se diversifican tiempos y espacios. Esta manera de organizar el relato rompe con el tiempo cronológico de la literatura realista.

Para Urzagasti estas maneras de representar el país son "apócrifas versiones de la realidad nacional" (PS 306). El hombre de la ciudad, sentado en un escritorio, habla en nombre de la nación entera. "¿Quiénes [...] de los que se atribuyen la representación del país pueden presumir de tener amigos aymaras, quechuas y guaraníes?" (VMS 32). La ausencia de relación entre las diversas identidades que habitan en el territorio genera que los que hablan en nombre de todos no puedan aspirar a una "interioridad persuasiva sin la cual la inteligencia resulta mero adorno" (PS 32). Esta idea está relacionada con la afirmación de El Muerto en *En el país del silencio*: "Mi corazón está con aquellos que agarran la realidad con las manos, sin el celofán que permite ilusionarse con el realismo, consuelo barato de los que nunca se dieron un buen tropezón" (PS 389-90).

Se tensa una oposición entre razón y experiencia y es la última la que dota al sujeto de cierta autoridad para representar una realidad. Los discursos en torno al mestizo y al indígena durante la primera mitad del siglo XX fueron una imagen creada por las élites letradas; el resultado es que las identidades tengan “una presencia discursiva en el plano imaginario y otra en el plano de la realidad” (Claros 2016 16). Urzagasti considera que responden a una moda en donde queda vedada una “realidad desconocida”. Las construcciones identitarias se transforman en una “cuestión de Estado” y “el mestizo, que cree ser blanco y a ratos no sabe qué es, prefiere contraer una módica neurosis en la búsqueda de un sentido para los otros” (2004)⁷⁵.

El chaqueño habla de la existencia de dos nacionalismos: uno responde a intereses foráneos y desconoce las identidades mayoritarias del país; otro, está focalizado en los habitantes del suelo y en el reconocimiento de sus culturas (Urzagasti 2005 23). Sostiene que es necesario recuperar este último sentido de la palabra nacionalismo. Bolivia es una sociedad abigarrada en donde confluyen diversas matrices sociales y culturales y generan la convivencia de tiempos y espacios disímiles.

Un verano con Marina Sangabriel es un texto representativo de esta problemática. La novela pone en su centro la muerte del padre del protagonista, pero no hay un hilo conductor que organice el relato. En el nicho donde colocan al muerto hay un epitafio redactado por un albañil que

⁷⁵ Esta cita forma parte de una conferencia que dio el autor en el “Congreso de la Lengua” en la ciudad de Rosario. Ver http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario/ponencias/identidad/urzagasti_j.htm.

dice "Aquí no yacen restos mortales, sólo el nombre del que en vida fue un hombre" (VMS, 136). Si leemos esto a la luz de la idea de nación y su vínculo con la paternidad se observa un desplazamiento temático: se antepone el ser "hombre" al ser "padre", es decir, queda suprimido su rol de organizador familiar. Esta muerte es el centro de la "propia existencia", punto de partida para viajar al pasado y al futuro y recordar una serie de sucesos que implican desplazamientos en el tiempo y en el espacio.

El recuerdo estructura la novela y, con ella, una visión de mundo entramada en la forma de un mandala. Como consecuencia, el texto no cuenta una historia, sino que se relatan hechos diversos, de diferentes sujetos que aparecen y desaparecen. No hay una historia lineal, ni se puede hacer una reconstrucción de los sucesos ya que no guardan relaciones entre sí. La memoria es el motor de la acción y el lector va y viene a donde ésta lo lleva. "Intercalo las rememoraciones, las repito sin caer en la confusión y obtengo versiones curiosas de lo sucedido y de lo imaginado, y por si fuera poco, apelo a infalibles pasarelas para invadir la irrealidad" (VMS, 56). Recordar es inventar y la realidad es una construcción subjetiva, por lo tanto, no existe una única manera de narrarla. A través de una serie de referencias metatextuales se pone de manifiesto que la fidelidad a los hechos es una falacia:

¿Que me deslizo de un tema a otro? No hay ningún salto abrupto [...].
Ocurre que la educación nos empeoró el entendimiento. [...]
¿Nuestros cuerpos? No están amarrados a nada, ni al suelo natal [...]
ni a la metrópoli. La estupidez se volvió universal por obra de ciertos
nacionalistas trasnochados (VMS, 177).

Se oponen dos maneras de narrar: una localizada en espacios determinados desde donde se representa la realidad que fija los cuerpos y otra que se desplaza en tiempos, espacios y temas. Los cuerpos no están amarrados, el sujeto que habla va y viene, de La Habana al Palmar, de La Paz a Buenos Aires, pasa por México, Bogotá, Nueva York. Se traslada a la Argentina de 1967, retorna al año 2001, viaja a la matanza de universitarios ocurrida en agosto de 1971, atraviesa la historia y el territorio. Las voces que emergen del recuerdo colaboran en la construcción de los hechos que se cuentan y evidencian que las realidades fijas son sólo una apariencia.

A través del recuerdo los sujetos quedan atrapados en la memoria. Los mecanismos de selección (recuerdo y olvido) no tienen que ver con la arbitrariedad del nacionalismo que responde a intereses extranjeros sino con procesos asociativos donde se entraman historias múltiples. El pasado se compara con una película para mostrar la forma en que se construye la narración: "la historia quiere que a veces mande un director autoritario, alguien que elige a los actores y sin pestañear declara inútil a los que murieron por la Patria como a los que fueron matados en su nombre" (VMS, 184).

De la misma manera, estos relatos nacionales dejaron de lado lo que no querían incorporar como parte de esa patria, anularon la memoria, enterraron el pasado y no escucharon el "idioma que confirma los principios invisibles de la realidad" (VMS, 202). Este idioma pertenece a los sujetos que no tienen derecho a la voz, el de las lenguas y las culturas subyugadas

y silenciadas. Se opone a la lengua oficial que deforma las palabras y mira a los hombres desde la distancia.

El discurso de los intelectuales del Movimiento Nacionalista Revolucionario es una muestra clara de ese nacionalismo excluyente que se caracterizó porque “los leones hablaban en nombre de las ovejas” (VMS, 201)⁷⁶. Para eliminar el “antiguo orden” –el de la oligarquía liberal– “hubiera sido necesario algo más que un terremoto económico, un suceso menos bullicioso, digamos una serena reflexión sobre nuestro lenguaje, paso previo al planteamiento de una nueva estética” (VMS, 202).

Urzagasti crea una estética que parte de la experiencia y del conocimiento de lo marginal, de lo oculto y silenciado. Desenmascara las operaciones de la literatura realista y apuesta por lo local pensado como “fidelidad a la tierra natal”. Esto implica una correspondencia entre la propia experiencia y el universo verbal que la asimila y la transforma.

En *Un verano con Marina Sangabriel* la muerte del padre funciona como centro desde donde parte la escritura, pero no es vivida como ausencia ni como búsqueda. El padre devenido hombre ya no representa la autoridad del Estado. Su muerte es el punto de partida para que el protagonista intente recuperar el nacionalismo que celebra la

⁷⁶ Es interesante el proceso de transformación que sucede después de la Guerra del Chaco en el interior de la clase política. La oligarquía que gobernó hasta ese momento empieza a ser desplazada por el incipiente Movimiento Nacionalista Revolucionario que tuvo puso en su centro al mestizo. Marcelo Quiroga Santa Cruz (1964) señala como que el MNR tuvo un tinte folclórico atravesado por un indigenismo nostálgico. El indígena ocupaba el primer plano de la ideología de este partido pero no por la indigencia extrema en que vivían las poblaciones autóctonas sino porque éstas encarnaban a la “prestigiosa civilización pretérita” opuesta a la nación “extranjerizada” del presente. El aborígen fue pensado desde una óptica mítica y siempre desde la mirada mestiza.

heterogeneidad del territorio boliviano. Desde ese centro se dispara la memoria y se generan los continuos cruces entre los sujetos más diversos. Nada queda afuera de este universo representado, ingresan las voces de indígenas, de guerrilleros, de campesinos, de soldados, de comunistas y políglotas, entre muchas otras.

La mirada unívoca y totalizadora del narrador omnisciente se rompe no sólo con el uso de la primera persona sino también con el juego de voces que establecen Soletto y el narrador. Ambos hablan y se apropian de esa primera persona y, en muchos tramos del texto, es difícil identificar cuál de los dos enuncia. Ese centro también implica una revolución espacial y temporal que se presenta en los continuos viajes incitados por el recuerdo. La circularidad del mandala rompe el relato lineal y posibilita la superposición de múltiples historias que forman parte de la memoria colectiva.

VIAJEROS DEL TODO

Toda existencia, todo misterio, toda
densidad, se transparenta para los
muertos.

El Loco de Arturo Borda

“¿Quién no ha visto un parque desde una ventana?” se pregunta Urzagasti en una entrevista realizada por Luis Antezana. Allí está la libertad. Sólo vista desde una ventana es que uno la desea para los otros. En esta novela un narrador, encerrado en una habitación con las ventanas clausuradas, imagina encuentros entre diferentes sujetos que conoció durante su vida pero que ya están muertos. Concluye cuando se abren las ventanas y los deja andar por el gran parque latinoamericano.

En la entrevista, el autor dice pensar en una máquina de escribir y agrega: “yo no podía hacer las dos cosas al mismo tiempo, de modo que decidí que fuera Edgar Bayley el que se ocupara de echar a los personajes al parque”. Ambos gestos, escribir y abrir la ventana, están asociados con la libertad: el primero con sacar a los sujetos del olvido y traerlos al presente, imaginar y construir un sitio propicio para habitar; el segundo, con echar a los muertos a andar junto a los vivos, abrir las ventanas y dejarlos caminar para que los recuerdos se transformen en parte de la superficie terrestre y anden junto a los hombres.

El personaje Bayley garantiza "a sus criaturas el desorden creador, la norma imprevista, el sollozo de la profundidad y la vegetación que crece al ritmo de los inefables convencimientos humanos" (VP, 70-71). Frente al orden, a la norma, a la superficie y a los convencimientos del hombre se antepone el desorden, lo imprevisto, lo profundo y una vida que resurge como la vegetación e irrumpe en lo mundano. Esa irrupción expone las grietas y conflictos que no permiten que la tierra sea un espacio común. Idea resumida por Edgar Bayley (1989) en "Otros verán el mar", mencionado por Urzagasti en la entrevista referida:

otros verán el mar
la soledad del sueño
encenderán nuevos nombres
viajes felices al extremo de la mañana
otros tendrán secretos
olvido tolerancia
otra voz otras luces
un juego diferente [...]
otros tendrán la isla
conquistarán la inocencia
refundirán la noche de vigilia
el amo y el esclavo
entonces no habrá sido en vano
tanto descenso y tempestad y absurdo
tanto desprecio y lagos de sombra y brujas
tanto perdón y puerta sin llamado
entonces se amarán de nuevo de verdad
un hombre y una mujer
al principio al fin del mundo
otros verán sin pausas

sin fronteras
inventarán el fuego y la confianza
¿qué día albergará tu nombre
en qué vena o qué metal
tendrá destino tu silencio?

Se establece una relación entre un "yo" y "otros" localizados en el futuro. Ellos son los que vendrán y podrán contemplar y apropiarse de todos los elementos que se enumeran: el mar, la isla, el secreto, el mundo sin fronteras. Esta proyección justifica el presente del sujeto signado por el descenso, la tempestad, el absurdo, el desprecio, las sombras y las brujas. Luz y oscuridad metaforizan el futuro y el presente.

La luz se relaciona con la posibilidad de anular los límites espaciales y temporales que implica el retorno al amor verdadero. Este último está vinculado con una vuelta al origen donde conviven el principio y el fin del mundo, la noche y el día, el amo y el esclavo. Al igual que en *De la ventana al parque*, se anulan las divisiones que limitan la vida de los hombres. Ambos autores fundan un universo armónico: Bayley a través del tiempo y Urzagasti a través del espacio.

América Latina está llena de murmullos, de muertos que hablan, susurran o caminan, de resucitados, de cuerpos que agonizan y retornan, de muertos que cantan. Los ahogados, los alcohólicos, los que perecieron por alguna enfermedad, los muertos en revoluciones, los fantasmas, los desaparecidos, los que no distinguen si habitan el mundo de los vivos o el de los muertos. En el centro de este enorme universo se ubica *Pedro*

Páramo (1955) de Juan Rulfo donde los enterrados y las almas en pena recuperan sus voces y pueden contar sus historias. En diversos textos la oposición vida-muerte se desdibuja por la creencia de que la vida no termina con la muerte.

Bras Cubas escribe sus "memorias póstumas"; Quincas Berro Dagua revive para poder elegir la forma de su propia muerte; la mamá grande y sus funerales son capaces de romper con el orden social; un ahogado, el muerto más hermoso, emerge del mar para hacer vivir a un pueblo; la amortajada reconstruye sus vivencias pasadas desde su ataúd; Moctezuma reaparece en la Ciudad de México de fines del siglo XX. Estos episodios, que podrían multiplicarse, son sólo una muestra de los tantos muertos que transcurren por las páginas de nuestra literatura.

En Bolivia el escritor más próximo al tema de los muertos es Jaime Saenz con el ya mencionado *Felipe Delgado*. En esta novela, el espacio en el que gira la acción es la bodega en la que bebe su protagonista. Es allí donde Delgado encuentra "un símil de la tumba", donde se está "como enterrado vivo" (2007 323). Esta tumba se materializa en "Santiago de Machaca" (1996), un relato breve donde el personaje central vive en su ataúd junto a tres piojos y se levanta para transitar las calles de La Paz⁷⁷. Otro texto clave sobre este tema es *Vidas y muertes*, donde Saenz elabora la idea de "júbilo"

⁷⁷ En un diálogo que mantuve con Edmundo Paz Soldán (publicado en el número 15 de la Revista *Telar*), sostiene que "a la literatura boliviana le ha faltado mucho el sentido del humor, o de la ironía o incluso el del disparate" (2016 160). Él habla de un tono sublime y reverente que dominó este discurso. Acuerdo con Paz Soldán, aunque creo que la ruptura de lo sublime viene de la mano del tema de la muerte donde –no en todos los casos– se permite el ingreso de un tono jocoso y disparatado. "Santiago de Machaca" es un claro ejemplo de esto.

como un elemento necesario para “escuchar la palabra de los muertos” (1986 1). Y agrega que “aprender la manera de comprender la significación del júbilo no es otra cosa que aprender a morir. Nótese la importancia mayúscula de aprender a morir: es aprender a vivir, y nada menos” (1986 3).

Los muertos se reproducen y se instalan en *Bajo el oscuro sol* (1970) de Yolanda Bedregal donde el fantasma de Verónica Loreto busca las maneras de contar su historia atravesada por el robo, el incesto, el aborto y la muerte. En *La tumba infecunda* de René Bascopé Aspiazú, el protagonista Constantino Belmonte recurre a la brujería para escapar de la muerte y logra así seguir palpitando “debajo de una piel de muerto” (1985 68). Por su parte, María Virginia Estenssoro en su cuento “El occiso” presenta un hombre que “despertó muerto” (1971 20) y toma consciencia de la nada que lo gobierna. Se suma Ramón Rocha Monroy con *El run run de la calavera* (2010), que narra una rebelión de muertos que salen de sus tumbas el día de los difuntos para bloquear las rutas reclamando que se los recuerde.

En esta dirección se puede leer la obra de Urzagasti donde los muertos hablan y transitan para iluminar el mundo de los vivos. Una imagen sintetiza esta idea: “(las estrellas por) haber elegido alumbrar dejaron de existir en un tiempo remoto” (TN, 95). Ellas transmiten un mensaje inalterable y muestran que “la oscuridad es una energía que sólo despide luz a infinitas distancias, [...] las estrellas muertas que están más

vivas que si estuvieran vivas, pues sólo estando muertas pueden alumbrar de modo tan hermoso a los hombres” (TN, 95-96).

En todas las novelas del escritor chaqueño nos topamos con algún difunto que retorna. *De la ventana al parque* se centra en la construcción del universo de los muertos como un espacio oculto que es necesario sacar a la superficie. La novela es muy breve y presenta cuarenta y tres personajes, además del narrador, en tan solo setenta y nueve páginas. Está organizada en dos partes (al igual que *Tirinea* y *Los tejedores de la noche*) y es el primer texto de Urzagasti narrada en, en su totalidad, primera persona. Los personajes son el elemento menos trabajado por la crítica y, por lo tanto, propongo ingresar al texto a partir de ellos.

Desde el comienzo, circulan por las páginas. Su rasgo común es que todos están muertos. Entre ellos hay sujetos vinculados a la vida familiar del narrador (el primo Ramón; los tíos Honorato, Segundo, Jesús León, Antonio y Nelly Castillo; su hermana María); otros conocidos de la región del Gran Chaco (Santarra, Primosich, Manuel Flores, el Tuerto Aguilera, entre otros); individuos a los que nunca conoció (Cristino Cataldi y Fernando Audivert); escritores, artistas e intelectuales de la ciudad (Héctor Álvarez, Sergio Tabárez, Mauricio Santillán, Cranach, Patinuk, Sara Stefanía⁷⁸). También se hacen presentes, Vicente Gallardo, Edgar Bayley y Alfredo Zitarrosa y algunos otros difíciles de agrupar como Adrián (amigo

⁷⁸ Cada uno de ellos representa a personas reales conocidas por el autor: Héctor Álvarez es H.A. Murena; Sergio Tabárez, Sergio Suárez Figueroa; Mauricio Santillán, Marcelo Quiroga Santa Cruz; Cranach, Jaime Saenz; Patinuk, Jorge Sanjinés y Sara Stefanía, Alejandra Pizarnik.

del narrador), Eladio y Tony Tachuela (trabajadores de un circo) y Ángel Vargas, un guaraní olvidado y desconocido.

Esta enumeración da cuenta de la diversidad del mundo que se construye. La forma de ingresar a este universo y conocer a cada uno, se sostiene en una concepción vital basada en la oposición y en la complementariedad. Si bien se mencionan los personajes junto a alguna característica, el conocimiento profundo de ellos se concreta en los vínculos interpersonales. A través del verbo en pasado y en pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo, el narrador construye este mundo: el primero, le sirve para referirse a lo que fueron en vida; el segundo, para dar cuenta de lo que hubiesen hecho de conocerse. Es decir que se superponen diferentes capas de realidad: una realidad "real" y constatable; y otra realidad posible.

En cuanto al uso del pasado sirve para presentar a los sujetos e ir agregando, de a poco, algunos datos: lugares donde vivieron, anécdotas, cómo y dónde murieron, quién los recuerda y los llora, entre otras cosas. Un personaje es el puntapié para comenzar a rememorar, pero siempre se van sumando otros sujetos. Por ejemplo, la novela comienza con el tío Honorato revocando la tumba de su hermano Segundo. Esto lleva al narrador a profundizar sus conversaciones sobre la guerra del Chaco, de la que el primero había participado y, a describir a ambos. A su vez, Honorato funciona como disparador para recordar a Cristino Cataldi (personaje al que el sujeto que habla sólo conoció por los relatos de su tío), a Jesús León y a su hermana María.

En este tiempo pasado, un lugar común es la mención sobre los que se conocieron en vida y los que no. El mundo de los vivos está conformado por "compartimentos estancos" (VP, 69) que limitan los vínculos entre las personas. En la entrevista realizada por Luis Antezana dice el autor que la novela explora "las razones que les impedían conocerse. [...] [Los personajes] Eran seres desconocidos que trajinaban con sus propios asombros pero con la imposibilidad de acceder al otro, al vecino, al prójimo, como sucede también en la vida real" (s/d).

En términos generales, el mundo compartimentado puede dividirse en un espacio urbano y otro rural. Los personajes que sí se conocieron en vida siempre forman parte de uno u otro territorio. En estos casos, el uso del pasado está atravesado por una positividad que permite conocer lo que verdaderamente ocurrió. Es así como Honorato y Jesús León, el Tuerto Aguilera y Laura, Galeán e Irma Choque, Pancho Francisco y Santarra, entre otros, mantuvieron algún tipo de relación.

En el caso de Honorato y Jesús León se dice que "cada uno era harina de otro costal" (VP, 8). Ambos participaron en la Guerra del Chaco. El primero hablaba castellano y algo de guaraní, era peronista, lo sacaban de quicio las injusticias, pero era tranquilo. Al segundo "le encantaba fajarse a tiros" por lo que le decían "el tigre de los llanos" (VP, 25), era "bravo" pero no guardaba odio. A Jesús León "lo chiflaba la añapa de algarrobo⁷⁹; en cambio a Honorato lo ponía brioso el vino mendocino y también la cerveza" (VP, 8). En esta relación que tomo a modo de ejemplo, se presentan

⁷⁹ La añapa de algarrobo es un postre preparado con semillas de la algarroba y leche.

características de ambos que sólo conocemos en la medida que aparecen vinculados entre sí. Esto nos da la pauta de que a los sujetos no se los puede pensar en términos de individualidades aisladas, sino que su realización está sujeta a un “nosotros”.

Según Doreen Massey (2005), el espacio concebido como esfera del encuentro de trayectorias implica cruces entre sujetos. Es necesario agregar, en base a la lógica oposicional de Urzagasti, que el encuentro implica también desencuentros. En la novela estos últimos aparecen como sucesos truncados por una configuración territorial que constantemente divide. Para subsanar estos destinos no realizados, recurre al pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo en donde queda de manifiesto la negatividad. Es decir, aquello que podría haber tenido lugar en el pasado, pero no sucedió.

Este uso verbal, preponderante en el texto, tiene dos finalidades: una es construir un espacio de posibilidades y, otra, es borrar las fronteras impuestas en el mundo de los vivos. Así, por ejemplo, Vicente Gallardo, Alfredo Zitarrosa y Sergio Tabárez⁸⁰ hubiesen sido grandes amigos: “Alfredo Zitarrosa, se hubiese vuelto loco con los dos [...]. Y el Zurdo Gallardo le hubiese prodigado un silencioso respeto al autor de *Guitarra negra* y se habría quedado callado ante la rara delicadeza de Tabárez” (VP, 11).

Otro ejemplo lo encontramos en el apartado número doce de la primera parte: Ramón y Honorato, quienes tampoco se conocieron,

⁸⁰ El primero un violinista tarijeño, el segundo un compositor uruguayo y el tercero, guitarrista, dramaturgo y poeta también uruguayo.

“hubiesen sido grandes amigos del guionista Patinuk, sin que mediara interés alguno por el cine” (VP, 19). A su vez, el cineasta y Ramón detestaban la guerra. El primero hubiese preferido que lo fusilen antes de matar y, el segundo, “se hubiera hecho palomear en las primeras de cambio como guerrillero” (VP, 19). El párrafo continúa:

En eso se diferenciaba mi primo de Cranach. Y en eso se apartaba Patinuk de Santarra, que de asuntos tan peliagudos entendía hasta donde manda el miedo; es decir, hubiese marchado bajo las órdenes de algún teniente, con la secreta intención de salvar el pellejo [...]. Esas cosas estaban lejos de su alma de peón alzado y cuchillero [...] Mi tío Honorato no tenía facha de peón y menos de patrón, consciente de la jerarquía de su oficio, nunca hubiese farreado con Primosich (VP, 20).

Aquí se pone de manifiesto aquello que no sucedió. La imaginación del narrador es la que repone esos espacios vacíos. Una suerte de historia contrafactual, si nos remitiéramos al mundo de los vivos. Aunque en el territorio de los muertos esto es diferente ya que “los muertos que no se conocieron en vida, traban amistad en el más allá, razón por la que sus aventuras nos están vedadas” (VP, 9). A las certezas y a lo constatable, el narrador opone la sospecha y la suposición. A medida que avanza la novela, lo que verdaderamente ocurrió y lo que podría haber ocurrido comienzan a cruzarse para configurar un espacio donde todo es “posible”. Esto se evidencia en la relación entre Honorato y Vicente Gallardo quienes tuvieron una relación en vida, pero, a los encuentros que el narrador conoce, agrega: “Imagino que hicieron juntos el servicio militar, sospecho que fueron juntos a la guerra, supongo que los destinaron a universos diferentes” (VP, 32).

Anteriormente, mencioné que el mundo de los vivos está compartimentado y que es posible pensar un espacio urbano y otro rural en términos generales. En el primero nos encontramos con cuchilleros, sujetos que no accedieron a la educación, agricultores, pobres, sembradores de sandías y melones, guaraníes, cuenteros y narradores. En el segundo hay escritores, dramaturgos, cineastas, revolucionarios, artistas plásticos e ingenieros. El lugar y la forma de morir también difiere para estos personajes. Sobre los rurales se mencionan: un malestar en la garganta, arrollado por un tren, en un cuarto sin decir nada, en el patio del mercado, durante la Guerra Civil de 1949, en un duelo a cuchillo, asustado por la aparición del "hombre verde", de una puñalada, pobre y abandonado en un hospital.

Los sujetos de la ciudad, en cambio, mueren en la guerrilla de Teoponte, en la casa luego de haber estado internados, en privado, en la sala principal de una institución. Se observa que, del lado de lo urbano encontramos el acceso a la educación, al arte, a la ciencia y a la salud; mientras que, del lado de lo rural, son hombres y mujeres pobres, trabajadores de la tierra que perecen solos y olvidados.

La división y la inequidad caracterizan este mundo de los vivos "que se ha tornado inhabitable" (VP, 28). La presencia de Adrián da cuenta de una lucha instaurada en este territorio para quebrantar las barreras existentes y construir un universo donde exista el diálogo entre los hombres. Definido como geólogo y médium, Adrián muere en la guerrilla de

Teoponte⁸¹ guiado por la seguridad de que la revolución permitiría que las personas se conocieran y habitaran un mundo más justo. Sin conocer a los rurales, se interna en la selva y allí deja su vida. Para dar cuenta de esto, el narrador se centra en Pila Ramos y el Tuerto Aguilera. Ellos eran seres “que coincidían en la cuestión más grave y triste de la vida, es decir, nadie los extrañaba [...]. Sin saberlo, obraban como hombres grandes y [...], vivían ajenos a las ilusiones y a contrapelo de la esperanza de que alguien pudiera echarlos de menos” (VP, 53).

Adrián cree que la revolución “acabaría con todas esas rémoras” (VP, 54) y sueña con una colectividad que los contenga, un espacio en donde todos puedan conocerse. Esta idea de colectividad y de encuentro se relaciona con las nociones de comunión y comunicación. En este personaje la lucha implica irrumpir en un orden dado, quebrantarlo y recrearlo. Adrián muere y el mundo continúa siendo excluyente, achicándose y negándoles un lugar a hombres como Pila y el Tuerto. El narrador asume ahora el rol de geólogo y médium.

En *De la ventana al parque* se constata que lo invisible está por debajo de la superficie terrestre. Morir es “retornar al fondo de la tierra” (VP, 67), por lo tanto, la muerte permanece oculta en una capa

⁸¹ La guerrilla de Teoponte fue un movimiento compuesto por jóvenes universitarios, militantes de la Democracia Cristiana, miembros del Ejército de Liberación Nacional (ELN), entre otros, que le dieron continuidad al proyecto guevarista. En julio de 1970, estos jóvenes se internan en Teoponte, al norte de La Paz, con el objetivo de convertirse en la vanguardia del movimiento obrero. El saldo fue el aniquilamiento de sesenta y seis muertos según una lista elaborada por el ELN entre octubre y noviembre del mismo año. Gustavo Rodríguez Ostria es uno de los historiadores que indagó en este tema con profundidad. Como resultado de su trabajo publicó en 2006 un libro titulado *Sin tiempo para las palabras. Teoponte: la otra guerrilla guevarista en Bolivia*.

subterránea. Pero, es también allí de donde surge la vida. En ese fondo de la tierra conviven vida y muerte como opuestos complementarios.

La figura del narrador como mediador se construye desde el comienzo del texto. Los muertos que no se conocieron durante sus vidas por decisión de un "caprichoso mago", delegan el papel de intermediarios a algunas personas con la finalidad de que puedan atenuar "la dureza de sus inexplicables desencuentros". El narrador asevera que "una del montón soy yo" (VP, 9). Algunas características de este universo son: los muertos cantan y no lloran; ya no tienen nada que denunciar; no son ni tristes, ni drásticos, ni silenciosos como afirman quienes no los conocen; suelen cambiar el paisaje natal; son imparciales e intemporales; no se mojan en la lluvia. Ellos son "el reverso de todas las posibilidades que los vivos han perdido" (VP, 23).

De esta manera, la voz que habla construye un lugar armónico donde la ruptura de las limitaciones territoriales posibilita un diálogo pleno entre todos los sujetos. De los rurales aprendió el "lenguaje inicial". Los avatares de la vida lo llevaron a transformarse en "camarada de otros destinos". Por su condición de caminante se transforma en mediador entre "la noche campesina y la gran noche del mundo que pudo haber presentado Rilke durante su peregrinación con el tiempo" (VP, 66-67). Conocer ambos territorios lo lleva a cuestionarse por el trasfondo que los divide y separa ya que, en las páginas de la novela y a través del recuerdo y la imaginación, percibe que "lo que a uno le falta, le sobra al otro, de modo que hasta el mínimo sonido de la tierra está pidiendo colaboración" (VP, 69).

Desocultar y mostrar los conflictos de los vivos es un gesto sumamente político. Urzagasti propone “dinamizar una memoria que devuelva a la colectividad lo que los muertos pueden concederle para reencontrarse consigo misma” (Prada 2005 56). El problema político que divide a los hombres está vinculado al lenguaje. El abismo comunicacional surge como consecuencia de sustituir el silencio por el ruido que caracteriza el presente del narrador. Un tiempo adverso y un mundo acabado definen ese presente que arrebató la vida de los sujetos y “agarró a todos por igual”.

Lo agarró a Adrián que quiso cambiar el mundo a prueba de balas. Como lo agarró a Santarra, que desafió con sus instintos a tantos prejuicios disfrazados de tolerancia. Como lo agarró a Pila Ramos con el buche vacío y siempre a las disparadas por el monte. Como lo agarró a Leoncio Suárez [...]: vino el tren y lo arrolló, como vino el hombre verde y se lo llevó a José Quispe, [...] como vino el cuchillero y lo quitó a Adolfo Audivert, como vino la dictadura militar y lo mató a Mauricio Santillán, como vino el accidente fatal para Sofía Esther [...]. Mientras la gente ya estaba hablando otro idioma, muy distinto al del cotidiano y nada parecido al de la ciudad, donde también se estaba hablando otro idioma, ni siquiera parecido al del campo, ni siquiera parecido al de la ciencia, extrañamente idéntico al idioma que no dice nada pero tergiversa los documentos, todo cabal para enredar la plácida comunicación de los hombres (VP, 75).

La escritura es la llave con la que se pueden abrir las puertas de un “reino clausurado” (VP, 73). Es en las páginas de la novela donde existe plenamente el universo de los muertos y se pone de manifiesto lo absurdo de los desencuentros para los lectores-vivos. *De la ventana al parque* devela los misterios de un mundo desconocido y las palabras recuperan los sentidos necesarios para el diálogo. En esta configuración del mundo de los muertos lo que se define, por oposición, es el espacio de los vivos. El

mediador entre lo rural y lo urbano se convierte en mediador entre vivos y muertos. Esta conversión está dirigida a un lector que ahora puede descubrir las carencias del espacio que habita.

En este sentido, es interesante repensar la clave crítica que analizó la escritura de Urzagasti como celebración de la vida. Es innegable que su producción escrituraria está atravesada por la esperanza de poder "habitar" un espacio; no obstante, en el tono nostálgico que perdura en las últimas páginas del texto, esa celebración se manifiesta como deseo. Claudia Bowles sostiene que la muerte es "el espacio utópico de lo posible" (1992 49), idea con la que disiento por dos motivos: el primero, porque no se puede pensar la muerte como un no-lugar, sino que es un territorio ajeno a la mirada, pero real; y, el segundo, porque Urzagasti escribe esta novela motivado por lo que sucede en el aquí y en el ahora, en el mundo de los vivos. Esta es la razón por la que prefiero hablar, más que de celebración, de compromiso con la vida.

De la ventana al parque tiene como finalidad iluminar nuestro mundo, como las estrellas que estando muertas siguen alumbrando a los hombres. Al conocer este espacio quedan expuestos los conflictos de nuestro universo. Aquí se necesitan sujetos como Mauricio Santillán o Adrián que denuncien las inequidades, aquí los hombres son tristes, aquí es donde el narrador se encuentra "encorvado por el peso de la memoria" (VP, 68), aquí las personas están solas y divididas por límites caprichosos y, sobre todo, es aquí donde hombres y mujeres perdieron la capacidad de comunicarse

con sus semejantes. Urzagasti escribe desde y para el presente. Como señala Michel de Certeau al referirse a la escritura de la historia:

La escritura [...] permite a una sociedad situarse en un lugar al darse en el lenguaje un pasado, abriendo así al presente un espacio: "marcar" un pasado es darle su lugar al muerto, pero también redistribuir el espacio de los posibles, determinar negativamente lo que *queda por hacer*. [...] El ordenamiento de los ausentes es el reverso de una normatividad que se dirige al lector viviente [...] (1993 116-117).

Movilidad e inmovilidad caracterizan el mundo de muertos y vivos. El circo aparece como una metáfora para los primeros; la habitación en donde recuerda el narrador, para los segundos. Eladio y Tony Tachuela (acróbata y equilibrista de un circo, respectivamente) son dos personajes de los que no se dice ni dónde nacieron, ni su lugar de origen, ni cómo murieron. Ambos están despojados de un itinerario; se los menciona en la primera parte y no vuelven a aparecer en el transcurso de la novela. Pasaron fugazmente por Palmar para luego desaparecer de la misma manera que los vivos pasan por el mundo. Al nombrarlos, el narrador los reinserta en el territorio de los vivos. El carácter itinerante del circo se homologa a una característica asignada a los muertos: ellos son "viajeros del todo" (VP, 15).

La movilidad e itinerancia del circo contrasta con la habitación donde permanece encerrado el narrador. Lugar estático, con ventanas clausuradas por bayetas blancas y negras, ubicada en la planta baja de un edificio en construcción de La Paz. En su interior hay dibujos, pinturas y fotografías pegadas en las paredes de los muertos que recuerda. Hay estantes con ramas de árboles y libros. Los objetos son los que "abrieron los senderos

del pasado" (VP, 76) para que este narrador pueda hacerlos vivir en "estas páginas mojadas por lluvias que llegan al fondo mudo de la tierra" (VP, 78). El silencio necesario habita en ese fondo que emerge con forma de recuerdo. Finalmente, el narrador abre las ventanas y sale a la calle después de muchos días de reclusión. Echa a andar a los muertos en ese parque latinoamericano ideado por Edgar Bayley, quien inventa palabras para

retener la realidad de un parque de inestable hermosura, que lo había encandilado con sus parejas de enamorados, hombres y mujeres tocados por la eternidad gracias a la paradoja de permanecer enteros en la distancia y de esfumarse ante la proximidad de quienes no habían sido sosegados por el presentimiento de la muerte (VP, 58).

En la novela, al igual que en el parque, se producen los cruces entre los sujetos que en vida no pudieron conocerse debido a las limitaciones y compartimentos del mundo. Los muertos habitan ese parque, lugar de encuentro donde se constata la falacia de las diferencias y divisiones y se percibe que "la civilización casi siempre empobrece a los hombres" (VP, 66). El narrador mira ese parque desde la ventana, no transita por allí, sino que es un contemplador externo que forma parte del mundo de los vivos. La escritura ilumina el territorio del aquí y el ahora, del espacio que habitamos. Construye la posibilidad de recuperar un lenguaje común hablado por todos: vivos y muertos, urbanos y rurales, paceños, chaqueños, porteños y tantos otros sujetos que caminan por el gran parque de Nuestra América.

VIAJAR ES BUSCAR LA LIBERTAD

En un extenso párrafo de *Los tejedores de la noche*, Urzagasti diferencia a los hombres sedentarios de los nómades. Mientras que los primeros se resguardan en una casa para protegerse de las inclemencias del tiempo, son precavidos, sensatos y proceden según las buenas costumbres aprendidas de sus antepasados, son sensibles a los significados del triunfo y atienden a las cosas de este mundo como si éste existiera indefinidamente; los segundos habitan chozas para olvidarse, momentáneamente, de sus andanzas, descubren la ciencia de los territorios aún no hollados a través de sus ojos de tigre, persiguen tesoros que no tienen sentido para los hombres comunes tales como árboles extraños, bibliotecas encantadas, aguas que provienen de los sueños, palabras con sonidos de otros tiempos. El nómade es descrito como "la última zona del silencio y la palabra" (108), un ser que no guarda nada para sí "salvo la imaginación que hace de trampolín para llegar donde su alma quiere ir" (109).

Convertido en caminante, Urzagasti emprende un viaje escriturario al Chaco Boliviano de la mano de Martín Gareca, protagonista de su penúltima novela: *El último domingo de un caminante*. Para Michel de Certeau el lugar como una "configuración instantánea de posiciones" (2000 129) implica orden, imposibilidad de coexistencia y estabilidad. En oposición a éste, el espacio, caracterizado por el tránsito y el movimiento, es un "lugar practicado". Los relatos de viajes se estructuran a partir de la interacción

entre mapas (descriptores de itinerarios) y recorridos (manipulaciones de espacios). María Jesús Benites, a partir de la lectura de de Certeau, señala que el elemento descriptivo, presente en estos relatos junto a lo narrativo, funciona como un "acto de fijación" (2014 90), fundador de espacios. Por otra parte, Carmen Perilli indica que "toda descripción de los espacios supone una comparación significativa; no sólo se mira, sino que se mira desde un lugar de enunciación" (2000 195). Ese lugar determina que, junto a las zonas fijadas en un mapa, se constituyan estereotipos de los diferentes habitantes de las tierras transitadas (Altuna 2002).

Si bien estas propuestas responden a un corpus de análisis que abarca desde el siglo XVI hasta el último tercio del XVIII, me interesa resaltar la importancia del lugar de enunciación y su relación con las formas fijadas de los sujetos observados en estos textos. Tendré en cuenta el espacio de enunciación del "sujeto dicente" (Mignolo 1995), sus roles y formas de inscripción como una manera de observar el horizonte simbólico que hay detrás del acto de decir.

Para Homi Bhabha, el estereotipo, como estrategia discursiva mayor del discurso colonial, fija las diferencias culturales, históricas y raciales. Es una forma que oscila entre lo detenido, lo que "siempre está en su lugar" y la constante "repetibilidad" en diferentes momentos históricos (2013 91). Los múltiples caminos que recorre el protagonista de la novela configuran un mundo caracterizado por la heterogeneidad. El sujeto asiste a un proceso de transformación que implica despojarse de tradiciones y pensamientos aprendidos en su ciudad natal e incorporar nuevas y diversas

formas de habitar el universo. La movilidad del nómada impide la fijación, tanto del territorio como de los sujetos que lo transitan, ya que en los constantes desplazamientos todo se sale de lugar y se transforma.

El viaje individual

Mediante la tercera persona, *El último domingo de un caminante* presenta la historia de un geólogo llamado Martín Gareca que viaja a Las Conchas⁸² junto a Soraya, su mujer. Allí asistirán a una fiesta que transcurre durante el fin de semana del 21 de septiembre del año 2001. En los diálogos se relatan y construyen las historias de todos los congregados en la casa de Santos Gallo. En el contexto de la obra de Urzagasti, estos datos no son menores ya que, desde el título de la novela aparece la idea de un cierre, de un final, de un camino de búsquedas que culmina con el retorno a la tierra virgen del Gran Chaco boliviano.

Los personajes de *El último domingo de un caminante* dan cuenta de diferentes tipos de viajes donde los desplazamientos físicos no son una condición necesaria para comenzar la marcha. En la figura de Gareca se concretan tres viajes que están relacionados entre sí. Estos son: el viaje profesional, el viaje hacia el interior de sí mismo y el viaje literario. En todos los casos existe un deseo de llegar a lo profundo como búsqueda de un camino de revelaciones que se encuentran más allá de lo que ofrece la realidad inmediata. Esto genera que se reproduzcan una serie de

⁸² Las Conchas es un pueblo del sureste de Yacuiba. Se encuentra cerca del límite entre Bolivia y Argentina.

movimientos donde el entrar y el salir, el subir y el bajar se constituyen en las marcas de esta búsqueda.

El viaje profesional se ubica en el pasado de la enunciación y está vinculado a la actividad de Martín Gareca como geólogo que lo lleva a recorrer diferentes territorios del país. La geología como ciencia que va de la mano de la imaginación y que generó elucubraciones sobre la relación existente entre el hombre que pisa tierra firme y el mapa subterráneo del país, conducen al protagonista a penetrar en “esa geología más personal, la de los sentimientos que gobiernan al hombre y hallan su correspondencia en los hechos exteriores” (UDC, 53).

Este viaje hacia el interior de sí mismo produce un nuevo desplazamiento en la búsqueda de lo profundo, de las huellas de los antepasados y está relacionado a una dimensión invisible donde concluye el viaje escriturario de Urzagasti iniciado en *Tirinea*. En este personaje se concreta un regreso al Gran Chaco como una nueva forma de mirar la superficie ya que a él “le parecía raro que la realidad profunda, a la que sólo se accede excavándola, sirviera para definir un país y caracterizar a sus habitantes” (UDC, 54). Es importante destacar que por primera vez aparecen personajes que no tienen su correspondencia en la vida personal del autor. Los personajes ya no son sujetos efímeros que entran y salen de los libros. La reiterada idea de la historia individual como historia colectiva lo llevará a descubrir el gran conflicto nacional que es la ruptura entre el campo y la ciudad.

El viaje en el espacio se convierte en un viaje en el tiempo; llegar a este pueblo implica una aproximación a territorios no hollados por los españoles donde perviven la comunión entre el hombre y la naturaleza. Esta novela puede leerse como una subversión de algunas de las características de los relatos de viajes realizados durante la conquista y la colonización de América. Este hecho genera una revisión de dicha tradición.

María Jesús Benites sostiene que la categoría relato "se adecua a los textos que surgen de la necesidad de referir una travesía y que, no necesariamente, responden a un pedido oficial" (2013 34). Explorar, caminar y recorrer implican un acto de apropiación vinculado siempre al acto de escritura. La noción de "confines" abordada por Benites como la línea que divide y distingue un territorio de otro y también como el estar confinado-desterrado, pueden servir como claves para leer el recorrido de Gareca.

En reiteradas oportunidades Urzagasti se define como escritor fronterizo, perteneciente al Gran Chaco. Esta definición implica un conflicto entre los límites internos del país y también en torno a las relaciones con regiones limítrofes. En el interior de Bolivia existen el Chaco chuquisaqueño y el cruceño, afuera están el argentino, paraguayo y brasileño. Para el escritor esta región configura un país con una geografía y una población similar en toda su extensión. En el caso de Bolivia es un lugar olvidado, donde perviven identidades despreciadas por la cultura oficial⁸³. Desde esta

⁸³ Cuenta Urzagasti (2005) una anécdota sucedida poco antes de la Guerra del Chaco: miembros de una comunidad guaraní hicieron una bandera boliviana y la llevaron a La Paz

perspectiva, el lugar al que llega el geólogo es ese confín inhóspito, territorio dividido por una línea imaginaria del centro del país. El viaje hacia el interior de sí mismo, lo convierte en un confinado que debe construir un mapa subjetivo donde se unan los diferentes espacios que forman parte del territorio nacional.

La relación entre viaje y escritura como dos acciones simultáneas en los relatos de viajes (Benites 2013), aparece problematizada en *El último domingo de un caminante*. El protagonista no escribe su travesía, sino que este texto es el relato ficticio de Jersy Monotowsky a quien descubrimos en las últimas páginas. Gareca nunca había salido de su habitación, sus recorridos consistían en ser el lector de la novela del escritor polaco. Existe una relación indisociable entre sueño y realidad que confluye en el espacio literario.

Si tenemos en cuenta el título de la obra, podemos decir que todo sucede un domingo porque es el día en que aparecen los fantasmas y porque está hecho para el reposo, estado necesario para soñar. Es así como el territorio de los muertos y el de los sueños tiene una relación directa con la realidad. Estos guardan los secretos del mundo de los vivos, funcionan como elementos que posibilitan iluminar el presente desde el pasado. Poder observarlos y convivir con ellos es parte de la búsqueda urzagastiana. La

como una forma de demostrar a las autoridades que ellos también pertenecían al país. Es interesante este suceso como una forma de mostrar cuál es el posicionamiento político de esta región en el marco del territorio nacional y también para dar cuenta del lugar que decide ocupar Urzagasti como escritor del Gran Chaco que vive en La Paz. El autor asume desde la literatura la tarea de llevar esa bandera al centro del país y es por esto que se aleja de la postura regionalista que asumieron diferentes escritores, ya que la considera una posición que menoscaba a "patrias menores". Este episodio también es relatado en *En el país del silencio*.

intención de mostrar lo oculto se materializa en la posibilidad de resucitarlos a través de la escritura. La mención a los muertos y a los sueños complejiza la relación entre el lector y el escritor ficticios. Una serie de elucubraciones acerca de este vínculo desestabiliza al lector que, finalmente, no sabe quién escribe y quién lee esta historia. Dice el narrador que

es probable [...] que el investigador⁸⁴ sea en verdad un muerto que salió de su tumba a dilapidar las últimas energías de su memoria para descansar en paz; si así fuese, se trataría de un difunto muy vivaracho y con plena conciencia de su búsqueda, con lo cual corre el riesgo de acumular nuevas experiencias que lo atarían para siempre a la vida. [...] [A Martín] le agradecería completar la narración ocupándose del investigador: retornaría fatigado por los viajes, arrastrando un pasado que sólo adquiriría consistencia en los ámbitos de su morada (*UDC*, 312).

Se concreta una relación entre vida y obra inconclusas. En la primera parte de la cita, la muerte no implica un fin; se funde con la vida para dar cuenta de la experiencia que forma parte del presente. En la segunda, la posibilidad de concluir la historia queda en manos del lector que tiene la capacidad de incidir en la narración haciendo de la imaginación, trampolín para llegar a donde el alma quiere ir, su morada. En ambas asistimos a un mundo de probabilidades definido por el uso del condicional que nos conducen a pensar la escritura como viaje y el viaje como libertad, materializado en el lector real de esta novela que no puede cerrar la historia. Sólo es posible ingresar a un territorio en el que se funden diferentes espacios recorridos por personajes y narradores. Así, los lectores quedan bañados "por los rayos de una dimensión desconocida" (*UDC*, 313).

⁸⁴ El investigador de la novela del escritor polaco tiene una correspondencia directa con el viaje profesional que emprende el protagonista.

El camino desbordado

El viaje individual del personaje se colectiviza cuando llega al destino donde se enmarcan las acciones de la novela. Con el descubrimiento del suelo y de los habitantes de Las Conchas, comienzan a romperse las estructuras impuestas por el pensamiento occidental. Esta ruptura es posible debido a la presencia de voces y relatos de sujetos que encarnan una mirada heterogénea del mundo. La cultura de esta región emerge y el territorio se consolida como un lugar no colonizado, lo que remite a *En el país del silencio* cuando una de las voces narradoras sostiene: "la versión de los hechos perteneció desde siempre al presunto vencedor, de tal suerte que otras formas de ver y obrar quedaron relegadas, porque la victoria solar tiene el privilegio de sepultar lo que no entiende" (PS, 40).

La cita anterior da cuenta de la existencia de múltiples versiones de la Historia y la idea de que ésta no está concluida. La posibilidad de una reivindicación de los sujetos olvidados se connota en la palabra "presunto". Aparece también la razón como el punto de referencia que dominó a estos vencedores y que tendrá su contracara en una verdad que no se encuentra en la mente humana sino en la naturaleza. Este motivo lleva al caminante a dirigirse hacia territorios sepultados donde habita lo relegado y enterrado por el poder.

En la relación entre campo y ciudad se tensa la dicotomía razón-naturaleza, siendo la segunda la que se quiere recuperar y reivindicar en esta larga travesía urzagastiana. Cuatro episodios reflejan el retorno. El

primero está relacionado con la medicina y se problematiza en torno a la figura del Dr. Demo, médico recibido en La Paz que se traslada al campo tras la aparición de Anacleto Olivares en el hospital de la ciudad, un muerto que devela el pregonado secreto profesional: la saludable vida de los muertos.

El Doctor, con su llegada a Tarija, debe enfrentarse a una enfermedad que no consigue curar con sus conocimientos de medicina tradicional. Sólo unas infusiones de arbustos y flores recetadas por un campesino logran acabar con este mal. Este campesino es un colega mataco llamado Pánfilo que lo conduce al descubrimiento de otras formas de salvar vidas. Este hecho concluye con la renuncia del galeno a los conocimientos de la medicina alopática practicada en la ciudad. Después de erradicar una epidemia dice el narrador que "según los aborígenes, había ocurrido algo sobrenatural, y el Dr. Demo estaba de acuerdo porque a los diez días del milagro apareció hablando no sólo el idioma mataco sino el chulupi, el toba, el tapiete y algún otro que no pudo desplazar al castellano de su memoria" (*UDC*, 34). Tras acceder a estas prácticas ajenas a la cultura oficial, se redescubren los idiomas nativos, ya que al mirar la realidad de otra manera comienzan a visibilizarse las culturas negadas con la imposición del castellano como lengua única.

El personaje comienza un tránsito que lo lleva a un encuentro con una identidad perdida. Convertido en un viajero, dará cuenta del carácter abierto que tienen los senderos. Ellos son una puerta de entrada para el descubrimiento de una diversidad de mundos diferentes. El camino se

constituye en un espacio abierto y se opone a la universidad, pensada por los curanderos andinos como el lugar en donde se enseña "la ciencia occidental [que era] una pichanga al lado de los conocimientos brotados en el Collao" (UDC, 143). Este médico devenido brujo "recobró a medias su identidad, la otra quedó en poder de los caminos que aún debía recorrer" (UDC, 34).

Otra de las historias que destaco es la de Hortensia y Margarita, gemelas que conviven con Bonifacio y que cuestiona las instituciones occidentales. En estas figuras se problematiza la poligamia. Es interesante observar que los tres personajes involucrados tienen historias de exclusión y marginación, a pesar de que la poligamia se vive con naturalidad entre los habitantes de Las Conchas. Bonifacio, hijo de campesinos pobres que un día se convirtieron en cuatrerros, fue criado en una hacienda de Parapetí como hijo legítimo. Cuando descubre su origen, decide internarse en el monte donde no vuelve a cruzarse con nadie y se convierte en un "animal suelto pero excluido" (UDC, 48).

Las mellizas, hijas de un padre desaparecido, perdieron a su madre siendo niñas. Vivieron un tiempo con un tío que las maltrataba y terminaron en el convento de Charagua. Al descubrir que tenían una relación amorosa con un hombre tras los muros del claustro, las corrieron. Compartieron amantes y caminos. Hasta toparse con Bonifacio, fueron tratadas como gitanas, prostitutas y lesbianas. Luego, pierden los pudores y se aventuran a una vida en contra de las reglas establecidas.

Estos personajes también se constituyen en viajeros y caminantes. La hacienda donde creció Bonifacio y el convento de las gemelas son los espacios cerrados que deben dejar atrás para abrirse paso en el monte y los caminos donde prima la libertad. En un diálogo entre el Dr. Demo y Bonifacio, el primero le recuerda que “los curas de Cuervo y Macharetí ya excomulgaron a varios por encamarse con dos mujeres al mismo tiempo” a lo que el segundo responde “Me valen un higo las amenazas de los sotanudos; al menos a mí no me pueden botar del corral en donde nunca estuve” (*UDC*, 59). En la respuesta de Bonifacio se evidencia su indiferencia hacia las imposiciones de la Iglesia Católica y su posicionamiento como un sujeto libre.

El tercer episodio es un acontecimiento rememorado por el narrador. En el año 1985, frente a una profunda crisis por la que atravesaba Bolivia, Paz Estenssoro instaura en el país el neoliberalismo. Este proceso modernizador tuvo como consecuencia una profunda devaluación de la vida y de la cultura campesinas: se dejó a mineros del Chapere sin trabajo; proliferaron las universidades públicas y privadas quedando los niños de áreas rurales excluidos de la educación; se encumbró el racismo en un país con una importante mayoría indígena; comenzó un plan de exterminio contra las plantaciones de coca como forma de combatir el narcotráfico; etc. En este contexto, autoridades y diplomáticos llevaron a una comunidad quechua una partida de libros clásicos de la literatura española. Los ancianos de dicha comunidad

Metieron en un baúl a *Don Quijote* y demás obras donadas, apretaron el candado y guardaron las joyas en la iglesia del lugar. Después brindaron con chicha, tocaron el charango, bailaron, cantaron en su idioma piezas memorables, recordaron sus leyendas y atravesaron sus maizales para mirar borrachos de amor el río de la infancia (*UDC*, 149).

En este incidente se problematiza la relación entre oralidad y escritura. Se reconoce y afirma la diversidad lingüística, presente en el territorio boliviano. La presencia de estos universos configura una literatura que visibiliza, en términos de Antonio Cornejo Polar (1994), lo diverso, lo múltiple y heterogéneo. Las obras donadas forman parte de la literatura española y por lo tanto el rechazo a estos textos implica la negación a una cultura impuesta. Nuevamente aparece lo cerrado y lo abierto: la palabra escrita, fija en un papel, queda encerrada en un baúl y éste, a su vez, en una iglesia, ambos símbolos de lo que fue la conquista y colonización de América. Afuera existen otros conocimientos vinculados a las tradiciones ancestrales.

Las leyendas evocadas dan cuenta de una vuelta al origen que de ninguna manera se asocia a lo hispánico, sino a la infancia de los pueblos o los sujetos cuando todavía pervivía un vínculo entre el hombre y naturaleza. El gesto de guardar los libros en un baúl se puede interpretar como una actualización del episodio de Cajamarca. Si, como señala Carmen Perilli (2000), este "diálogo" es el germen de las disonancias y contradicciones que signan los discursos latinoamericanos, replicar el episodio es la afirmación de una heterogeneidad que pervive.

La importancia del viaje está relacionada con el conocimiento de los idiomas y las diversas culturas presentes en Bolivia. El protagonista, caracterizado como un políglota, "recorre desde muy niño la mayor parte del territorio nacional [...] Los constantes desplazamientos por fortines, guarniciones y pueblos abandonados dejaron en su espíritu la impronta del viajero" (*UDC*, 215). Como caminante pudo acceder a las diferentes lenguas que se hablan en Bolivia y también a los diversos matices del castellano; como lector pudo percibir que "la literatura producida en el país [...] estaba atrapada en un lenguaje convencional, a diferencia del lenguaje oral del que no se habían hecho cargo los escritores" (*UDC*, 294). Destaca de la literatura costumbrista su tendencia a "caricaturizar lo que pretende retratar" (*UDC*, 232). En este sentido, puede vislumbrarse un vínculo directo entre el personaje en cuestión y la figura de autor quien rechaza el realismo en su afán de integrar las diferentes identidades del país en la figura del mestizo.

Finalmente, el cuarto episodio está relacionado con la arquitecta Soraya y su concepción sobre cómo habitar el mundo. Para esto se recurre a la noción de "casa" y sus vinculaciones con las funciones vitales del sujeto. La pregunta que guía su vocación como arquitecta es "¿Qué debemos entender por la morada del ser humano?" (*UDC*, 183). Durante un seminario internacional realizado en La Paz tiene la oportunidad de escuchar no sólo ensayos que ponderan el confort en las construcciones modernas, sino también al nigeriano Salhei Muboto para quien "la casa es la versión vital de la tumba" (*UDC*, 183).

Muboto expone tres modelos de viviendas: en la primera, una construcción de tres pisos, las personas podían mantener su relación con los orígenes; en la segunda, una choza cónica con el fuego en el centro apuntando al cielo, resuelve todas las funciones vitales del ser humano en un solo espacio. Este modelo fue pensado en base a las viviendas de urus, chipayas y otras culturas; la tercera, tres ambientes unidos entre sí por puertas que daban a un patio interno que tenía tres árboles y una fuente de agua, estaba volcada a una interioridad que reproducía las necesidades del cuerpo. Las propuestas de Salhei, consideradas anacrónicas por las autoridades africanas, proponen una relación entre tiempo y espacio ya que su búsqueda está orientada por la idea de que "el presente declara su valor real cuando lo ilumina el pasado" (*UDC*, 184). Por lo tanto, sus casas intentan "recoger el oro del pasado para fundirlo en un molde contemporáneo" (*UDC*, 148).

Soraya, quien siente una profunda admiración por el arquitecto nigeriano, proyecta moradas que también se oponen a las tendencias de occidente, aunque privilegian lo colectivo. Sus visitas a los barrios marginales y la contemplación de las laderas de La Paz, "ocupadas por aymaras que aguardaban con sus antorchas encendidas la señal para marchar sobre el núcleo de la ciudad, centro del poder y del desquiciamiento de la cultura nativa" (*UDC*, 185-6), la llevan a adoptar un sentido diferente en torno a la construcción de viviendas.

Para Soraya los cimientos y las paredes pasan a un segundo plano, y el techo se erige como lo esencial de una casa ya que es el "intermediario

físico entre el cielo y la tierra" (UDC, 183). Sin cimientos y sin elementos que la conviertan en algo fijo, la morada es análoga a la choza del nómada, un lugar para descansar momentáneamente de las andanzas. De esta afirmación se desprende la idea de la vida en comunidad, donde el *ayllu* se torna paradigma, al igual que las culturas nativas bolivianas.

Las paredes como símbolo de la división se anulan, en un intento por metaforizar la fluida comunión con los sujetos que habitan un mismo territorio. La relación primordial asignada al arriba y al abajo está vinculada con este retorno constante a la tierra que propone Urzagasti en su escritura. *En el país del silencio* sintetiza esta idea en una traducción que realiza un personaje de veintisiete años que podría ser Jursafú o El Muerto:

Hay una zona del lenguaje –o del corazón humano– que tiende hacia arriba en pos de una visión esplendorosa. Sin embargo, por imperativos de orden sensual, ese globo celeste conserva la plomada que lo une al centro de la tierra (PS, 213).

En su primera acepción desbordar es definido como "rebasar el límite de lo fijado o previsto" (DRAE). El camino que recorre Gareca se ve desbordado con la presencia y los relatos de los congregados en la casa de Santos Gallo. El tiempo y el espacio quedan detenidos en un aquí y un ahora. La marcha hacia lo profundo que caracterizaba el viaje individual del protagonista se transforma en una marcha hacia atrás que implica rebasar el límite de lo fijo. Los espacios nombrados, transitados y recordados configuran una historia de la diversidad. Dice Gareca que los sujetos del monte

Tienen una historia que cabría rescatar. [...] Encantado me vendría a esta tierra, para aprender lo que es canela, para saber de dónde sale esa energía natural que concede un sabor irrepetible a la propia experiencia, en fin, para renacer y mirar la vida con otros ojos, con los ojos del animal saludable (*UDC*, 307).

Aprender de esas existencias, recuperar su pasado, resignificar la experiencia individual a partir de las vivencias de otros, produce una subversión del estereotipo colonial. El sujeto natural, mirado peyorativamente por la cultura occidental, se reivindica como un ser auténtico y libre. El monte ya no es un territorio inhóspito al que hay que colonizar, sino que es un espacio en donde pervive la posibilidad del encuentro y la comunicación.

CAPÍTULO III

POÉTICA DE LA INTEMPERIE

No se aleja quien nunca se va,
sale por la puerta real o irreal
y se despide en tono de lluvia ascendente o pájaro.
Nadie parte fácilmente y quizás nunca del todo
de instancias mayores, sobre todo
del lugar del origen, de esa torre ambigua
y amenazadora, siempre hambrienta de sueños idénticos.
No hay quien no requiera tiempo y fricción
para alcanzar la corrida en pos de su lengua.

“Parlamento” de Emma Villazón

Todo yo limito con el aire.
“Mapa” de Juan Cristóbal Mac Lean

El árbol de la tribu se inaugura con un corto texto donde el poeta se pregunta: "¿Hubo alguna vez un tiempo propicio para la poesía?" (AT, 11). Si bien, no hay una respuesta certera agrega que "el quehacer de los poetas resulta notorio donde quiera que el lector [...], preste atención al sigiloso tránsito de la utopía, que puede proceder de la casa de la mente o de la pasión de vivir a la intemperie" (AT, 11). Las imágenes vinculadas a lo espacial son recurrentes y definen ese "tiempo propicio para la poesía". La utopía, la casa y la intemperie se presentan como claves para ingresar al universo poético de nuestro autor. Me interesa detenerme en los significados que condensa este último término y mostrar los mecanismos que utiliza para subvertir sus sentidos e inscribir una poética del retorno, de la nostalgia y del amparo.

En el diccionario de la *Real Academia Española* intemperie se define como "a cielo descubierto". Si nos remontamos a su etimología vemos que, el latín *temperies-ei* significa temperatura; con el prefijo *in* adquiere un sentido negativo. María Moliner (2007) la define como "ambiente atmosférico considerado como asiento de variaciones o inclemencias que obran sobre los lugares o cosas no abrigadas". Una serie de términos se vinculan a esta palabra tales como expuesto, exterior, sin techo, entre otros. El sentido de desamparo está connotado en la idea de "inclemencia" y "no abrigado" opuesto a la noción de casa como refugio y espacio protector del sujeto.

En la poesía urzagastiana estos sentidos se anulan y se revierten. En el análisis de sus novelas observamos una búsqueda por construir un

espacio donde habitar y es así cómo fueron apareciendo habitaciones con ventanas clausuradas, casas imaginadas, calles, parques, patios, el Gran Chaco, entre tantos otros sitios por los que los sujetos transitaron. En su poesía se construye la intemperie como lugar de plenitud opuesto a habitaciones que asfixian al yo. En ambos casos, no sólo se erigen imágenes de espacios, sino que el sujeto que habla se define a sí mismo y configura el universo poético.

En la idea de intemperie se tensa una relación entre lo urbano y lo rural. Mientras que lo urbano aparece vinculado al caos, al desconcierto, a lo confuso; lo rural, de manera opuesta tiene que ver con una visión plena de la vida. El yo se ubica en un espacio intermedio que, por momentos de desplaza a la ciudad y delimita un aquí y un allá. El allá siempre es la provincia; lugar observado desde lejos que mantiene cierta quietud ya que vive en el recuerdo. A su vez, es el sitio de donde emerge una visión de mundo que implica un posicionamiento frente al quehacer poético.

En "Alguien mira pasar el agua" se construye ese espacio intermedio a partir de la imagen de un puente: "El hombre inventó el puente/ para cruzar de una orilla a otra [...]/ En cambio no está claro por qué alguien/ se apoya en la baranda/ y mira pasar las aguas rumbo al mar" (S, 37). El sujeto no cruza, no atraviesa, sino que se detiene a medio camino lo que implica no poder fijar un espacio como propio. Desde un puente se asoman los extremos: uno de añoranza y otro de desarraigo; de un lado está el ciego caudal de la infancia, el "otrora sereno manantial" y los afluentes del cauce original; y, del otro, el océano de "brava corriente animal".

Desde esta posición "siente en su piel la púa del presente/ y las arterias bulliciosas de la vida/ invadiendo un mundo ausente/ entonces emerge entero de la marea/ y toca la rivera del silencio primordial" (S, 37). Es decir que, al final del texto se localiza en un presente incisivo y, desde allí, recobra el espacio lejano. El sujeto se convierte en un desterrado que recurre a un "lenguaje poderoso" el cual es "un río que corre abriendo inolvidables meandros" (AT, 7).

La escritura poética se presenta como una manera de recuperar la intemperie que es la "casa natal" convertida en selva y en llanura. Bachelard define la casa como lugar protector, rincón del mundo en donde se localiza la concha inicial que es germen de felicidad y albergue de recuerdos. Es allí donde está protegido el soñador y se guardan los secretos y lo íntimo. En la poesía urzagastiana, la casa no tiene paredes ni techos porque el sujeto no es ajeno a la tierra que le dio vida.

Hombre y naturaleza no son opuestos, en Urzagasti gravita la idea del mundo como totalidad en donde todos los elementos conviven armónicamente. Todo emerge de las profundidades del suelo, lugar del cual surge la vida; es allí donde se localiza la concha inicial y esto se inscribe en la interioridad del sujeto. La intemperie, vivida desde la distancia, no funciona como el lugar protector del recuerdo sino que es el universo poético en donde se reconstruye el mundo dejado atrás. Las palabras protegen el espacio del pasado ya que fundan imágenes a través de las cuales el yo puede ser árbol y caballo, tocar el cielo e insertarse en la oscuridad del subsuelo.

El lugar natal se convierte en casa protectora en la escritura que recupera su silencio. A su vez, lo interior, lo que late en el pecho no permanece encerrado en un cuerpo porque éste asume diversas formas en un gesto de identificación con la naturaleza. La ausencia de límites corporales implica libertad la que se opone a las habitaciones y cuevas del presente que acentúan la sensación de estar desposeído de la tierra. "Sin tener dónde cobijarnos, nos sentimos libres, plenos/ de resonancias, con la eternidad al alcance de las manos (AT, 41)". La intemperie aparece en forma de eco, no como sinónimo de una ausencia, sino como lo ido que pervive en el interior del soñador de palabras.

Si la intemperie es un símbolo que configura la visión del artista, la imagen del árbol se construye como una metáfora del quehacer poético. Urzagasti señala que su poesía publicada echó a andar confiada en "esa casual y benévola luz que los árboles transmiten hacia mundos de cuya hermosura nada sabemos. Sé que hacer del árbol un sinónimo de la poesía es una arbitrariedad, en mi caso inevitable" (AT, 13). Hecha esta afirmación transcribe unos versos inéditos en los que dice: "Qué lejanos y olvidados esos campos donde fuimos felices/qué suave el idioma de los árboles que tejieron mis mandamientos⁸⁵./ Todavía sueño con un caballo en los linderos de un mundo amable/ y en la soledad heredada me descubro fiel a mi destino" (AT, 13). En estos versos aparecen imágenes que volverán de manera recurrente en la escritura poética: el espacio lejano como lugar

⁸⁵ Retomaré este verso en el apartado sobre *Cuaderno de Lilino*.

feliz, la relación entre los árboles y el interior del sujeto, el sueño atravesado entre dos mundos, la soledad como condición del presente.

¿Y cuál es el destino de este sujeto? La respuesta la encontramos en el texto "La silla"⁸⁶ publicado en la Revista *Signo* en 1987. Allí Urzagasti habla de su oficio de carpintero y de tres sillas que construyó a lo largo de su vida: la primera creada con la madera de un cajón de vino, la silla amarilla que aparece en algunas de sus novelas y dice no usar porque está lejos y porque le genera tristeza; la segunda, fabricada en la carpintería de un amigo ubicada en el barrio de Achachicala, hecha con maderas del Alto Beni y que tampoco usa; y, la tercera construida "en esta casa" (Urzagasti 1987 132) con dos patas de cedro y dos de nogal y tablas de ochoó en respaldo y asiento.

Las descripciones en torno a la construcción de una silla están fuertemente ligadas a lo que implica la escritura poética: es, primero, "un ejercicio de devoción que comienza en las manos y se propala por el cuerpo sorprendido, poniendo en movimiento la totalidad de los recuerdos" (1987 131). La elección de la madera es importante sólo para el profano ya que, el "auténtico artesano" toma materiales dispersos y los devuelve organizados bajo una forma reconocible.

De la misma manera, los recuerdos de un tiempo ido se convierten en materia prima junto a las palabras. Respecto a estas últimas, el autor sostiene que "el código secreto de la poesía" se devela con el uso de

⁸⁶ Este texto está publicado en <http://www.lapatriaenlinea.com/?nota=235741>. La versión que cito es la primera edición en la revista mencionada.

palabras que, en otros tiempos, estuvieron en boca de todos y que en el presente resultan obsoletas. Esto no supone una pérdida de significado sino su "prístina recuperación" para convertirse en "llaves de mundos aparentemente clausurados" (AT, 10).

Al igual que las maderas dispersas, desechadas, las palabras en desuso recuperan su función en un presente donde no tienen cabida. El poeta busca los restos porque allí se consolida la forma de un mundo ausente, aunque no desaparecido. Al igual que las maderas dispersas sirven para dar forma a una silla, las palabras caducas posibilitan la verbalización de los recuerdos y, con ellos, la fundación de la imagen de la provincia dejada atrás.

Hacer una silla implica haber devorado con la mirada feliz vastos paisajes y maderas de valles, llanuras y montañas. Es también haber sucumbido a la seducción de aquellos árboles que crecen en silencio y se balancean al alba bajo el dictamen de una imagen incógnita, que nada tiene que ver con la congoja o la alegría, sino con lo innombrable (Urzagasti 1987 137).

A través de la mirada es que el sujeto se apropia del paisaje, lo devora, lo interioriza y lo mantiene en su cuerpo en forma de recuerdo feliz. La realidad objetiva se "desfamiliariza" y, como señala Alicia Genovese, la percepción teje la escritura poética y remite a una subjetividad (2016 23). Los árboles abren mundos secretos y silenciosos porque esconden, en sus raíces, las imágenes incógnitas, el origen de la vida, el lenguaje cifrado de la naturaleza, el silencio necesario que implica un diálogo con las profundidades del suelo.

El trabajo artesanal de construir una silla es un símil de la creación poética: ambas actividades son formas de hacer visible los materiales primigenios, aunque en ellos no pueda reproducirse su perfección; son sólo lugares de reposo para "una persona que acaba de pasar por un túnel y se obstina en mirar sentada el paisaje soñado" (1987 133). No obstante, mirar es siempre una forma de volver y, con el transcurrir del tiempo, la silla asumirá "otra vez la forma inicial que tuvo en épocas remotas" (1987 132).

Construir senderos de retorno al origen es el destino de este sujeto; multiplicar acciones que permitan recuperar ese pasado; volver a mirar el árbol enhiesto, en donde están las marcas de lo invariable y eterno. Dos universos se construyen: uno perfecto, invariable, perenne e invisible; el otro imperfecto, mutable, efímero y palpable. El sujeto se ocupa de construir el segundo para recordar la existencia del primero y esperar, que el tiempo cíclico haga resurgir la autenticidad del mundo soñado.

"La verdadera [realidad] se quedará en los extramuros de la vida" (1987 132). Esta alusión a la muerte tiene los sentidos trabajados en el capítulo anterior donde la muerte no implicaba la desaparición sino el retorno al silencio inicial. Es decir, un volver a vivir sin las limitaciones que impone el mundo de los vivos. En este sentido, silla y poesía son modos de "aprender a morir", son fórmulas rituales para retornar al origen. Si la materia prima de la silla son las maderas de los árboles, la de la poesía es la experiencia de haber vivido a la intemperie, protegido bajo su sombra, en la "provincia de madera" (Y, 18), y recuperar, a través del lenguaje, el idioma invisible de los árboles. De la misma manera que "un verdadero

carpintero [...] continuará con la escritura cifrada de sus antepasados" (1987 132), la poesía toma el suave idioma de los árboles que son los antepasados del sujeto nacido de ellos.

Urzagasti escribió cinco poemarios: *Yerubia* (1978), *La colina que da al mar azul* (1993), *Fronchas nocturnas* (2008), *El árbol de la tribu* (2004) y *Senderos* (libro póstumo - 2015). *Fronchas nocturnas* es un libro compartido con Sulma Montero: de un lado están reunidos veintiún poemas de Urzagasti y, del otro, comienza el poemario *Infancias* de la compañera del autor. Sobre *El árbol de la tribu* es necesario hacer algunas aclaraciones. Reúne su obra poética completa (incluidos poemas dispersos) y algunos textos que fueron publicados como ensayos en diferentes revistas y que aparecen como "prosa poética".

La organización del libro no responde a un criterio cronológico. Los poemas de *Yerubia* presentan modificaciones respecto a la publicación de 1978. El primero fechado el 27 de febrero de 1977, no está incluido, al igual que algunos de los "poemas rescatados con el sentimiento". Además, se incluyen textos que no formaban parte de la primera edición. *El árbol de la tribu* comienza con una serie de fragmentos en donde el autor habla de la escritura poética y sigue con los tres textos dedicados al Gran Chaco: "Alabanza Nº 2 al Gran Chaco", "A una provincia construida con árboles" y "Perfil acuático de una provincia". Lo interesante de la organización de estos textos es que responden a un criterio espacial. Es así como, además de la incorporación de los poemarios ya publicados, se reúnen textos bajo los

siguientes títulos: "Poemas al Gran Chaco", "Bajo otro cielo" y "Poemas de todas partes". Todo esto fue organizado y editado por el autor.

Senderos, es una publicación póstuma, que salió bajo el sello editorial "La Mariposa Mundial" editada por Rodolfo Ortiz y cuidada por Sulma Montero. El libro reúne treinta poemas escritos entre octubre y diciembre de 2011. En las palabras liminares el editor cuenta cómo fue el hallazgo de estos papeles, cedidos por la viuda de Urzagasti: originalmente el libro constaba de veinte poemas a los que se sumaron otros diez, guardados en una carpeta, en el interior de una maleta, agrupados como una "adenda". El primer título pensado para este poemario fue "Mandamientos y alabanzas" y aparece en la primera hoja tachado y, en su lugar, la palabra "senderos" escrita cuatro veces. Ortiz incluye el fragmento de una carta que Sulma le envió cuando se disponían a publicar el libro que dice:

En esa temporada Jesús estaba muy triste y se había recluso en sí mismo, en su soledad, esa maga que siempre lo acompañó y que para él era benéfica. Los poemas fueron escritos de un solo saque, y luego se decantó en los detalles de su expresión. Su tristeza era por el hombre y su alejamiento de la naturaleza y de su igual, por el Chaco que ya no era el mismo que conoció, por la pequeñez de su familia frente a los grandes acontecimientos de la vida misma y por la mezquindad humana frente a los más desamparados, a los que amaba (S, 11).

Esto muestra, no sólo la relación del autor con la escritura, sino también el espacio del Chaco como lo lejano que se hace presente desde la nostalgia. Este capítulo se ocupará de la obra poética del escritor como una poética de la "intemperie". La lectura se enriquece con el análisis de otros textos que le aportan sentido a la escritura poética: "El manuscrito de un

caballo”, texto escrito en 1966 que iba a incluirse en *Tirinea* y que, finalmente, no formó parte de la novela⁸⁷; *Cuaderno de Lilino* (1972) dedicado a Deterlino, uno de los hijos del autor, el cual, según Ana Rebeca Prada (2002) incluye fragmentos de “prosa poética”; “La poesía como talismán” y “Animal antiguo”.

Este capítulo está organizado en tres apartados: Provincia vegetal; Habitaciones, Casas y ciudades y Mandamiento del yo. El primero se ocupa de la imagen de los árboles como elemento a través del cual se construye la provincia y la vida a cielo descubierto y se genera una identificación entre ese yo y los árboles. El caballo habita en el interior del sujeto que habla y, en su voz, mantiene vivo el espacio dejado atrás. El segundo apartado se centra en la construcción de habitaciones, casas y ciudades en base a la oposición aquí-allá. La habitación y la ciudad del presente, asfixia al sujeto y muestra un mundo artificial que se opone a la provincia natural y salvaje que vive en el recuerdo. Esto confluye en la creación de la escritura como “morada onírica” que implica una reafirmación de la propia existencia y un retorno a la intemperie.

Finalmente, “Mandamiento del yo” se detiene en el análisis de *Cuaderno de Lilino*, libro que reúne una serie de consejos de un padre a un hijo, el cual será trabajado a la luz del concepto de “espacio biográfico” de Leonor Arfuch (2010). El sujeto se auto-representa a través de la mirada

⁸⁷ Éste no fue concluido y se publicó un fragmento en la Revista *Hipótesis* en 1977. Dice El Viejo en *Tirinea*: “Ocurre que Fielkho ya no quiere escribir, es decir, le faltan fuerzas para proseguir [...]. Esto no es nada nuevo para mí, puesto que en varias ocasiones sus fervorosos planes acabaron inconclusos. Por ejemplo, *El manuscrito de un caballo*, libro en prosa dividido en tres partes, de buenas a primera quedó trunco, porque le falta la carta a un amigo muerto antes de que yo viniera al mundo con que debía finalizar (T, 67).

del niño a quien le habla y expone los preceptos, dictados por los árboles, que orientan su presencia en el mundo.

La crítica literaria prestó especial atención a las novelas de Urzagasti en detrimento de su poesía. Blanca Wiethüchter y Eduardo Mitre son los únicos críticos que se focalizaron en esta zona de su obra. La primera trabaja *Yerubia* en "A propósito de las contraliteraturas" en donde destaca la polaridad entre la selva y la ciudad en la que se incluye una polaridad mayor: naturaleza-cultura.

Yerubia es la fundación de un territorio mítico donde la manifestación de un lenguaje inicial implica "el comienzo del mundo" (Wiethüchter 1983 56). El otro texto se titula "La poesía boliviana contemporánea: Oscar Cerruto, Jaime Saenz, Pedro Shimose, Jesús Urzagasti" y está incluido en *Tendencias actuales en la literatura boliviana* de Javier Sanjinés. Aquí la crítica se refiere a *Yerubia* en los mismos términos que en el trabajo anterior, aunque agrega que la escritura poética de Urzagasti, junto a la de los otros autores que selecciona, "determinan una práctica poética del 'deber ser' estrechamente ligada a la formación de una cultura nacional" (Wiethüchter 1985 80).

Eduardo Mitre en *El árbol y la piedra. Poetas contemporáneos de Bolivia* también toma el primer poemario de Urzagasti a partir de imágenes como la sangre y el árbol y la forma en que éstas "tejen la trama de una existencia" (1998 98). Sobre *Cuaderno de Lilino* existe un breve trabajo de Elizabeth Johannessen titulado "Celebración y memoria de la vida". Señala

que “el ejercicio de la escritura que propone el autor se dirige hacia un diálogo humano sobre la vida y su prolongación” (2014 30), donde la infancia del hijo genera la recuperación de la infancia propia a través de la palabra.

En cuanto a “El manuscrito de un caballo” fue trabajado en una tesis de licenciatura cuyo tema es “La autoconsciencia literaria en *Tirinea* de Jesús Urzagasti” (2016) de Ángela Quinteros García. El texto es abordado como la escritura inconclusa de Fielkho en la novela, un antecedente a nivel temático de ésta. A mi modo de ver, es esa una lectura posible pero el hecho de que no haya sido incluido, da la posibilidad de leerlo de manera independiente lo que abre nuevas interpretaciones.

PROVINCIA VEGETAL

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo

“Lo fatal” de Rubén Darío

Urzagasti cuenta, al referirse a sus lecturas, que una vez le preguntaron por su relación con la escritura de Rubén Darío a lo que él contestó que no le incumbía la aventura del nicaragüense. Años después confiesa que el primer verso de “Lo fatal” fue “un hito en mi mundo en ciernes” (AT, 7). A este árbol “apenas sensitivo” lo construye como símbolo de lo humano. Para José Martí (1891), los hombres que fueron “un pueblo de hojas” deben “ponerse en fila para que no pase el gigante de las siete leguas” y lo americano ser el “tronco” de nuestras repúblicas. Esta imagen funda un diálogo con el mundo natural que será recuperado en las letras latinoamericanas. “Lo primero que vi fueron árboles” dice Pablo Neruda y, junto a las metáforas de César Vallejo y de Rómulo Gómez, le dan forma al universo poético urzagastiano.

Los árboles funcionan como un símbolo que estructura la poesía de nuestro autor. Estos se ubican en el centro de la vida a la intemperie y unen lo más profundo de la tierra con la inmensidad del cielo. “La imagen de unos caballos galopando al alba, con la fugacidad propia del sueño, es un buen comienzo” (AT, 125) leemos en una conferencia que dio en Lima en

1994, titulada "La poesía como talismán"⁸⁸. La palabra talismán tiene su origen, según Santiago Cano López (2008), en el griego τέλεσμα, sustantivo derivado de τελέω que significa "cumplir, efectuar, llevar a cabo" y que llegó a tener el significado de rito religioso. Agrega que la diferencia entre talismán y amuleto es que el primero es activo, consigue y realiza, mientras que el segundo es pasivo y tiene una función protectora.

La poesía es un talismán porque enseña a vivir lo que significa "aprender a morir"⁸⁹ y convierte al hombre en un ser invulnerable señalándole los peligros del camino. Árboles y caballos se mencionan en esta conferencia como elementos mágicos surgidos del sueño. "Todos hemos visto caballos" afirma el autor, pero es a través del sueño que se les da vida, lo que deriva en la acción de crear un universo a partir de imágenes oníricas.

Cuenta dos anécdotas en estas páginas: una de un brujo y otra de un mago. El primero había estado muchas veces en el monte; en uno de esos recorridos cayó un árbol sobre él y quedó atrapado durante un día y una noche. Este episodio se completa en "En la choza del morabito" el cual forma parte de *Fron das nocturnas*. Aquí el árbol se desploma sobre el yo lírico quien dialoga con un "hombre verde". Tras verse atrapado dice "el

⁸⁸ Este texto fue incluido en *El árbol de la tribu* y, además forma parte de unos papeles que Urzagasti le entregó a Rodolfo Ortiz y que, el crítico y editor, me cedió.

⁸⁹ La idea de que es necesario aprender a vivir para aprender a morir Urzagasti la toma de Jaime Saenz.

árbol que me aprieta la cintura será mi mujer”⁹⁰ (FN, 40) y, posteriormente, sale una mujer cantando del árbol y lo lleva a la quebrada.

El yo y el hombre verde se convierten en una misma persona y la mujer le dice “cuando el hombre verde se enamora del viento/ le pasa lo que te pasó [...] / Mírame bien para que ya no se te olvide/ el embrujo que sintió el hombre verde” (FN, 40). En este caso, estamos frente a un sujeto “embrujo” por la naturaleza el cual se transforma en “un árbol morabito/ crecido al centro de una choza” (FN, 41) y que, por medio de la magia, la mujer se queda a vivir en su interior. Es decir, es ahora árbol morabito, hombre verde y alberga en su cuerpo a la mujer. Es así como el poeta deviene brujo que llega a la ciudad sin abandonar el verdor del pasado.

El segundo episodio se refiere a un mago, salido de un sueño, quien “administraba el silencio que necesitan las palabras para respirar a sus anchas” (AT, 126). Una vez mató a un pájaro y el viento le devolvió la vida, otra fue comido por un león, pero logró salir por la “claraboya invisible de los leones” para ver la selva y la ciudad. También intentó poner un bozal al sujeto que narra y le abrió campo “en la fila de individuos que aguardaban su turno en la pira” (AT, 127).

Frente a esto, el individuo toca una piedra que tiene en su bolsillo e imagina “lugares donde no los hay” hecho imposible ya que por todos lados hay “residuos de mundos fosforescentes” (AT, 127). El mago es el

⁹⁰ La identificación entre naturaleza y mujer es muy frecuente en la poesía de Urzagasti y también aparece en el prólogo de *En el país del silencio*. Blanca Wiethüchter (1985) lo trabaja y Ana Rebeca Prada (2002) se refiere al tratamiento de la mujer en *En el país del silencio*.

constructor del universo poético que recupera el silencio de las tierras profundas para convertirlo en palabras que le permitan recordar sus antepasados, nombrar el mundo que se mantiene vivo en la piedra y que tiene una existencia continua y perdurable.

La poesía es esa piedra: un talismán que, por la acción del animal que enuncia, hace hablar al silencio dejado en la lejanía. El poeta, brujo y mago, puede ser árbol, estar habitado por caballos y construir un territorio onírico en donde pervive la provincia del pasado. La poesía se define como una "forma ritual para aproximarse a los orígenes, escritura cifrada del porvenir, marca evasiva de un presente efusivo" (AT, 125). Todo esto confluye en la acción de un sujeto insomne que, durante la oscuridad de la noche, retorna a su lugar de origen.

Naturaleza salvaje

En "El manuscrito de un caballo" confluyen una serie de ideas que aparecerán de manera reiterada en esta poesía. Entre ellas hay dos que considero centrales para pensar la noción de intemperie: una es la identificación del sujeto con el caballo y otra, es el lugar de enunciación de dicho sujeto en el que se definen una serie de oposiciones tales como aquí-allá, pasado-presente, experiencia-razón, verdadero-falso, entre otras. Este texto está atravesado por la ausencia: allí no encontramos ni al manuscrito, ni al caballo. Lo que leemos es el testimonio de un yo que posee un manuscrito indescifrable y, con él la memoria de una existencia. Lo que se

tensa es justamente qué existencia reafirma el manuscrito ¿la del caballo o la del poseedor del manuscrito? ¿de qué manera influyen estos papeles en el sujeto que habla? ¿no implica su posesión la posibilidad de decir algo, en este caso la propia experiencia?

El texto puede dividirse en cuatro partes: en la primera se cuenta en qué circunstancias se conocieron hombre y caballo, la forma en que se obtiene el manuscrito y dónde está guardado, se describe la imposibilidad de traducirlo y de olvidarlo y se intenta hacer un perfil del caballo. La segunda es una carta, "cargada de ira" (1977 162) dirigida a unos 'Señores', los dueños del caballo". La tercera es otra carta, esta vez, dirigida al caballo y; la última, un corto fragmento que podría ser una parte del manuscrito, aunque no esté manifestado, pero también se puede interpretar como una escritura en donde confluyen las voces del animal y del sujeto que habla.

En la primera parte el sujeto que habla se encuentra con el caballo, el cual le cuenta algo que nunca se menciona. El primero le pide que lo escriba en un papel para tener el "testimonio verdadero de un caballo" (1977 157). Lo escrito, se transforma en algo poderoso, capaz de conservar los sucesos del mundo, un espacio en donde mantener viva la memoria. No obstante, lo que sigue se ocupa de mostrar la falacia de esa afirmación. "Era yo algo que no entendía lo que las palabras ocultan o lo que el silencio rebela" y señala también la "transitoria condición" (1977 157) de su organismo. Entre el antes y el ahora se da un proceso de cambio en el cual el manuscrito se apodera del sujeto que afirma haberse olvidado de sí mismo. En el presente

el caballo ya murió, pero los sentimientos hacia él se mantienen intactos. Es interesante observar que el narrador al referirse a sí mismo habla de "algo", de "organismo", es también un "huraño ser", voz sin nombre destinada a recordar en un sillón al lado de una ventana.

Se establece una relación entre la llanura del pasado y el encierro del presente. Entre estos tiempos y espacios hay una ruptura que se traduce en la pérdida de "lo que estaba destinado a mi persona" y que provenía del "cálido aire del verano" (1977 158). El elemento que genera esta interrupción son los muros de la habitación donde se encuentra el sujeto los cuales funcionan como una línea que divide tiempos y espacios. En el pasado se encontraba en medio de los árboles, envuelto en el aroma de la soledad que traía el verano, prisionero de lo que el cielo decía y la tierra rechazaba; en el presente sostiene haberse "quedado del otro lado" (1977 162), no ya envuelto por los árboles y la noche sino mirándolos desde una ventana. El manuscrito es el puente que conecta el aquí y el ahora con esa llanura oscura y distante.

En la carta destinada al caballo el sujeto se autodefine como viajero y sostiene que esta condición ha "estropeado el manuscrito" (1977 163) el cual se torna indescifrable. La imposibilidad de leer el mensaje tiene que ver con una escisión que se produce en el yo por haber dejado atrás el sitio en donde existía una comunicación con el cielo y la tierra. Ahora el poder del texto reside, más que en su mensaje, en que aún sigue siendo el testimonio de un caballo. Este gesto se relaciona con el "ojo ciego" al que me referí en el capítulo uno y que retorna en la escritura del autor. La racionalidad y la

mirada monocular del ojo mental es lo que contamina al sujeto después de haber viajado y lo aleja de la experiencia como modo de mirar el mundo. En el pasado era un caballo que vivía a cielo descubierto y que ahora se transforma en este "algo" que no puede leer el manuscrito.

Hay una serie de marcas textuales que permiten la identificación del yo y el caballo y que, en la carta destinada al animal se hacen evidentes. "De ser imaginario tú, yo también lo soy" y agrega el narrador "temo dirigirme a un ser imaginario, condenado a vivir en mi memoria ya desierta de verdes praderas, que recorriste en tu juventud" (1977 163). En esta carta se dirige a un "querido caballo mío" aún vivo que, por el paso del tiempo y de los viajes mencionados ha quedado guardado en la imaginación del que ahora escribe.

Es necesario tener en cuenta que el texto iba a ser incluido en *Tirinea*, donde se da un complejo juego entre sus protagonistas Fielkho y El Viejo, en el cual se tensa la relación vida y escritura. El proceso de identificación entre ambos se replica en "El manuscrito de un caballo": el animal encarna el pasado, la juventud y, con ello, la "vida vivida". El yo da cuenta de la distancia y la separación con ese pasado. En esto se diferencia de *Tirinea* ya que El Viejo, al final de la novela, debe ocuparse de la escritura y Fielkho se encarga de salir al mundo. En el texto que nos ocupa el caballo sólo existe en el papel, allí está inscrito su cuerpo pero nada sabemos de su voz. El sujeto que habla también va desapareciendo y existe por el recuerdo del caballo y la posesión del manuscrito. Si en un pasado

fue caballo en el presente sólo debe conservar el legado de ese pasado que pervive como palabra oculta y silencio de la letra impresa.

En la carta escrita al caballo hay una fuerte presencia del yo que se piensa a sí mismo teniendo como punto de referencia el encuentro con el animal. El uso de verbos en primera persona, adverbios y pronombres personales sobresalen en esta carta y definen a un yo a partir de un tú: él se encuentra sentado en un sillón y comprueba que el mensaje "ha sido interferido"; señala el tiempo que pasó desde aquel encuentro y la imposibilidad de leer el papel que conserva; describe sus viajes que no hicieron más que dejarlo abandonado en la altura y amenazado por peligros; y, se pregunta lo mismo que supone quiere saber el caballo: ¿soy digno de tener el manuscrito?

En esta interrogación se entrelazan otras que sirven para mostrar la posición del yo quien ahora se define como "una pregunta que alguien le hizo a otro" (1977 164). Para volver a tener una forma precisa es necesario que alguien obtenga una respuesta por lo que le pide un nuevo mensaje al caballo. El sujeto que habla busca en lo recóndito de sí mismo a ese caballo desaparecido por la convicción de que con él volverán los aromas de la hierba y la llanura perdida.

En la última parte el animal y la voz narradora son lo mismo y se presentan como un "caballo común, corriente y sordo" (1977 164) en proceso de descomposición encerrado dentro de sus propias fronteras y unido por un "melancólico cordón" al espacio del pasado. El manuscrito está

atravesado por el dolor que genera la distancia y que imprime una fractura en el sujeto. El espacio del aquí y el ahora muestra a un ser quieto, contemplativo, atravesado por la pérdida de lo que fue. En el pasado en cambio se localiza la felicidad (que en el presente se torna ilusoria por la imposibilidad de volver) en un claro gesto de idealizar dicha época. Esta oposición lo que fue-lo que es se hace extensiva a toda la poesía urzagastiana y deriva en la construcción del texto poético como "morada onírica".

El primer poemario construye ese lugar ideal al que denomina (igual que al libro) Yerubia. En el poema inicial⁹¹ provincia y sujeto se funden: la primera habita en el interior del segundo, es decir que se genera una interiorización de la tierra y los elementos que la constituyen.

Ojos dormidos en la indómita provincia de mi alma
vieja ternura de la tierra reconocida por una canción
piel dormida por el asombro de saberse viva y compañera
de la injusta congoja que viaja desnuda en mi voz.
Quieres emerger mojada por esta mirada cautiva
mientras mi sombra se encamina hacia mejores climas
y por acompañarte despierta a los ángeles remotos (Y, 2).

El alma del yo alberga a la "indómita provincia" y la voz a la "injusta congoja que viaja desnuda". Yerubia está personificada pero dormida en el interior del sujeto y busca emerger a través de su mirada. A su vez, los ojos permanecen cautivos de ese espacio que se desplaza junto a esta voz. La

⁹¹ Este poema no está incluido en *El árbol de la tribu* al igual que otros sin título que aparecen en una parte titulada "poemas rescatados con el sentimiento". A su vez hay cuatro textos nuevos que no estaban incluidos en la primera versión del libro y que aparecen en el poemario de 2012.

referencia a la provincia con el adjetivo "indómito" da cuenta de la fusión de los elementos vinculados al origen como un todo armónico. De la misma manera que la provincia habita en el interior del sujeto, en el poema "Yerubia" aparece como una sombra que lo acompaña y lo deja encarcelado en ese universo donde está el "origen del amor convertido en clima terrestre" (Y, 5).

Nuevamente, se mencionan desplazamientos y el que habla se construye como viajero que, a medida que avanza, siente la ausencia de Yerubia. La artificialidad del espacio urbano contrasta con lo natural: al encontrarse en un "desierto de ilustres palmeras" le pide al monte, en un idioma secreto, que no lo abandone; descubrir catedrales es una "ceremonia final" opuesta al comienzo que se da cuando escucha en sueños el canto de los pájaros. El poema comienza diciendo "Te llamo desde el vientre de la vida ahogado por el viento/ te nombro cuando mi sangre reclama la hierba del caballo" (Y, 5). En estos versos la provincia está ausente y es evocada y nombrada en momentos de angustia. Lo que vive en el interior del yo y que reclama esa presencia es la necesidad de alimento de un sujeto devenido caballo, el mismo que una vez fue "caballo en la llanura" (Y, 5) y que ahora sólo tiene el recuerdo y el lenguaje.

En *El árbol de la tribu* hay una serie de poemas reunidos con el título "Bajo otro cielo" que continúan la idea presentada en "Yerubia" en torno a la relación sujeto-caballo y su vínculo con el espacio. Ellos son "Jinete en imágenes" y "La mano de la primavera". En ambos la oscuridad que se localiza debajo de la superficie terrestre, se vincula con la fundación del

universo. De lo profundo de la tierra, donde no llega la luz solar emerge el universo y la luz. La oscuridad y el silencio adquieren un sentido vital y definen ese comienzo.

Se enloqueció el caballo
y el jinete piel y huesos
rodará por la tierra.
De allí no pasará.
porque al fondo crecen
delicados jazmines
y de una dulce emanación
se contaminan
seres propios del sueño.
No pasará a perturbar
aquella región fundada
por el primer suspiro
de la oscuridad (AT, 59).

La imagen del jinete no forma parte del territorio surgido de la tierra acentuando la idea de la provincia indómita construida en *Yerubia*. La naturaleza salvaje impide la intromisión de lo ajeno, de lo externo a la fundación de la vida. A su vez, el caballo se convierte en un protector que aleja el peligro. En "La mano de la primavera" se habla de un "animal subterráneo consumido por la nostalgia" (AT, 55) que le estira la mano al yo poético quien reconoce en su sangre "al caballo sumergido en su llanto/ al obediente símbolo/ que buscaba en la piedra estelar el habitante nocturno" (AT, 55).

La localización del animal en el interior del sujeto, da cuenta de una escritura de lo íntimo, entendido como "lo más recóndito del yo, aquello que

roza lo comunicable, lo que se aviene con naturalidad al secreto" (Arfuch 2010 102). Pero también nos introduce en el interior de la tierra y es allí donde toma forma el secreto y la imposibilidad de decir. El yo se transforma en el cuidador del silencio y la oscuridad y, de la misma manera que de la tierra surgió la vida, el poeta se erige como el fundador de un lenguaje que posibilita la pervivencia del espacio dejado atrás, el "territorio de la leyenda" (AT, 59). De la distancia surgen las palabras que encuentran en el sueño la posibilidad de mantener latente ese espacio.

Lo que posibilita el retorno son las palabras con las que se construye el universo poético ya que ellas son llaves de universos clausurados. Dice el poeta "No caminaron en vano los que un día partieron/ aquí están de vuelta con todas sus palabras/ y con un silencio muy antiguo en la mirada" (AT, 107) y agrega "Con unas cuantas palabras/ puedes tocar el silencio/ [...] van del clima del asombro/ a la tierra abrasada por el verano" (S, 49). La imagen del sujeto viajero, que se distanciaba cada vez más del lugar ideal en *Yerubia*, recurre a las palabras como el elemento que abre el camino de regreso.

En una entrevista que le realizó Mauricio Souza a Urzagasti menciona que su nomadismo terminó cuando se instaló en La Paz, antes de esto se había desplazado buscando el "centro inmóvil" de su país y señala "acá me siento equidistante, acá creo aproximarme a ese centro inviolable que impulsó mi nomadismo" (1987 4). Es necesario leer esto como la "construcción de una imagen de escritor" (Scarano 2007 96) elaborada no sólo en la escritura misma sino también en los metatextos donde reflexiona

sobre esas imágenes⁹². Entre los versos citados y los dichos del autor se construye una distancia que el poema intenta suprimir. Frente a la quietud del sujeto que escribe, la palabra poética es el medio para retornar a los caminos y continuar un viaje continuo entre el aquí y el allá. Si el hombre “es el único animal que siente pasar el tiempo” (AT, 10), asimilar el sujeto poético al caballo genera que en su interior convivan espacios disímiles.

En 1986, Urzagasti publica un pequeño texto en la Revista *Signo* llamado “Animal antiguo”; posteriormente, lo incluye en *El árbol de la tribu* en una sección titulada “Quinto Cuaderno”. El nombre remite necesariamente al último capítulo de *En el país del silencio* no sólo por la idea del cuaderno como una inscripción constante en la obra del autor, sino también como una forma de escritura del yo atravesada por la búsqueda de autodefinición. El último capítulo de la novela comenzaba diciendo “Sé perfectamente quien soy”; el texto se inicia con la aserción “Soy un animal tan antiguo que mantengo el aire caduco de los seres inocentes” (AT, 121)⁹³.

Propuse leer la voz de El Muerto como un cierre en la búsqueda que habían llevado adelante El Otro y Jursafú en donde se concretaba la afirmación de una existencia, en un presente perpetuo, posible por el encuentro entre los hombres. “Animal antiguo” tiene una función análoga, aunque en el marco de la palabra poética. En este texto se explicita la

⁹² Scarano señala la necesidad de recurrir a esos metatextos ya que permiten “leer las contradicciones y fisuras, las problemáticas relaciones entre sus proyectos y gestos explícitos, entre sus programas y sus retratos con las proyecciones de su escritura” (97).

⁹³ Las citas corresponden a la versión incluida en *El árbol de la tribu* ya que presenta unas pequeñas modificaciones de estilo respecto al original.

fundación del sueño como morada mediada por la presencia del animal que habita en el interior del yo.

En el comienzo, una serie de términos aluden a algo pasado y concluido: se autodenomina animal antiguo y habla del aire caduco. Pero en el presente este animal mantiene eso que quedó atrás y que no tiene cabida en el lugar desde donde enuncia. Esto genera que defina el espacio en el que se localiza y, al hacerlo, se piensa a sí mismo como un "despojo" a quien ya nadie ve. Es decir, que se da un proceso de desaparición del sujeto. El espacio es un "universo amorfo que todo lo contiene sin dejarse influir por el contenido" (AT, 121). Esta relación entre el continente y lo contenido cobra sentido si retomamos la idea del caballo que habita en el interior del yo como un elemento que conecta lo cercano y lo lejano ya que da cuenta de lo superfluo del espacio y, por lo tanto, de la imposibilidad de habitarlo.

Si leemos este poema en el marco de la escritura del autor vemos una comparación entre ese espacio descrito como amorfo y la ciudad del presente en la que los elementos de la provincia no tienen cabida. Hay en el texto una serie de frases que muestran la imposibilidad de comunión entre animal y espacio: "las luces del presente amotinan este corazón emotivo que me sustenta", "perdido como estoy en la maleza de un paisaje luminoso", "qué podría ocurrirme en esta soledad, si soy el inalterable testigo de lo putrefacto y perecedero" (AT, 121).

La luz que define el aquí tiene connotaciones negativas y se opone a la oscuridad de la noche: lo primero tiene que ver con lo vacío, con la soledad, con el fin de la vida; lo segundo, en cambio, está vinculado a lo profundo y a la niñez. Y es justamente en esas profundidades del ser, donde encuentra el sustento que le permite sobrevivir; es el corazón turbado el que mantiene el aire caduco. La idea de seres inocentes y de lo inalterable reafirma la construcción de la provincia como un *locus amoenus*, paraíso perdido en donde se sitúa la felicidad del origen.

Si el pasado aparece como algo perdido y el presente está marcado por lo negativo es necesario construir un lugar en donde lo que ya fue se mantenga intacto. Al final del texto el yo afirma vivir en la "gran casa solar [...] aunque en la profundidad del sueño me encuentre, la morada que gobierno aunque en la senda de la noche me despierte" (AT, 121). Sueño, noche, oscuridad y profundidad son los elementos que le dan forma a esa morada y que remiten a la tierra y al origen de la vida presentados en otros poemas. Todos ellos, a su vez, son un camino de retorno que se interrumpe cuando la noche termina y aparece la luz del sol⁹⁴.

Ramas, follajes y raíces

"Inolvidables arboledas", "A una provincia construida con árboles", "Ramaje encendido" son algunos de los títulos de poemas, a los que se

⁹⁴ En esta misma sintonía en el poema "Afiebrado y meditabundo" dice el sujeto poético: "mi morada es una madriguera de bejucos/sin otra lámpara que la oscuridad./ Mientras miro el hermoso cielo de la juventud/un animal que no es de este mundo aletea en mi pecho./ [...] Aunque nada te conste/aprieta siempre la mano consejera/para que no se evada el silencio/que hizo germinar en ti el secreto de la eternidad" (2012 46-47).

suman los libros *Fronchas nocturnas* y *El árbol de la tribu*, que colocan las imágenes de árboles en el centro de esta poética⁹⁵. Entre la copa y las raíces se conecta el arriba y el abajo, el cielo y las profundidades de la tierra y, a su vez, estos se localizan en la superficie terrestre. La imagen del árbol involucra todos los espacios implicados en la vida del hombre lo que será explotado en la escritura de Urzagasti en dos direcciones principales: la primera posiciona a los árboles como un objeto externo al sujeto, lo que sirve para construir la imagen de la provincia y la vida a la intemperie; y, la segunda, entrama una relación entre el yo y los árboles.

En la construcción de la provincia a partir de los árboles toma forma la figura del yo como un viajero atravesado por el desarraigo. Mientras ellos están enclavados en el suelo, el sujeto dará cuenta de su destierro. La provincia dejada atrás está "construida con árboles" y el yo poético afirma "Miro un mapa y te siento cerca" (AT, 17) acentuando la idea de la lejanía. La mirada y los sentimientos son las maneras de retornar. La imagen que se construye de la provincia está mediada por el recuerdo. Ella está "dulcemente amarrada a las lluvias", es "compañera cálida y enérgica", es "elemental". Todas estas formas de nombrarla acentúan su carácter idílico y su relación con el yo.

Antes de avanzar con este análisis es necesario destacar que, esa provincia referida siempre aparece distante y, si bien, podría pensarse en relación a la tierra natal del autor, las referencias y la mención directa a ese

⁹⁵ Los diseños de las tapas colaboran en la centralidad de los árboles ya que los cinco poemarios tienen en sus tapas dibujos o fotos de árboles o troncos. En el caso de *Yerubia*, hay en su contratapa la imagen de un caballo.

espacio son muy pocas; se habla de la llanura, de la selva, de la provincia, de las tierras del sur, se nombra al lugar como Yerubia. Esta lectura no pretende vincular la figura del sujeto que dice yo en los poemas con la figura autoral sino que parto de la idea de que "el yo del poema es siempre un sujeto retórico y ficcional" (Scarano 1997 84). Esa tierra distante remite, necesariamente, a la experiencia del sujeto histórico que escribe, pero es una construcción verbalizada de su memoria, es una experiencia "trabajada" (Scarano 1997 84). Por lo tanto, es necesario pensar el espacio tomando distancia del Gran Chaco como territorio real y localizable y a la voz que dice yo, como una "escenificación ficcional" en la que aparecen "huellas" del sujeto histórico.

Los tres poemas dedicados al Gran Chaco presentan una diferencia con los otros textos en donde el territorio es nombrado sin una referencia directa. En los primeros el espacio se construye como víctima de una historia de destrucción relacionada con la conquista y colonización de América; mientras que, en los segundos, no hay inscripciones de violencia en el espacio sino que construyen un lugar utópico, ajeno al tiempo, donde habita lo intocado por el hombre. "Yerubia se funda en la polaridad de dos espacios: la selva y la ciudad. Pero no se trata de una polaridad ya dada de antemano sino que ella obedece a una 'separación' histórica y discursiva" (Wiethüchter 1985 107). No obstante, Wiethüchter se refiere a la fundación de un espacio mítico y al destierro como parte del destino y manera de reivindicar lo histórico.

En los textos al Gran Chaco intevienen elementos externos a la tierra que perturban su sueño, la dejan sola y desnuda (AT, 17), con árboles devorados por el fuego (AT, 19). Frente a ese pasado de destrucción se produce un desplazamiento a un espacio mítico en el cual el territorio se agrupa y “reúne su madera y aparta la pólvora quemada” (AT, 18). Este movimiento se concreta cuando el yo la interioriza, la hace parte de sí mismo al mirarla desde lejos; es decir, que en el presente la tierra se despoja de la historia, de las marcas negativas y resucita “en las curvas húmedas de los caminos”. La provincia viaja para habitar en el sujeto: “Tú que amamantas/ el extraño sabor del olvido/ [...] vienes hacia mi sitio en estos días áridos/ con todo tu equipaje” (AT, 17).

La voz que habla es ahora protectora de esa tierra lejana y sentencia “Ahora no permitiré que toquen tu cuerpo” (AT, 17). En esta dirección hay que leer los versos “Tu historia no es la más triste cuando la relato yo”; en la voz del poeta el territorio junta sus restos, se rearma en el sujeto que la nombra: “a mi pecho retornan tus materiales/ aquí finaliza la lluvia que te reconforta” (AT, 20)⁹⁶.

Una vez que la provincia se desplaza al interior del sujeto se construye en una imagen que, ahora, protege a la voz que le da vida. En el centro de este universo están los árboles, ellos lo abarcan y lo conocen; en

⁹⁶ La poesía de Urzagasti, a partir de aquí, no se refiere al territorio chaqueño y a su historia. Lo inmortaliza y eterniza; lo deja inmóvil en su interior. Quiero hacer referencia al poema “Tania” como una excepción a lo que acabo de afirmar. En este texto se construye la voz Tania, guerrillera en Ñancahuazú quien afirma “Estoy muerta pero no me iré del mundo/ porque en lo hondo de la vida yace también la justicia/ [...] En el fondo de la tierra pariré a mis hijos” (AT, 50). Es interesante este poema porque la voz que enuncia se identifica con Tania quien dará vida desde lo hondo de la tierra lo que podría leerse. Vida aquí es sinónimo de Revolución y le devuelve a la tierra la inscripción de la historia.

ellos confluyen todos los elementos naturales y representan la vida a la intemperie en la que el yo habita plenamente. A la sombra de un árbol se disuelven las contradicciones que colocaron al sujeto en un lugar intermedio; naturaleza y hombre se corresponden y el yo puede afirmar su existencia.

En la hermosa noche
debajo de un árbol
al fin sabré quién soy.
[...] Debajo de un árbol
solo con mi sombra
en silencio estoy yo.
Nada me es ajeno
si resuena el monte
en mi memoria azul.
La tierra se enciende
debajo de un árbol
al saber quién soy.
Luna que alumbras
a vivos y muertos
debajo de un árbol
siempre estaré yo (S, 73).

En cuanto a la relación que se establece entre el yo lírico y los árboles se da un proceso de identificación en donde el elemento natural no se encuentra en el interior del sujeto como ocurría con el caballo, sino que la voz poética deviene árbol. El texto donde más claramente se ve esta

síntesis es "Matinal" (leído a la luz de los versos de Alejandra Pizarnik en "Sólo un nombre"⁹⁷) el cual forma parte de *La colina que da al mar azul*.

Árbol canoro
debajo estoy yo
árbol sonoro
alguien me dijo
si decides soñar
con un lago azul
camina por sus orillas
árbol sonoro
así te encontré
convertido en mujer
árbol canoro
encima estoy yo (AT, 89).

El encuentro entre voz y nombre en los versos de la poeta argentina, se replica en los de Urzagasti pero el nombre es reemplazado por la imagen del árbol cantor. La posición del sujeto que fluye entre el arriba y el abajo da cuenta de la forma en que ingresan los diferentes elementos al universo onírico. Para soñar, primero es necesario experimentar, ver y sentir; es así como las imágenes se guardan en el interior del soñador que transforma en palabras la experiencia del pasado.

La relación voz-árbol se sustancia por la experiencia de haber habitado la provincia: "Desde la copa de un árbol/tuve la certeza de ser Uno/en lo más remoto del mundo" (AT, 30). En esta cita lo lejano y lo ya ido definen al yo que logra la unicidad en la intemperie, en los confines del

⁹⁷ "alejandra alejandra/debajo estoy yo/alejandra" (Pizarnik 2005 65).

país donde el corazón niño estaba formado por madera y agua (AT, 45), la sangre era un follaje (AT, 100) y se alimentaba de raíces (AT, 106). Palabra e imagen se unen para recuperar lo vivido en donde el yo era una "certeza sin palabras" (AT, 66).

En "Matinal" el árbol está transformado en palabra poética y el sujeto que lo nombra lo abarca de la misma manera que aquél entrelaza todos los planos del universo. El yo se instala entre las tierras bajas de la llanura y las tierras altas andinas y todo cobra vida por las imágenes que construye como forma de recuperar el lugar natal. En el libro que reúne la poesía de Urzagasti hay un poema que lleva su mismo nombre "El árbol de la tribu". Éste forma parte de *La colina que da al mar azul* pero allí se tituló "Árbol nocturno". Entre ese poema y la publicación de *Fronteras nocturnas* pasaron quince años y la cercanía entre ambos títulos es evidente. En este último texto leemos "Inolvidables arboledas" el cual tiene una fuerte vinculación con el mencionado anteriormente.

El sujeto se define como un árbol: en uno es "un árbol que sale de una habitación/a buscar el ancho cielo" (AT, 71), en el otro asevera "soy un frondoso árbol" (FN, 127). La presencia de la mirada es indispensable para realizar estas afirmaciones; mirar implica fundar imágenes. Para Maurice Blanchot "ver supone la distancia" pero es una separación que implica un encuentro y genera la imagen en ese "contacto a la distancia" (2002 28). De la pasión por la imagen surge la fascinación que es

La mirada de la soledad, la mirada de lo incesante y de lo interminable donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es

posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver, que preserva –siempre y siempre– en una visión que no termina: mirada muerta, mirada convertida en el fantasma de una visión eterna (Blanchot 2002 29).

Nombrar es la acción de hacer presente lo ausente, de construir la provincia eterna, de imaginar ríos que no cesan, un árbol solitario a la orilla del camino, pájaros y senderos, el galope de un caballo. Todos estos elementos erigidos en imágenes forman parte de una realidad interior desde donde se construyen las certezas. La lejanía produce la fascinación y es el destierro donde el sujeto absorbido por la nostalgia, crea un paisaje íntimo como un modo de mantener viva la memoria del pasado.

En los valles sureños de mi juventud
vi una arboleda de sauces y molles
meneándose sobre la tierra pelada
en una danza sin cabos sueltos
de cuya hermosura disfrutaba el viento.
Acodado en la única ventana sin luz
ahora quiero hablar de las frondas
que se asoman a mi vida
como sombras y ecos
de inquietudes pasadas (FN, 127).

En la quietud del ahora se recupera lo visto en la juventud y la palabra es el medio a través del que nombra el idioma de los árboles que es silencio y oscuridad. En el presente “aquel hombre [...] recuerda un poema/un modo de ver” (AT, 71). El árbol nocturno no es más que el sujeto que habla en la noche “y calla al amanecer” (AT, 71), el “animal letrado/ (que) se alimenta de recuerdos” (FN, 128), el yo que mira desde la

distancia, lo que implica mirar en su interior. Si el árbol era pensado como dador de vida, conectado a las profundidades de la tierra, el sujeto que habla es también una imagen surgida de la mirada de un árbol: "Hace mucho tiempo un árbol sin edad/me dijo soy tu padre y soy tu madre/y me dejó en la punta de un cerro./ Me deslumbró después el árbol/que me miró y siguió su camino" (*FN*, 128).

HABITACIONES, CASAS Y CIUDADES

Partir siempre
salir de aquí.

“Piedra” de Rubén Vargas Portugal

“La casa donde yo nací se la llevó el viento/ el día que salí a rodar el mundo” (*FN*, 33) es la imagen con la que se inaugura el poema “Dulce y lejano hogar” y que instala dos metáforas a partir de las cuales se representan habitaciones y ciudades: la primera es el hogar dejado atrás, ubicado en el pasado el cual instala la nostalgia como el tono preponderante de la poética urzagastiana. La segunda es la imagen del caminante que define los lugares de enunciación del yo poético.

La palabra nostalgia proviene del griego νοστος, cuyo significado es “vuelta al hogar” y de αλγος que se traduce como “dolor”. Para María Moliner es la “tristeza por estar ausente de la patria o del hogar”. Cristina Elgue-Martini (2008) rastrea sus usos a lo largo de la historia y destaca que durante el siglo XIX se convirtió en un topos literario que designaba a un lugar y a un tiempo irremediabilmente perdidos. Si bien la palabra tuvo otros derroteros me interesa retomar esta concepción de la nostalgia vinculada al espacio para detenerme no en la construcción de ese espacio perdido, sino en la experiencia del presente que implica esa pérdida. La partida del lugar natal transforma al sujeto en un “intruso” en el mundo, un desterrado en el sentido de “quitar la tierra a las raíces” (DRAE).

El hogar, la casa natal construida con árboles quedó atrás lo que se traduce en la vivencia del presente a partir de la lejanía. “Nos fundaron en la lejanía/ y nos dejaron en el presente/ nómadas tendiendo puentes para devastar/ las ciudades levantadas por los sedentarios” (AT, 95) afirma el sujeto devenido en “guardián verde”. Nuevamente, lo lejano se localiza en el pasado y, desde el lugar de enunciación se quiere construir maneras de proteger y conservar la vida surgida de la tierra.

En relación a los nómadas y sedentarios es necesario recordar lo que decía el narrador de *Los tejedores de la noche*: los primeros construían chozas pasajeras para descansar de las andanzas, mientras que los segundos se resguardan en una casa para protegerse de las inclemencias del tiempo. La ciudad levantada por los sedentarios funciona como esa casa ajena a la vida a la intemperie y la artificialidad rompe los vínculos con el suelo. “La ciudad prescinde de la naturaleza. Sus ecos/ son otros. Su resina secreta es artificial. [...] / Es aquí donde interviene el esplendor metálico/ de la geología profana. [...]” (FN, 39).

La ciudad profana está construida por elementos espurios que tienen la marca de lo pasajero y lo mutable. Los sentidos se invierten en el mundo urbano: el cielo protector y cautivante de la provincia ahora es indiferente (S, 55), el silencio se transforma en algo que intranquiliza (AT, 26), el árbol de la ciudad es intocable (FN, 39). Frente a esto el yo poético le pide al monte, en un idioma secreto, “no me abandones en este desierto de ilustres palmeras” (AT, 27) y mira el cielo que lo conecta con la tierra del origen para que oriente “el rumbo de mi sangre” (AT, 27).

Para el sujeto la ciudad es "un país desconocido" (AT, 35) que acentúa la idea de destierro. Esto genera la reclusión del yo en una habitación en donde están inscriptas las marcas del desamparo. El recinto se menciona en diversos poemas de Urzagasti aunque lo que sobresalen son las sensaciones del yo frente a un mundo ajeno que pide, con profunda tristeza, el amparo de la tierra, es decir, que el espacio está construido a partir del sujeto. Es reducida y amenaza con estrecharse cada vez más generando una sensación de asfixia ya que no ingresa el aire de la vida a cielo descubierto. Todo allí está en sombras y funciona como cárcel donde el sujeto quedó encerrado "sin poder abandonar la ciudad" (FN, 66).

A la casa no ingresa ningún objeto, sólo se mencionan ventanas como puentes entre el aquí y el allá. Su función es la de "conectar a la distancia", en términos de Blanchot, con lo que se sustancia la imagen del yo como un observador. Esto tiene una serie de implicancias de las que me interesa señalar tres: la ventana es sólo atravesada por la mirada, a diferencia de las puertas que permiten el traspaso de los cuerpos; el ojo que mira por estas ventanas es un "ojo ciego" lo que genera que el universo que se abre no tiene que ver con un mundo objetivo, sino con lo subjetivo que habita en el interior del que observa; y, esta mirada, que convierte al mundo en imagen, hace surgir la morada onírica en oposición a la casa real.

La ventana es el elemento que conecta al sujeto con lo lejano, pero también es una barrera que impide al cuerpo habitar el espacio del presente. Sólo la mirada conecta y, el mundo que se presenta ante los ojos está atravesado por los sentimientos del yo: "Lejano el árbol/ distante la

brisa/ cabizbajo el caballo/ sigilosa el agua del alba/ en la hierba lacia respira otra primavera" (AT, 60). La posibilidad de mirar surge por el ingreso del aire, a través de la ventana, que llega a la habitación e incita a recordar ese paisaje natal y genera calma en el sujeto. El mundo permanece ensombrecido y contrasta con "una ventana iluminada" (FN, 65) por la que el yo observa el cielo para "presentir las noches serenas/ las praderas del tiempo y su viento sigiloso" (AT, 46).

La ventana abierta e iluminada es una manera de recordar un espacio. Esto produce una escisión en el universo del yo en dos direcciones: por un lado, el ojo es un fragmento de un cuerpo que ya no habita un sitio, sino que lo contempla desde la distancia; por otro, la armonía del mundo de antaño se quebranta ya que este observador dejó de formar parte del paisaje. El universo construido a través de la mirada define, más que un lugar del pasado, la condición del presente, marcada por el dolor de la ausencia. Los primeros versos de "El guardián verde" dan cuenta de los diferentes elementos del universo que el yo conserva y resguarda. La mención al hombre se distancia de ellos y, si tenemos en cuenta que es uno de los pocos poemas en que se lo nombra, emerge como algo ajeno a la provincia.

De la selva los parques del silencio la luz
de los caminos el desierto de las estrellas la noche
de la distancia el agua de los arenales el viento
de las lluvias el tiempo de los días la comarca
de la hermosura el trino del recuerdo la palabra
del ayer la canción del jinete el caballo

del aroma la mujer del infinito el polen
del verano el cielo del amor la tierra
del amarillo el otoño del invierno muda nostalgia
del sonido el crepúsculo de lo imprevisto el hombre (AT, 95).

Estos versos pueden dividirse en tres partes: la primera incluye luz, noche, viento, comarca, palabra, caballo y polen. Todos surgen de la tierra mencionada en el verso siguiente vinculada al verano, el cielo del amor. Esta estación del año aparece en la escritura de Urzagasti como el "suceso central" de la provincia y, en el texto en cuestión se relaciona con el cielo y la tierra⁹⁸, es decir que todos los otros elementos están contenidos aquí excepto la "muda nostalgia" y el "hombre". Esta división está marcada por la estación de donde emerge la nostalgia: el "otoño del invierno" como lo opuesto al verano es la marca de la distancia; la mudez también se aleja de lo surgido de la tierra ya que en ella reina el silencio. Lo mismo sucede con el sonido que implica la finalización de lo esperado y lo conocido. Hombre y sonido están fundados en la lejanía e implican, por lo tanto, la ruptura de la armonía que surge y habita la tierra.

Friedrich Bollnow observa, en unos poemas de Rilke, que el efecto separador de la ventana "pone de relieve un fragmento del mundo destinado a nosotros" (1969 149) el cual se convierte en una imagen intemporal e ideal. En la observación contemplativa de la ventana se revela un secreto insondable; el hombre queda absorbido en la contemplación del paisaje y "sustraído a la presión inmediata de la realidad" (1969 150). El

⁹⁸ La imagen de "guardián verde" hace referencia a los árboles pero también puede ser el sujeto devenido árbol. Entre el cielo y la tierra están los árboles. A su vez, en la relación con el verano el árbol es dador de sombra protectora.

ojo mira sin ver y, en este gesto, se produce un desplazamiento hacia una mirada interior y la ventana se transforma en puerta a universos invisibles. Esta mirada, en la poesía de Urzagasti, es la del "ojo ciego" y, en este caso, tiene dos sentidos equivalentes entre sí: es ciego porque mira en el interior del yo y también porque mira en la oscuridad del origen, en lo profundo de la tierra.

Mi ojo, que nació asombrado, yace en su lecho inmemorial, siempre atento al gentil paso de las nubes, al perfume que viene del fondo de las cosas, como si se despidiera de lo transitorio y buscara el caro estallido del silencio. [...] De mi organismo difunto vuelven a la vida los árboles que te trajeron como una promesa hasta mi pecho (AT, 114).

El ojo que observó la armonía del universo reposa en la tumba y su muerte implica no ver el mundo transitorio, la ciudad que se asoma por la ventana. "La muerte me redime" (AT, 58) dice el yo poético lo que puede leerse, en este texto, como una liberación, un volver a la tierra, ver el paso de las nubes, sentir el perfume del fondo de las cosas, escuchar el silencio del origen. Con el cuerpo difunto resucitan los árboles, pero no como realidad objetiva sino como algo que habita en el interior del sujeto.

Los primeros versos de "La ventana" muestran esta construcción interior del espacio: "El viento de la noche entra por la ventana/ y un relámpago ilumina la habitación/ para dejarla temblando en la oscuridad" (S, 81). El universo tiembla y habita en el interior del sujeto. Esta idea se refuerza en unos versos donde un caballo, identificado con el yo, dice: "cuando cierro los ojos/ el universo tiembla conmigo" (FN, 128). La imagen se reitera en un poema en prosa que establece las diferencias y semejanzas

entre hombre y caballo. De este último dice "Al atardecer retorna al lugar que su exigente ser considera adecuado para perdurar como puro deseo. Finalmente, duerme mientras el universo tiembla en su cuerpo" (AT, 112). Me referí en páginas anteriores al caballo como un animal que habita en el sujeto y conecta lo cercano y lo lejano. En los versos citados esta propuesta se refuerza y la luz se transforma en imagen que llega con los vientos lejanos para fundar el paisaje interior que retorna en la oscuridad de la noche. Abrir las ventanas y cerrar los ojos son medios para fundar "el paisaje divino en mi corazón" (AT, 113).

Toma forma la morada interior llamada "madriguera de bejucos" (AT, 46) y cuya única lámpara es la oscuridad. La distancia, entonces produce un quiebre en el yo quien necesita de la oscuridad para recuperar el paisaje del pasado. Antes era Uno en la provincia, bajo el sol de la ciudad, es "uno del montón/ emergiendo del hormiguero/ rumbo a una existencia sin salida" (S, 81). Hay un yo diurno y uno nocturno y, esta escisión, se hace extensiva al espacio: hay uno real y otro ideal. La oposición entre el espacio del pasado y su reflejo en el presente se complejiza para crear un tercer espacio que puede ser habitado plenamente.

En *La tierra y las ensoñaciones del reposo* Gaston Bachelard habla de la casa del recuerdo, construida con imágenes que genera la anulación de la casa real, en su lugar el hombre habita una imagen. El sujeto que recuerda es un soñador encerrado en sí mismo, un rincón sombrío. No obstante, en base a unos poemas de Rilke hace una distinción entre casa natal (la casa del recuerdo) y la casa onírica: sostiene que la primera está "construida

sobre la cripta” de la segunda y agrega “en la cripta está la raíz, la pertenencia, la profundidad, la inmersión de los sueños” (2006 117). En la casa oníricamente completa “se puede vivir en toda su variedad las ensoñaciones de intimidad” (2006 121). La casa onírica se impone en la poética urzagastiana y transforma la habitación “real” donde sólo había nostalgia en un albergue que reproduce la vida a la intemperie. En *Senderos* nos encontramos con un poema titulado “Mi habitación” en el que se hace esta construcción. Su título da cuenta de algo propio y en ella aparecen todos los elementos que le daban forma al paisaje natal.

Mi habitación es lluviosa como las tierras del sur
y en las noches de luna
con sus altos y sombríos árboles
parece una estancia
salida de un sueño anterior al tiempo.
De sus paredes cuelgan bejucos fosforescentes
sombreros llicas espuelas bridas yesqueros
y en sus estanterías libros antiguos
y viejas herramientas
hablan de la precisión de un oficio
que levanta vuelo desde las manos
hacia un inefable idioma desconocido (S, 89).

En los primeros versos se muestra un espacio sin techo donde ingresan las lluvias, la luz de la luna y crecen los altos árboles. Las paredes son tomadas por bejucos pero también allí conviven elementos de mundos disímiles; uno remite a un hombre campero, otro a los libros y a la cultura

letrada y el último a herramientas de algún oficio manual⁹⁹. Todos dan cuenta del retorno al lenguaje original y salen de un sueño atravesado por lo intemporal y lo inefable. Urzagasti entendió la poesía “como un estallido que provoca el organismo humano para recuperar la relación armoniosa con el universo” (Hipótesis s/f 145). El estallido, entendido como el nacimiento de la palabra poética, funda el universo onírico en donde se concreta la armonía, hecho posible porque “los seres que nos habitan en sueños ignoran que son evanescentes. Desordenan la casa, se comprometen con la música de lo ido, olfatean el polen de la estación dorada, iluminan las penumbras de la memoria, se meten en honduras y aparecen en alturas, a salvo del tiempo fatal” (AT, 8). Es decir, rompen con las limitaciones de la casa real, derriban paredes y se trasladan en el tiempo y en el espacio; aparecen y desaparecen, se esfuman y habitan un “tiempo subalterno” (AT, 8).

La morada onírica está “construida” por el sujeto, a través de la palabra, como medio propicio para habitar. La esencia del construir, según Heidegger, es el “dejar-habitar” y para recuperar los sentidos de ese habitar es necesario vincularlo además con el “pensar”. El filósofo se refiere a una “crisis del habitar” y dice que “tan pronto como el hombre medita la falta de hogar, ésta no es ya una miseria. Es, meditada rectamente y mantenida adecuadamente, el único llamado que invita a los mortales a habitar” (1951 11). Concluye afirmando que para llevar el habitar a la plenitud de su

⁹⁹ Si hiciéramos una analogía entre el yo lírico y el autor, estos tres elementos podrían ser el mundo del campo que habitó durante su niñez, los libros como representación del vínculo con la literatura y las herramientas podrían referir su oficio de carpintero.

esencia, los hombres, tienen que construir a partir del habitar y pensar para el habitar (1951 11).

Esta aseveración se sustenta en la fe en la razón y en el pensamiento como medios para aproximarse a la cuestión del "ser hombre". En la escritura de Urzagasti hemos observado una crisis, producto de la lejanía y de la ausencia de hogar, pero aquí no se apela a la razón sino a la vida íntima de donde emergen sentimientos y maneras de "estar en el mundo". El pensar debe ser reemplazado por el soñar entendido como una forma que "nos libera de la opresión de las formas, y que nos devuelve a la sustancia y a la vida de nuestro propio elemento" (Bachelard 1958 39). Esta concepción del sueño en Bachelard tiene que ver con el vuelo que aparece en la vida nocturna y se transforma en ensoñación en la vida diurna, generando que el sujeto que escribe esté atravesado por las imágenes de profundidad. Mediadas por el lenguaje, construyen su propio universo el cual "conserva siempre las grandes leyes de lo imaginario" (1958 307).

En "Tu imagen" el yo se refiere a una mujer. El sujeto lírico comienza diciendo "Eres como te imaginé" (AT, 76) y concluye con una pregunta que se hace a sí mismo: "¿Describes una imagen o viajas hacia el árbol/ que me define en el paisaje?" (AT, 76). Es decir que el universo construido a través de las palabras tiene la marca de lo dinámico. Éstas dejan al descubierto la oposición entre percepción e imaginación. No dependen de la relación directa con el "mundo real" lo que generaría estatismo en la imagen, sino que son móviles porque "viven la vida del lenguaje vivo" (Bachelard 1958

11) y se desprenden de la realidad para surgir de la experiencia interior del sujeto.

El yo, en el poema de Urzagasti, necesita del viaje para construir imágenes, lo que implica introducirse en su propio interior y recuperar las creaciones oníricas en donde afirma su existencia. Un corto poema en prosa muestra el proceso de construcción de la imagen: "De tanto querer ver una mariposa en las horas menos apropiadas logré imaginar una. De modo que ahora la reconozco cada vez que la imagino. Lo cual no es nada malo. Pero tampoco es bueno, porque me he vuelto ciego" (AT, 113). La ausencia del objeto que desea ver produce que la tenga que imaginar. La mariposa cobra vida y permanece en ese espacio construido por el soñador. Habla de "horas menos apropiadas" y de ceguera, ambas protegen sus construcciones: el sueño del poeta encuentra en la noche y en la oscuridad su resguardo a lo que se le suma el silencio guardado en la voz que "resume el silencio de[] [su] paisaje natal" (AT, 75).

En la oscuridad y en el silencio que habita el soñador se reproducen los sentidos de la vida a la intemperie. Dos idiomas aparecen referidos: uno habitual y "otros/ habitados por árboles y fantasmas/ allí el viento es pleno viento/ canción de la vida a medianoche" (AT, 74). Aquí están el mundo diurno, el del lenguaje cotidiano y el mundo nocturno; el momento del viaje hacia la casa onírica vivida como espacio propicio para habitar porque genera el retorno, desde la distancia, a la provincia que habita en el corazón del yo. Este retorno es construido a través de las palabras.

No caminaron en vano los que un día partieron
aquí están de vueltas con todas sus palabras
y con un silencio muy antiguo en la mirada.
Pensé que nos íbamos a extraviar en el gran mundo
creí que todo se esfumaría en el ruido de los días
y que la noche nos esperaba con otra fachada
de modo que sufrí sin anticiparme
Al milagro de las pérdidas.
despojarse es la ley
quedar sin nada al término de la jornada
erguirse en la oscuridad sin alas.
Pasos otrora sombríos buscan
las huellas de una existencia intocable.
Al cabo de los años todo termina siendo un follaje.
El amarillo maizal se balancea en el recuerdo
el sendero tiene un trecho que no lo cruza nadie
salvo los que retornan con la luz prometida (AT, 107).

El retorno necesita de las palabras, para que el espacio lejano perviva y no desaparezca. "Ruido" y "días" se relacionan con el desamparo y se oponen a la oscuridad y el silencio. No hay pérdidas en la casa del poeta quien se despoja de este mundo para volver a ser árbol y resurgir de lo profundo de la tierra. Las palabras construyen la morada onírica para que del interior del sujeto emerja un mundo, convertido en follaje, en el que pueda repatriarse, volver a habitar esa región intransferible. Donde había desamparo ahora hay amparo; donde había destierro hay un retorno a la tierra que devuelve la vida a cielo descubierto: aquí, "sin tener dónde cobijarnos, nos sentimos libres, plenos/ de resonancias, con la eternidad al

alcance de las manos" (AT, 41).

Mandamiento del yo

Te hablo en paz por las primaveras
que florecieron en mí pensando en ti.

Infancia de Sulma Montero

Cuaderno de Lilino fue publicado como un libro de un padre a un hijo¹⁰⁰ y reúne una serie de textos que incluyen reflexiones, leyendas y relatos dedicados al pequeño niño¹⁰¹. Se construye una escena en la que una persona habla y otra escucha y, por lo tanto, hay un diálogo implícito donde una voz espera para responder. Es notable la presencia constante de "cuadernos"¹⁰² a lo largo de la obra de Urzagasti y la fuerte carga autobiográfica que tienen sus textos.

Si bien he optado, a lo largo de esta investigación por abordar otras problemáticas, en el caso de *Cuaderno de Lilino* es necesario recuperar la voz autoral y analizar las formas de autorepresentación que aquí aparecen. Cité ya unos versos en donde el sujeto lírico alude al "suave idioma de los árboles" como elementos que "tejieron mis mandamientos" (AT, 13). Los

¹⁰⁰ Ana Rebeca Prada (2002) y Elizabeth Johannessen (2012) identifican la figura del padre con la de Urzagasti y la del hijo con Deterlino, su hijo mayor. Prada habla de este texto como "apuntes poéticos" dedicados al hijo pequeño; Johannessen agrega que está formado por "fragmentos de prosa poética" escritos para Deterlino.

¹⁰¹ En el número once de la Revista *El zorro Antonio*, en un dossier dedicado al autor, está incluido un texto inédito de Urzagasti titulado "Palabras para un recién llegado" el cual proyectaba incluir en una segunda edición de *Cuaderno de Lilino* que nunca vio la luz. En este apartado me referiré oportunamente a ese fragmento.

¹⁰² En *En el país del silencio* cada parte tiene se denomina "cuaderno" en lugar de capítulo, los cuadernos que escriben diferentes narradores, los cuadernos del autor donde escribía palabras e ideas, el cuaderno enterrado en la quebrada de Quiarisuty son algunos ejemplos.

preceptos dictados por la naturaleza están transmitidos en este corto texto y, en ellos, se sintetizan algunas ideas en torno al mundo y a la vida. En este apartado propongo leer *Cuaderno de Lilino* en dos direcciones relacionadas entre sí: primero como escritura del yo, segundo a partir de la idea de mandamiento como forma de inscripción en el espacio.

Leonor Arfuch, define "espacio biográfico" como "reservorio de las formas diversas en que las vidas humanas se narran o circulan" (Arfuch 2010 49) indaga en las diferentes formas que componen este espacio. Uno de los hechos señalados en su investigación es la tendencia creciente a una "narrativa vivencial" que abarca diversos registros en una trama de interacciones, hibridaciones, préstamos, contaminaciones, de lógicas culturales (2010 53). La noción de "espacio" implica una configuración mayor que la de "género" lo que permite una "lectura analítica transversal, atenta a las modulaciones de una trama interdiscursiva que tiene un papel cada vez más preponderante en la construcción de la subjetividad contemporánea" (2010 102).

Algunas ideas se desprenden de lo señalado hasta aquí: primero, la de "narración" que la lleva a marcar, como rasgo común dentro de este espacio, el "contar" una historia o experiencia, lo que remite, necesariamente, al eje de la temporalidad; segundo, el espacio biográfico habla de una "vivencia" entendida como unidad de una totalidad, es decir, lo que se destaca de la continuidad de la vida; y, tercero, el concepto de "subjetividad" vinculado a una "búsqueda de la plenitud de la presencia" como resguardo de la existencia, en donde siempre es necesaria la mirada

de otro. Esto último, equivale a decir que el yo es una imagen "auto-creada" de un sí mismo para un otro.

Cuaderno de Lilino está pensado como un texto dedicado a otro sujeto en donde no se "cuenta" una vida sino que se exponen las "ocurrencias de un mayor" que busca "satisfacer sus pequeños instintos" y sembrar consejos en el camino del pequeño (CL, 16). La idea de narración aparece como experiencia transmisible de una "vida vivida". La mayoría de edad del que enuncia, lo posiciona como consejero que invita al destinatario a construir su propia experiencia y a valorar "tus grandes instintos, puros y completos" (CL, 16).

Se construye un tú siempre atravesado por la mirada de un yo, lo que conlleva la configuración de un diálogo truncado ya que no hay réplica en el texto y la voz del que escucha está ausente. El resultado es la emergencia de un sujeto que se dice a sí mismo para un otro llamado Lilino pero también para un otro-lector. El que habla observa el mundo a través de los ojos del destinatario y así se aproxima a lo elemental, a lo sencillo y puro que sólo puede ser contemplado por los ojos de la infancia, en donde no cabe la nostalgia ni el peso que, con el transcurrir del tiempo, tendrán esas cosas.

El texto comienza señalando: "En la montaña que tus ojos sencillos miran, justamente en esa montaña azul se ocultan los más bellos tesoros que tiene la vida para ti" (CL, 7); retorna el interior azul de la tierra, lo que se esconde a la mirada y que contiene los secretos más preciados del yo. El

interior de la tierra aparece como "país encantado", anhelo de "mi propio corazón" y se opone a "nuestro mundo". Entre ambos se instala el recuerdo y, con ella, la imagen del "paraíso perdido".

La construcción de ambos espacios tiene que ver con la reafirmación de la experiencia como modo de habitar el mundo y es este el "mandamiento" que transmite el sujeto que habla. Vivir es caminar, recorrer con el cuerpo los senderos, observar los alrededores e interiorizarlos para poder luego soñar. La infancia es el tiempo propicio para aprisionar las imágenes del mundo que permitirán en la adultez construir un "sueño propio". La necesidad de transmitir este mandamiento está relacionada a la temporalidad que aparece en el texto, no como elemento que organiza una narración, sino como conciencia de la finitud. "El dato más cierto es la muerte" (2014 31) lo que implica un transcurrir hacia la "no-niñez" (CL, 22), idea que se reitera en afirmaciones como "un día ya no serás joven siquiera" (CL, 16) y en la inevitable futura desaparición del que habla.

La vida debe construirse como una forma de apropiarse y de amar a la muerte. Si "vivir es aprender a olvidar la vida, [y] para recordarla tendrás toda la eternidad" (2014 31) es necesario ver, sentir, caminar, cantar, crear un universo propio que surge de los senderos donde la piel es la conexión con el mundo, donde se construye la experiencia que no se encuentra "leyendo libros, escuchando música o pasando de inteligente en la universidad" (2014 31).

Todos los "consejos" que le da al pequeño se orientan en esta dirección. En uno de los primeros fragmentos leemos: "Recordarás aquí el riachuelo, los árboles, los trinos eternos, buques que se van a pique en busca de las profundidades; recordarás todo. Pero ahora sólo observa" (CL, 8). Para recordar hay que observar el mundo que se construye a través de la mirada. Lo visto pervive luego en forma de recuerdo, es lo que se guarda en el interior y que será, en la adultez, "la única nave que te llevará a destino" (CL, 16). Vivir también implica soñar:

Si alguna vez te decides a soñar con un lago azul, no te olvides de caminar por sus orillas; al fondo verás una colina que nada anuncia, ni desvelos ni fatigas sobrehumanas. [...] Ahí está un cuadro: Un árbol que se destaca en el paisaje verde; pero si acercas tu cabeza ya no verás un árbol, querido Lilino, verás las cabezas de una mujer, tal como una cabeza de mujer suele aparecer en los sueños, sobrenatural, conquistadora de los corazones (CL, 11).

Para construir la imagen de esta colina que da al mar azul es necesario recorrer sus orillas, poner el cuerpo en el paisaje para transformarlo en sueño propio. Con esta proposición se replica la relación experiencia-recuerdo-sueño que he trabajado en los textos poéticos y aquí se construye como una invitación a soñar para darle forma a un universo interior que proteja al sujeto de las inclemencias del paso del tiempo. Esta invitación es el único mandamiento dictado al niño por la convicción de que la experiencia de uno no puede modelar la vida de otro, cada sujeto debe construir un mundo propio transitando los caminos. "Saca chispas a tus espuelas" (CL, 16) le dice al pequeño, es decir, construir en los caminos esa

patria intransferible que se rebela al paso del tiempo porque "lo vivido no perece jamás" (CL, 24).

Esta única verdad "transmisible" nos introduce en la subjetividad del que escribe. El sujeto-padre que dice yo imprime su propia mirada y experiencia en estas páginas. Lo que importa en el espacio biográfico no es tanto la "verdad" de lo ocurrido "sino la construcción narrativa, los modos de nombrar[se] en el relato, el vaivén de la vivencia, los puntos de la mirada" (Arfuch 2010 60). En *Cuaderno de Lilino* el yo se nombra a sí mismo a través del diálogo ficticio que establece con el niño oyente-lector; y, de esta manera, se manifiesta un deseo de habitar un mundo nuevo, atravesado por la ilusión y la pureza que le imprime la mirada infantil.

Hay dos sujetos y dos espacios en el texto: el que habla-el que escucha y el país encantado- "este mundo". Ese país encantado es cercano a "las tierras que en su juventud tu padre viera" (CL, 10). A través del uso constante de los pronombres yo y tú, se genera un movimiento entre ambos espacios en donde el adulto trae de allí cosas para el pequeño y, le pide a este que lo acerque a ese territorio. Trae miel y maíz pero también cuentos y canciones que buscan conmover a "tu pequeño corazón salvaje" (CL, 10).

El universo infantil es "un pequeño castillo, defendido por tremendas montañas" (CL, 13), el niño viene para conservar "la pureza de un mundo que se ahoga cada día" (CL, 8) y su vida es el comienzo de un viaje a la intemperie, un recorrido que se inicia "con la cabeza descubierta y el pecho

desnudo" (*CL*, 10) y es allí el lugar al que el yo quiere llegar. "Llévanos" (*CL*, 13) le pide y el texto se convierte en el deseo de volver a mirar el mundo sencillo, de lluvias y árboles que suspiran; posibilidad que se abre por la propia experiencia de la paternidad que funda nuevas imágenes en el sujeto que escribe.

El paraíso perdido del yo, con la llegada del pequeño, encuentra una excusa para resurgir en forma de relato. En la antigua tierra "se vivía de acuerdo con los movimientos armoniosos de la naturaleza. [...] Por lo tanto, a nadie se le ocurría pensar en la imagen del paraíso perdido" (*CL*, 19). La mejor morada era una gruta destruida por el hombre con el avasallamiento de la naturaleza, el nacimiento es la posibilidad de reconstruir esa gruta: "¿Cómo construirás tu casa, Lilino? Quizás te decidas por una gruta, por una choza sencilla, o por algo que no sospechamos nosotros" (*CL*, 20).

En esa pregunta se esconde la esperanza de convertir el mundo en un espacio propicio para habitar ¿y cómo habitar? ¿en la gruta de tierras antiguas?, ¿en la choza del nómada?, ¿en los secretos de la tierra? En todos los casos, el nacimiento es un camino que se abre.

CODA

LECTURAS CAMUFLADAS Y LATENTES

Un hazmerreír en aprietos queda afuera de ese único, libro escrito en diferentes momentos y con títulos distintos, compuesto por las seis primeras novelas de Urzagasti. La partida del Gran Chaco iniciada por Fielkho en *Tirinea* concluyó con el retorno de Martín Gareca en *El último domingo de un caminante*. Entre ambos la escritura abrió caminos y territorios y nos llevó a ciudades europeas, a La Paz, a habitaciones y casas, a territorios invisibles, al pasado y al futuro. En todos ellos transitaron personajes y anécdotas construidas a partir de un referente real. Saturnino Perales, personaje de la última novela de Urzagasti, sostiene que “quien quiera navegar en la imaginación primero deberá cruzar a pie la cruda realidad” (HA, 63). En base a esta cita, Juan Pablo Piñeiro, afirma que todos los textos anteriores del autor reflejan el segundo movimiento y, por esto, en *Un hazmerreír en aprietos* “se puede navegar en la imaginación” (2014 19).

El absurdo domina el universo novelesco. Los personajes son seres arrojados a una realidad sin sentido, que no admite una explicación racional. Aparecen sujetos desconcertados e indefensos en un mundo que carece de intriga. Se construye una serie de situaciones disparatadas e irracionales: los personajes son invenciones no reconocidas de escritores de ficción que aspiran o creen ser personas de carne y hueso; algunas conversaciones dan cuenta de problemáticas descabelladas y denotan lo ridículo de sus existencias; los espacios también muestran esta característica.

El protagonista, salido de una novela se dirige a un circo llamado *La colmena sonámbula* donde deberá elegir ser payaso o trapeceista; visita el *foremore*, un bar que se sitúa en el primer piso de *La madrepora iluminada* (un edificio de un barrio fabril) donde conviven sujetos de la ficción y de la realidad. Este protagonista sin nombre emprende un viaje por el país transformado en un lector que recorre la literatura del pasado para abrir camino a nuevas propuestas escriturarias. Dicho viaje es una invitación a transitar por las letras latinoamericanas y bolivianas.

Para Karim Littau, en *Teorías de la lectura*, a partir de 1960, la figura del lector deja de ser un sujeto pasivo para la crítica literaria y se convierte en un productor de significados. Desde ahora es un sujeto que "intelectualiza la obra desde el comienzo" (2008 164). Teniendo como punto de partida esta imagen de lector propongo transitar, junto al protagonista de la última novela de nuestro autor, una serie de textos camuflados y latentes. Éste se traslada al pasado literario boliviano e inscribe una nueva tradición dominada por elementos culturales e ideológicos que modifican las estructuras sociales precedentes.

Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (1980) habla de diferentes tradiciones determinadas por la identificación y por la oposición que definen el pasado y el presente del arte. Las distintas lecturas que aparecen en la novela muestran una serie de dicotomías y dilemas de la narrativa boliviana de los últimos años. En esta coda delimito las construcciones ficcionales, que iluminan ese pasado y le permiten al autor

pensar una idea de futuro en la escritura de su país dando cuenta de las tensiones internas del sistema.

La figura del protagonista es fundamental para pensar en este texto desde el absurdo. Se encuentra a la deriva y busca durante todo el libro un sentido que, constantemente, se le escapa. En él resuena la tradición pirandelliana de la ficción dentro de la ficción, la escritura dentro de la escritura o mejor aún, la lectura dentro de la lectura. Es una creación del escritor ficcional Gury Bomotzo. Recorre la novela en busca de un texto en donde ingresar. Su participación en *Un hombre sin idiomas* lo convirtió en un "prisionero de causas ajenas" (HA, 14). Fue torturado y apresado por reclamar tierras para los campesinos. Es un ser desamparado y abandonado por su creador que viaja por las letras bolivianas buscando un libro que lo contenga.

La palabra compuesta *hazmerreír* designa a una persona "que por su figura ridícula y porte extravagante sirve de diversión a los demás" (DRAE). El pronombre enclítico involucra un sujeto al cual se debe hacer reír. El conflicto se presenta en el momento de reflexionar a quién debe hacer reír: ¿a un autor, a un lector? Dicha pregunta lo lleva a tratar de autodefinirse. El signo de su desamparo es la carencia de nombre. Él es "un sujeto sin edad y sin nombre [...]; que jamás va a morir porque nunca ha nacido, salvo que nacer haya sido esa insólita operación cesárea que me arrancó del vientre de la imaginación" (HA, 103).

El propio autor lo llama un idioma ajeno, negando la relación filial que los une. Esto lo convierte en un personaje afuera del mundo que busca un espacio en donde permanecer. Se mantiene lejos de la historia y de la filosofía y evita preguntarse por su origen y por su futuro. Vive entre la verdad y el error, entre la nada y el absurdo. Estos recorridos concluyen con la presentación de sí mismo como un lector.

Era yo un lector, digamos excepcional, pero nada más que un lector. Desde que sobrevino la metamorfosis que me permite ser lo que voy siendo. Ahora la lectura es para mí un acto de continua devoción. No hay cercanía sin distancia. Solo el conocimiento invisible hace posible el encanto de tocar la realidad (HA, 273).

El hazmerreír es una imagen de lector que busca su identidad. Retomando la propuesta de Littau son pertinentes las preguntas ¿qué lee el protagonista? Como nuevo lector ¿qué produce? Una de sus características es su actividad: es un caminante, un viajero, un itinerante de la escritura transformado en un vehículo que articula la historia de la literatura latinoamericana. En este recorrido traza un mapa donde aparecen textos camuflados: la novela de la guerrilla, la novela de la tierra, la novela indigenista, la incipiente escritura neoliberal, etc. Uno de los textos camuflados, vinculado a la escritura de Bomotzo, es el libro del propio Urzagasti *En el país del silencio* donde en la voz del narrador hay una permanente

reflexión tanto en 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 (Orihuela 2003 210).

Esta cita es significativa debido a que en la ficción inserta en *Un hazmerreír en aprietos* es imposible pensar en un lugar de origen ya que el protagonista no tiene ninguno. Esto genera que, para él, se anule el pasado y el futuro y produce la inversión o supresión de la provincia como centro y la ciudad como espacio marginal. El narrador protagonista se convierte en un itinerante de la literatura. De una novela escrita donde era un defensor de sujetos sometidos queda a la deriva y comienza la búsqueda de su autor. Después de encontrarlo y dialogar con él ingresa a la selva donde recorre geografías imaginarias latinoamericanas: la tierra, la selva, el río. Presencia también situaciones de injusticia y maltratos.

Pensé en la selva virgen. La crucé a pie hasta toparme con un caudaloso río que me quería desnudo. Me quité la ropa con la intención de alcanzar nadando la otra orilla. [...] Acucillado en el confín de su fantástico territorio, observé [...]: hombres que desollaban a otros hombres después de violar a sus mujeres, esclavos que velaban por la prosperidad de sus patrones [...]: la estupidez de soñar con grandezas mientras se repiten historias que dábamos por perimidas (HA, 90-91).

En los diferentes lugares mencionados resuenan nombres como José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes, Rómulo Gallegos, Jorge Icaza, entre otros. Lo inmenso y sorprendente lleva al personaje, carente de nombre, a caracterizarlo como un territorio fantástico donde la naturaleza avasalla al hombre. Son estos los escenarios que eligió la literatura latinoamericana para denunciar la situación de flagelo y subordinación de las personas que

habitan dichas realidades. Los espacios mencionados están inscritos en miles de páginas de nuestro continente. El hazmerreír es consciente de la necesidad de nombrar el terreno donde siguen repitiéndose las injusticias del pasado.

Este recorrido concluirá con el encuentro entre el narrador y Clodomiro Cayuya, poeta y taumaturgo también creado por Bomotzo que cree ser un sujeto de carne y hueso. Cayuya lo lleva al hazmerreír a su casa ubicada en el quinto piso de *La madrepora iluminada*. En el centro de la pequeña casa hay una renombrada biblioteca que tiene seis colchonetas y una otomana. Allí Clodomiro alojaba a peregrinos. La biblioteca encierra diferentes personajes de la realidad boliviana. Entre los que ingresa una mujer de voz aterciopelada que lo conduce por pasarelas, escaleras y pasadizos hasta que llegan a un balcón y miran el centro de la ciudad, el nuevo espacio de la literatura. Esta ciudad se presenta como una zona de conflicto, centro donde confluyen muchedumbres enfrentadas, dispuestas al choque y que “sabían que debían hacer volar por los aires a la multitud enemiga, pero todavía no sabían a cuál. Todas las multitudes sabían más o menos lo mismo, es decir, aguardaban a la multitud que debían reventar” (HA, 121).

Tras el retorno a la biblioteca se inicia una asamblea donde resuenan las voces de diferentes protagonistas de la historia reciente de Bolivia: el minero, el obrero, el campesino, el indio, los bandidos del Chapare introduciendo el tema de la coca; aparecen los sindicatos y los *ayllus*, se dialoga sobre los hidrocarburos, el vínculo con los gringos, etc. La relación

de camuflaje entre la novela de Urzagasti y la de Bomotzo puede pensarse a partir de los cruces que se dan entre una literatura vinculada a la tierra y a la provincia y una que ingresa al mundo caótico y conflictivo de la ciudad. Es aquí donde se superponen las diferentes identidades, si bien es una realidad precaria hay en ella un afán por sobrevivir. Por aquí

pasaron aymaras, cuesta abajo con sus bolsones. Se cruzaron con unos quechuas que vendían limones. Se acercaron unos guaraníes que, más que azorados, parecían extraviados. Un embotellamiento vehicular nos ensordeció con sus bocinazos. En la plaza concurrían varias avenidas, de modo que el creciente desorden estalló en impropiedades que podían degenerar en trifulcas típicas de un país enojado consigo mismo (HA, 223).

La ciudad es el espacio de confluencia entre las diferentes identidades que conforman el país. El escritor debe insertarse en la realidad y poder nombrar dichas identidades. En el proyecto narrativo de Gury Bomotzo se presenta como futura novela *Un petardista hechizado a medianoche*. Éste es el texto que vendrá, la escritura ficcional latente, es la promesa de una obra. En ella los personajes serán "víctimas de las inflexibles contradicciones neoliberales"¹⁰³ (HA, 20).

En este libro Bomotzo quiere mostrar el declive de una época. La idea capital es retratar a un país pobre, saqueado y menospreciado donde un embaucador puesto en el gobierno vende Bolivia para pagar la deuda externa. El título de la novela puede interpretarse de diferentes maneras.

¹⁰³ En el año 1985, el presidente Víctor Paz Estenssoro pronuncia la famosa frase "Bolivia se nos muere" y firma el decreto 21.060 con lo que acaba con las estructuras vigentes del Estado de 1952 e implanta una profunda reforma neoliberal. Esta estructura es la que empezará a cuestionarse a fines de la década del 90 y concluirá con el triunfo de Evo Morales en 2005. Ver Svampa, Maristella y Stefanoni, Pablo.

Entre ellas la doble acepción de la palabra *petardista* permite un juego entre el pasado del escritor Bomotzo como un "falso revolucionario" hechizado por la implantación del neoliberalismo. Este escritor se convierte en un estafador ya que el retrato que realiza de su país está supeditado a los intereses de mercado.

Es posible encontrar en este título un texto camuflado: *La cenicienta*. En el cuento de hadas a medianoche se termina el hechizo y se cae nuevamente en la cruda realidad. En este proyecto el hechizo comienza en ese momento, en medio de la oscuridad y la incertidumbre por el destino del país. Entre los personajes que pretende reclutar Bomotzo reaparece el hazmerreír. No obstante, siguiendo las recomendaciones de Cayuya, el narrador se independiza y rompe las relaciones con el autor que lo creó. Este personaje es una tercera opción en la literatura boliviana.

Es prerrogativa mía decidir los cambios que me conciernen. De no ser así, ¿dónde estribaría la autonomía de mi itinerario? Como cualquier persona que delira por la realidad, me interno en la densa filosofía que facilita el tránsito de un pensamiento antiguo a otro todavía nonato (HA, 272).

El pensamiento por nacer es una nueva propuesta literaria a la que se puede ingresar de la mano del hazmerreír. El espacio privilegiado para la novela del futuro es la ciudad donde se da un "interminable gozo entre la luz y la oscuridad (HA, 301)". Es "una realidad precaria que invita a la despedida (HA, 302)". La ciudad es una zona de conflicto donde desaparece el silencio del país de Urzagasti. En el nuevo escenario hay miles de voces que resuenan, que gritan, que protestan. Estas voces aseguran la

supervivencia ya que es aquí donde se registra la diversidad. En el país del silencio

aún están vivos los que conservan la memoria de voces difuntas [...] La existencia de medio centenar de lenguas, demuestra que heredamos el compromiso de nombrar la misma realidad desde ángulos distintos: si no fuese así, sólo habría un idioma oficial alimentándose de silencios convulsivos (HA, 303).

Diversos elementos ingresan a la nueva realidad verbal. El hazmerreír convertido en lector de escrituras camufladas asume el rol de escribir una nueva página en la literatura boliviana. La novela es una escena en la que Urzagasti relee su propia obra. Para terminar, propongo pensar la figura del hazmerreír, vinculada con la idea del lector como un sujeto situado contextualmente (Littau 2008 192-93). La lectura está segmentada y marcada por las diferencias existentes entre los consumidores de libros. En esta novela se plantea la relación entre el lector y el texto. La identidad del protagonista es un constructo cultural y no textual. Dicha construcción implica la presencia de un cuerpo que sostenga la relación libro-lectura, ficción- realidad, vida- muerte.

CONCLUSIONES

Entre la realidad y la ficción media el cuerpo:
cuando se acaba el cuerpo no hay ni realidad
ni ficción, sino una tumba.

Un hazmerreír en aprietos de Jesús Urzagasti

La tumba implica lo desconocido, lo oculto, la pérdida del nombre, pero también es lo que permite recuperar la forma de "animal perdido", "ser el mundo" y "no estar lejos de nada". Las voces de muertos que se multiplican en la obra de Urzagasti transforman esa tumba en escritura, posibilidad de desplazarse desde el futuro hacia los orígenes del lenguaje, de iluminar palabras que entran universos ocultos. En toda escritura hay un cuerpo que "atestigua nuestra presencia en la realidad" (Scarano 2007 44). En ella se construyen historias, subjetividades, formas de relacionarse con el mundo, experiencias propias y ajenas.

Esta investigación se propuso analizar una obra compleja y profusa; establecer relaciones con el sistema literario boliviano para indagar en las continuidades y rupturas de una propuesta estética que se sumerge en los temas profundos de la realidad boliviana; delimitar los contextos de producción y problematizarlos a partir de las imágenes que se construyen en los textos; recuperar la figura de autor que incluye su vida y su obra; e incorporar esta "sombra de autor" al Archivo de la literatura latinoamericana.

Fue necesario realizar un intenso trabajo de archivo para recopilar la obra completa de un escritor que asume diferentes roles en la escena cultural paceña de la segunda mitad del siglo XX. Proveniente del Gran

Chaco, se instala en la sede de gobierno en el año 1961; trabaja en el suplemento dominical *Presencia literaria* durante veintiséis años; junto al cineasta Jorge Sanjinés participa en la elaboración del film *Ukamau*; edita, con Roberto Echazú la *Revista Sísifo*; además de haber colaborado en otras revistas culturales y en la producción de material audiovisual. Su obra literaria está compuesta por siete novelas, cinco poemarios –algunos traducidos al inglés y al italiano– y una serie de ensayos cortos publicados de manera dispersa.

Se partió de la hipótesis de que Urzagasti se construye como un escritor que habita la frontera entre el campo y la ciudad. Sus constantes viajes lo convierten en un caminante que atraviesa las fronteras y se nutre observando un mundo poblado de lenguajes. La incomunicación entre los diversos sujetos del territorio generó construcciones identitarias opuestas entre sí. Frente a esto, recorre territorios inexplorados para crear un espacio en donde sea posible la comunión. En sus textos conviven muertos y vivos, urbanos y rurales, seres del pasado y del futuro. Todos ellos con sus voces e historias múltiples configuran un país heterogéneo. La pregunta ¿qué es Bolivia? atraviesa esta escritura y antepone la idea de país a la de nación. El país implica el reconocimiento de la heterogeneidad y la deconstrucción de estereotipos que fijaron identidades. Cada libro es una aventura que recupera las voces y los cuerpos silenciados a lo largo de la historia.

Delimité los elementos centrales de su poética a partir de tres categorías: el silencio, lo invisible y la intemperie. Estas palabras tienen en

común la negatividad que obliga a pensarlas en términos de complementariedad con sus opuestos: el sonido o la palabra, lo visible, el techo protector. Los sentidos dados se cuestionan y surgen nuevas significaciones: el silencio se relaciona con el lenguaje de la naturaleza que debe ser aprehendido por los seres humanos para lograr una plena comunicación; lo invisible aparece como lo oculto, lo subterráneo que es necesario desmontar y así comprender la realidad y, la intemperie no implica desamparo sino, que es lo anhelado por un yo que quiere retornar a la vida a cielo descubierto del pasado.

Para abordar el tema del silencio trabajé con *En el país del silencio*, "novela faro" que ilumina, intermitentemente, toda su producción. En este texto la escritura representa la experiencia colectiva. Sienta las bases de la propuesta estética que se profundiza en las demás novelas y abre la posibilidad de pensar la literatura como un espacio de encuentro y de comunión con el prójimo. El contexto político en que se escribe da cuenta de un sujeto desmembrado que se construye a partir de la multiplicidad de voces y miradas y en la escisión del sujeto.

Durante los años 70 toman forma en Bolivia los movimientos indianistas y kataristas que recuperan la figura del líder indígena Tupac Katari y se oponen al discurso hegemónico nacional que pensó una Bolivia homogénea en base a la figura del mestizo. Para ellos los miembros de Katari se mantienen separados y esparcidos a lo largo y a lo ancho del territorio. Estudié este texto como "novela desmembrada", construida con trozos de sujetos abatidos por las políticas represivas lo que se hace

extensivo al tratamiento espacial y temporal. La noción de silencio, presente desde el título, condensa la mirada sobre la realidad propuesta por Urzagasti. Aparecen tres tipos de silencio en los cuales se evidencia el trauma social generado por un presente y un pasado de opresión y también, la posibilidad de sutura proyectada en un futuro.

Existe un "silencio impuesto" que data de los años en que comenzó la colonización española y que se replica a lo largo de la historia. Amordaza a los sujetos y rompe la posibilidad de un diálogo pleno entre los hombres. El "silencio necesario" tiene que ver con la supervivencia de la comunicación entre hombre y naturaleza ya que esta última encierra los secretos y las claves para comprender la realidad. Finalmente, el "silencio solidario" se enfrenta a las imposiciones históricas y recupera lo aprendido de la tierra para concretar la comunión entre los seres humanos. El pueblo reunido en las calles de la ciudad asume la necesidad de unirse para construir un futuro que los contenga.

Las teorías y la historia del katarismo fueron indispensables, como así también las propuestas de Fausto Reinaga, figura central del indianismo boliviano. Javier Hurtado y Javier Sanjinés son algunos de los teóricos que indagan en los movimientos kataristas y, a través de ellos, accedí a una zona del pasado boliviano marginada por los estudios históricos que aportaron en la construcción de una sociedad homogénea. El concepto de trauma social me permitió dar cuenta de los síntomas que se manifiestan en el lenguaje como consecuencia de los abusos de poder. Las categorías de Nathan Watchel y Eduardo Subirats me permitieron pensar el pasado

colonial al que puse en diálogo con el presente dictatorial a partir de las propuestas teóricas de Julio Ortega, Dominick LaCapra y Elizabeth Jelin, entre otros.

Indagué sobre lo invisible en tres textos: *Los tejedores de la noche*, *De la ventana al parque* y *El último domingo de un caminante*. La escritura recupera la idea de la narrativa minera de que en las profundidades de la tierra quedaron enterradas las existencias subterráneas. Urzagasti, se posiciona como un narrador-geólogo que desentierra lo que permanece oculto en el subsuelo para mostrar una realidad profunda y construir, en sus textos, un espacio de felicidad. El concepto de felicidad tiene que ver con la comunicación y la comunión entre los hombres. En las novelas se quebrantan fronteras y divisiones y se construyen como zona de encuentro de las voces más diversas.

Localicé tres territorios invisibles: la memoria, la muerte y los confines. La casa y el tejido andinos están relacionados con el concepto de memoria que pone en jaque la idea de tiempo cronológico, tiempo vacío en términos de Tischler Visquerra, y se generan cruces constantes entre el pasado y el futuro. El presente los anuda en una trama que, al igual que los textiles andinos, tiene por objeto sacar del olvido a sujetos que dan cuenta de una historia colectiva. Los estudios en torno a las casas y a los textiles de Denise Arnold y Elvira Espejo orientaron el análisis de los textos que se cruzaron con teorías provenientes del mundo occidental como son las propuestas de Friedrich Bollnow, Gastón Bachelard, María Zambrano y Tim Ingold.

El territorio de los muertos fue examinado en *De la ventana al parque*. Es un espacio que permite iluminar el mundo de los vivos y devela las divisiones que imposibilitan el encuentro de los hombres. Si el mundo de los vivos construye fronteras geográficas, económicas, culturales, étnicas, etc., es necesario recuperar las experiencias y las voces de los muertos para mostrar, a partir de un proceso de resucitación, las infinitas posibilidades truncadas por divisiones territoriales que dividen a los hombres. Para el tercer territorio estudié *El último domingo de un caminante*. Esta novela revisita los relatos de viajes escritos durante la conquista y la colonización de América. El lugar de enunciación, como elemento definitorio en la construcción de estereotipos en aquellos textos, le sirve a Urzagasti para deconstruir esas formas fijas que quedaron impresas en papeles y discursos.

El viaje del protagonista, que comienza con desplazamientos vinculados a lo profesional, se va transformando en un continuo deseo de llegar a las profundidades del suelo nacional. Estos caminos lo conducen a un pueblo perdido en el sur del país que se constituye en el lugar donde confluye lo diverso y donde pervive un universo opuesto a los estereotipos coloniales. Los diferentes personajes que aparecen muestran una nueva forma de habitar el mundo y generan una ruptura con las estructuras impuestas por el mundo occidental. La presencia de estos sujetos implica la existencia de lo heterogéneo y lo múltiple, generando que el camino del protagonista se desborde en un tono celebratorio del reencuentro con las tierras vírgenes del Gran Chaco.

La intemperie es un elemento definitorio de la escritura poética de Urzagasti y se relaciona con ensayos y conferencias publicadas de manera dispersa por el autor. En el capítulo dedicado a este tema abordé los cinco poemarios (*Yerubia*, *La colina que da al mar azul*, *El árbol de la tribu*, *Frondas nocturnas* y *Senderos*) y también "La poesía como talismán", "La silla", "El manuscrito de un caballo" y *Cuaderno de Lilino*. El aquí y el allá, el antes y el ahora delimitan el presente, teñido de nostalgia, desde donde habla el yo poético. La vida a cielo descubierto se localiza en el pasado y los árboles aparecen como metáfora del amparo y la protección opuestos a las habitaciones del presente que asfixian al sujeto. La escritura poética funda lo que denominé "morada onírica" donde las imágenes que habitan en el interior del yo son los cimientos de un espacio protector que posibilita el retorno a ese tiempo dejado atrás.

El silencio, lo invisible y la intemperie producen un encuentro de sentidos contrapuestos de donde surgen nuevos significados a partir de un proceso de búsquedas. La escritura de Urzagasti se erige como el espacio de esas búsquedas en donde nada está dado y donde todo puede significar algo más y romper, así, con la fijeza de un universo construido por imposiciones y saqueos. Finalmente, *Un hazmerreír en aprietos* abre nuevas posibilidades de escritura en la obra de Urzagasti. A partir del concepto de lector analicé a su protagonista como un caminante de las letras latinoamericanas y bolivianas. Abre una línea de lectura para pensar el proceso de cambio que atraviesa Bolivia durante el siglo XXI y da cuenta del

fenómeno urbano como una problemática que aparece en la literatura y que encierra las claves del presente.

La escritura del chaqueño me abrió las puertas a todo un sistema literario, y también a las tensiones lingüísticas, étnicas, políticas, históricas y sociales de Bolivia. Este trabajo no pretende agotar las lecturas en torno al autor. Es una invitación al diálogo que posibilite profundizar el estudio de una literatura. El 27 de abril de 2013 murió, en la ciudad de La Paz, Jesús Urzagasti. A principios de ese mes comenzaba mi investigación que tuvo como primer anhelo conocerlo. La imposibilidad se transformó en el deseo de recuperar lo que llama "Obra Acabada". Es decir, la vida que a cada paso reclama "el cese del fuego, la tregua de la desaparición, el silencio resplandeciente entre tanta oscuridad" (Urzagasti 1985 163).

Con este recorrido he intentado iluminar las palabras y los sueños de un autor para descubrir la hondura de su lenguaje y, con él, las realidades profundas del ancho país de la nostalgia.

BIBLIOGRAFÍA

CORPUS DE TEXTOS DE JESÚS URZAGASTI:

- ([1969] 2010). *Tirinea*. La Paz: Plural.
- ([1987] 2007). *En el país del silencio*. La Paz: Creativa.
- ([1992] 2010). *De la ventana al parque*. La Paz: Gente Común.
- (1996). *Los tejedores de la noche*. La Paz: OFAVIN.
- ([2001] 2011). *Un verano con Marina Sangabriel*. La Paz: Gente Común.
- (2003). *El último domingo de un caminante*. La Paz: OFAVIN.
- (2005). *Un hazmerreír en aprietos*. La Paz: OFAVIM.
- (1978). *Yerubia*. La Paz: Talleres-Escuela de Artes Gráficas del Colegio Don Bosco.
- (1993). *La colina que da al mar azul*. La Paz: Editorial del Hombrecito Sentado.
- (2008). *Frondas nocturnas*. La Paz: Creativa.
- (2012). *El árbol de la tribu*. La Paz: Plural.
- (2015- edición póstuma). *Senderos*. La Paz: la mariposa mundial.
- (1962). "Aventura de la dicha sobre el alba" en *Revista Nova*. (s/d).
- (1972). *Cuadernos de Lilino*. La Paz: Kollasuyo.
- ([1966] 1977). "El manuscrito de un caballo". *Revista Hipótesis*. Núm. 3. Cochabamba.
- (1985). "Un libro". *Revista Carnavalle*. Número 44. *Université de Toulouse*.
- (1985). "El urundel".
- (1985). "Animal antiguo". *Revista Signo*. Nueva época. Núm. 16.
- (1987). "La silla". *Revista Signo*. Nueva época. Núm. 20.
- (1987). "El catre". *Revista Signo*. Nueva época. Núm. 20.

- (1993). "Viajero en la noche". Revista *Piedra libre*. Nº 1.
- (1995). "Árbol nocturno". Revista *Casa de poesía Silva*. Nº 8.
- (1998). "Un hombre en la colina". Revista *Casa de poesía Silva*. Nº 11.
- ([1963-65]1998). "Sueños al alba". *La letra e. Gaceta de libros*. Marzo. La Paz.
- (2002-2003). "Con el poeta Roberto Echazú". *La mariposa mundial*. Nº 9.
- (2003-2004). "Cinco textos sobre la ciudad de La Paz". *La mariposa mundial*. Nº 11/12.
- (2004). "Escribir en castellano y sentir en mestizo. (El plurilingüismo boliviano y el imaginario multinacional) en https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/rosario/ponencias/identidad/urzagasti_j.htm.
- (2005). "El lugar natal" en *Construcción y poética del imaginario boliviano* de Josefa Salmón. La Paz: Plural.
- (2014). "Visita intempestiva" en Revista *El zorro Antonio. Nueva Época*. Núm. 11. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA.
- (2014). "Palabras para un recién llegado" en Revista *El zorro Antonio. Nueva Época*. Núm. 11. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA.
- (s/d). "Del campo a la ciudad".
- (s/d). "Tres poetas bolivianos y el paisaje como espacio poético".
- (s/d). "La traducción de un lenguaje". Revista *Signo*. Nueva época. Nº 13.
- (s/d). "Teoponte/Adrián".
- (s/d). "Rememoración".

ENTREVISTAS Y OBRA CRÍTICA SOBRE JESÚS URZAGASTI

- Antezana, Luis H. (1985). "La novela boliviana en el último cuarto de siglo" en *Tendencias actuales de la literatura boliviana* de Javier Sanjinés. Valencia: Institute for the study of ideologies & literatura.
- (1992). "Entrevista con Jesús Urzagasti". Manuscrito.

- (1995). "En el país del silencio" en *Presencia Literaria*. 10 de septiembre. La Paz.
- (2011). "Del nomadismo. *Tirinea* de Jesús Urzagasti" en *Ensayos escogidos* (1976-2010) de Luis Antezana. La Paz: Plural
- (2013). "El giro urbano de la novela en Bolivia". Trabajo presentado en el 6º Foro de Escritores Bolivianos. Rupturas literarias de la novela boliviana del siglo XX.
- Bowles, Claudia (1992). *Las voces de la ruptura. Una lectura de la obra narrativa de Jesús Urzagasti*. Manuscrito.
- Castro Riveros, Alan (s/f). "Aruskipasipxañanakasakipunirakispawa" en http://intemperie.cl/soroche/wp/content/uploads/2011/07/17_un_paseo_por_el_parque-Ur.pdf. Consultado el 23 de agosto de 2017.
- (2013). "Amémonos" en <http://www.paginasiete.bo/ideas/2013/10/27/amemonos-4206.html>. Consultado el 23 de agosto de 2017.
- (2014). "El triunfo sobre el vértigo y la caducidad. Narrativa de Urzagasti" en <http://www.paginasiete.bo/letrasiete/2014/11/27/triunfo-sobre-vertigo-caducidad-narrativa-urzagasti-39325.html>. Consultado el 23 de agosto de 2017.
- (2016). "Semblanza de Jesús Urzagasti" en <http://www.paginasiete.bo/letrasiete/2016/4/30/semblanza-jesus-urzagasti-94677.html>. Consultado el 23 de agosto de 2017.
- Cingolani, Pablo (2013). "Jesús Urzagasti" en http://www.ربول.com.bo/opinion/rio_abajo/jesus_urzagasti. Consultado el 20 de agosto de 2017.
- Cinti, Claudio (2014). "El silencio del extranjero" en Revista *El zorro Antonio. Nueva Época*. Núm. 11. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA.

Daza, Claudia (s/f). "Entrevista a Jesús Urzagasti" en <https://laescobaescultural.wordpress.com/2013/10/15/jesus-lo-que-se-puede-compartir/>. Consultado el 16 de mayo de 2017.

De la Vega, Julio (2014). "En el país del silencio de Jesús Urzagasti" en Revista *El zorro Antonio. Nueva Época*. Núm. 11. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA.

Delgado, Guillermo (1996). "Cuando la vida se transforma en escritura: *Los tejedores de la noche*". Manuscrito.

----- (2005). "La coreografía de *En el país del silencio* de Jesús Urzagasti: el espacio estriado entre el Chaco y el Altiplano" en *Construcción y poética del imaginario boliviano* de Salmón Josefa. La Paz: Plural.

Gallardo, Sara (1969). "Tirinea" en Revista *Confirmado*. Buenos Aires.

Hipótesis (Miembros del Comité Editorial de) (1977). "En el día y la noche: Diálogo con Jesús Urzagasti" en *Hipótesis. Revista Boliviana de Literatura* Nº 3, Mayo, Cochabamba.

----- (1986). "Dos novelistas contemporáneos: Jesús Urzagasti y Jaime Saenz" en *Revista Iberoamericana* Nº 134. Pittsburgh.

Johannessen, Elizabeth (2014). "*Cuaderno de Lilino: Celebración y memoria de la vida*" en Revista *El zorro Antonio. Nueva Época*. Núm. 11. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA.

Klahn, Norma (2005). "Volver a región: poéticas y políticas en *En el país del silencio*" en *Construcción y poética del imaginario boliviano* de Salmón Josefa. La Paz: Plural.

Klahn, Norma; delgado, Guillermo (2013). "Urzagasti por él mismo" en Revista *Nueva Crónica*. Núm. 123. <http://www.nuevacronica.com/cultura/jesus-urzagasti-por-el-mismo-i-los-origenes-/>. Consultado el 23 de agosto de 2017.

Lora, Guillermo (1979). "Urzagasti: hombre chaqueño". Manuscrito.

- Mitre, Eduardo (1988). *El árbol y la piedra. Poetas contemporáneos bolivianos*. Caracas: Monte Ávila.
- Orihuela, Juan Carlos (2001). "La otra orilla" en Revista *La Mariposa Mundial*. Núm. 15.
- Ortega, Julio (2013). "Mi amigo Jesús Urzagasti" en <http://www.elboomeran.com/blog-post/483/13753/julio-ortega/mi-amigo-jesus-urzagasti/>. Consultado el 25 de junio de 2017.
- Paz González, Bernardo (2014). "Árbol del sueño" en Revista *El Zorro Antonio*. Revista de la Carrera de Literatura UMSA. Nueva época Nº 11. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA.
- Piñeiro, Juan Pablo (2014). "En la dorada curva de un sueño vivo" en Revista *El zorro Antonio. Nueva Época*. Núm. 11. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA.
- (2015). "En el país del silencio" en *Sujetos y voces en tensión: perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XXI* de Magdalena González Almada (comp.). Córdoba: Imprentica.
- Prada, Ana Rebeca (2002). *Viaje y narración: Las novelas de Jesús Urzagasti*. La Paz: Sierpe.
- (2003) "Exterioridad nomádica, pensamiento del afuera y literatura: Borda y Urzagasti" en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo I de Wietücher, Blanca. La Paz: PIEB.
- (2005). "Notas en torno a muerte y política en la narrativa de Jesús Urzagasti" en *Construcción y poética del imaginario boliviano* de Salmón Josefa. La Paz: Plural.
- (2012): *Escritos críticos. Literatura boliviana contemporánea*. La Paz: IEB.
- (2013)- "Homenaje. Rupturas y continuidades en la narrativa de Jesús Urzagasti". Trabajo presentado en el 6º Foro de Escritores Bolivianos. Rupturas literarias de la novela boliviana del siglo XX.

----- (2015) "Jesús Urzagasti: una reflexión sobre excentricidad novelesca y la materia oral en *En el país del silencio*" en Revista *Telar*. Año X. Número 13-14. San Miguel de Tucumán.

Quinteros García, Ángela (2016). *La autoconciencia literaria en Tirinea de Jesús Urzagasti*. Tesis de Licenciatura. UMSA. En <http://repositorio.umsa.bo/handle/123456789/10898>. Consultado el 11 de julio de 2017.

Rivera Rodas, Oscar (1972). "Antinovela" en *Nueva narrativa boliviana*. La Paz: Camarlinghi.

Rocha Velasco, Omar (2000). "El pasado será siempre imprevisible (Acerca de la narrativa de Jesús Urzagasti)" en *La mariposa mundial* N° 1, La Paz.

Souza, Mauricio (1088). "Jesús Urzagasti: El silencio necesario. Entrevista" en Revista *El Zorro Antonio* N° 5. UMSA, La Paz.

Tapia Anaya, Vilma (2013). "Homenaje a Jesús Urzagasti" en <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2013/0505/suplementos.php?id=69>. Consultado el 12 de diciembre de 2016.

Urriolagoitia, Claudia (s/f). "Entrevista con Jesús Urzagasti". Manuscrito.

Valverde, Ludwig (1995). "Representación del otro, identidad y autoconstitución discursiva en la narrativa de Jesús Urzagasti". Manuscrito.

Vargas, Walter (2013). "Fitzgerald, de moda" en Diario *La Razón* 1-06-2013. La Paz.

Villalpando, Alberto (2014). "Reminicencias" en Revista *El zorro Antonio. Nueva Época*. Núm. 11. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UMSA.

Wiethüchter, Blanca (1983). "A propósito de las contraliteraturas" en *Hipótesis. Revista boliviana de literatura* N° 17. La Paz.

----- (1985). "Poesía boliviana contemporánea: Oscar Cerruto, Jaime Saenz, Pedro Shimose y Jesús Urzagasti" en *Tendencias actuales de la literatura boliviana* de Javier Sanjinés. Valencia: Institute for the study of ideologies & literatura.

----- (2014). "Tu historia no es la más triste cuando la relato yo" en *El Zorro Antonio*. Revista de la Carrera de Literatura UMSA. Nueva época N° 11. La Paz.

Zelada, Michel (2013). "Jesús Urzagasti: poeta, escritor y periodista" en <http://www.ecdotica.com/2013/05/06/jesus-urzagasti-poeta-escritor-y-periodista/>. Consultado el 14 de julio de 2017.

Zelaya Sánchez, Martín (2013). "Conversaciones, correspondencias, experiencias" en <http://www.semanarioaqui.com/index.php/lectura/1120-jesus-urzagasti-recordando-la-vida>. Consultado el 23 de agosto de 2017.

SOBRE ESTUDIOS BOLIVIANOS

Almaraz Paz, Sergio (1969). "Los cementerios mineros" en *Réquiem para una república*. La Paz: UMSA.

Antezana, Luis (2003). "Umbral" en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia. Tomo I* de Blanca Wiethüchter. La Paz: Fundación PIEB.

----- (2011). "Rasgos discursivos de la narrativa minera" en *Ensayos escogidos* de Luis Antezana. La Paz: Plural.

----- (2011) "Sistema y proceso ideológicos en Bolivia (1935-1979)" en *Ensayos escogidos* de Luis Antezana. La Paz: Plural.

Arnold, Denise (2015). "Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura" en *Textualidades. Entre cajones, textiles, cuero, papeles y barro* de Fernando Garcés y Wálter Sánchez (ed.). Cochabamba: INAM-MUSEO-UMSS.

- Arnold, Denise; Espejo, Elvira (2013). *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y sujeto*. La Paz: ILCA.
- Arnold, Denise; Jiménez, Domingo; Yapita, Juan de Dios (2014). *Hacia un orden andino de las cosas*. La Paz: ILCA.
- Arnold, Denise; Yapita, Juan de Dios; Espejo, Elvira (2007). *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: ILCA-Plural.
- Bascopé Aspiazu, René (1985). *La tumba infecunda*. Cochabamba: Los amigos del libro.
- Bedregal, Yolanda (2008). *Bajo el oscuro sol*. La Paz: Plural.
- Bertonio, Ludovico (1993). *Transcripción del vocabulario de la lengua aymara*. La Paz: ILLA.
- Bouysse Cassagne, T.; Harris, O. (1988). "Pacha: en torno al pensamiento aymara" en *Raíces de América* de Xavier Albó. Madrid: Alianza.
- Cáceres Romero, Adolfo (1987). *Nueva historia de la literatura boliviana. Tomo I*. Cochabamba: Los amigos del libro.
- Céspedes, Augusto (1994). *Sangre de mestizos*. La Paz: Juventud.
- Claros T., Luis (2016). *Traumas e ilusiones. El "mestizaje" en el pensamiento boliviano contemporáneo*. La Paz: CIDES-UMSA.
- Daona, María José (2012). *Decir Bolivia. La narrativa de Marcelo Quiroga Santa Cruz: escritor e intelectual*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras.
- (2015). "Volver a Bolivia. Entrevista con Edmundo Paz Soldán" en *Revista Telar*. Año X. Núm. 15. San Miguel de Tucumán.
- Estenssoro, María Virginia (1971). *El occiso*. La Paz: Universo.
- García Pabón, Leonardo (1985). "Aproximación a la crítica literaria en Bolivia de 1960 a 1980" en *Tendencias actuales de la literatura boliviana* de Javier Sanjinés. Valencia: Institute for the study of ideologies & literatura.

- (1998) *La Patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: CESU-UMSS/Plural.
- González Almada, Magdalena (2013). "Mestizaje y procesos sociopolíticos en la narrativa boliviana del siglo XX" en *El pueblo en la trama* de Pablo Heredia. Córdoba: Babel.
- Guzmán, Augusto (1999): *Panorama de la novela en Bolivia*. La Paz: Librería Editorial Juventud.
- Finot Franco, Enrique (1943). *Historia de la literatura boliviana*. México: Porrúa Hnos. y Cía.
- Mariaca Iturri, Guillermo (1990): *La palabra autoritaria. El discurso literario del populismo*. La Paz, Tiahuanakos.
- (1997) *Rastros de la crítica literaria boliviana*. La Paz: UMSA.
- Orihuala, Juan Carlos (2003). "La peregrinación vigilante: tendencias de la narrativa boliviana de la segunda mitad del siglo XX" en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia - Tomo 1* de Blanca Wiethüchter. La Paz: FUNDACIÓN PIEB.
- Ortiz, Rodolfo (1997). "Poesía y lenguaje: el sicologismo en la crítica de Oscar Rivera Rodas" en *Rastros de la crítica literaria boliviana* de Guillermo Mariaca Iturri (ed.). La Paz: UMSA.
- Piñeiro, Juan Pablo (2014). *Cuando Sara Chura despierte*. Córdoba: Portaculturas.
- Quiroga Santa Cruz, Marcelo (1964). *La victoria de abril sobre la nación*. (s/d).
- Reinaga, Fausto (2010). *La revolución india*. La Paz: La mirada salvaje.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010a). *Principio Potosí reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Victoria.
- (2010b). *Oprimidos pero no vencidos*. La Paz: La mirada salvaje.

- (2010c). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rocha Monroy, Ramón (2010) *El run run de la calavera*. Santa Cruz de la Sierra: El País.
- Saenz, Jaime (1986). *Vidas y muertes*. La Paz: Huayna Potosí.
- (1996). "Santiago de Machaca" en *Obras inéditas*. Cochabamba: Centro Simón I. Patiño.
- (2007). *Felipe Delgado*. La Paz: Plural.
- (2014). "El aparapita de La Paz" en *Prosa Breve*. La Paz: Plural.
- (2015). *Poesía reunida*. La Paz: Plural.
- Sanjinés, Javier (1992). *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales (ILDIS).
- (1985). *Tendencias actuales de la literatura boliviana*. Valencia: Institute for the Study of Ideologies & Literature.
- Sanjinés, Javier (2014). *El espejismo del mestizaje*. La Paz: Fundación PIEB.
- Siles Salinas, Jorge (2014). *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*. La Paz: Rolando Diez de Medina.
- Svampa, Maristella y Stefanoni, Pabo (2007). *Bolivia: memoria, insurgencia y movimientos sociales*. Buenos Aires: El Colectivo, Clacso.
- Wiethüchter, Blanca (1986). "Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano" en *Revista iberoamericana* Núm. 134, Enero-Marzo.
- (2003). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia – Tomo 1*. La Paz: FUNDACIÓN PIEB.

Zapata Zegada, Oscar (2015). "Pompilo Guerrero. El hombre que desafió a la Standars Oil (1964)" en *Antología del pensamiento boliviano contemporáneo* de Silvia Rivera Cusicanqui y Virginia Ayllón (coord.). Buenos Aires: CLACSO.

Zavaleta Mercado, René (1983). "Las masas en noviembre" en *Bolivia, hoy*: México: Siglo XXI editores.

----- (1967). *Bolivia: El desarrollo de la conciencia nacional*. Montevideo: Editorial Diálogo.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Altuna, Elena (2002). *El discurso colonialista de los caminantes siglos XVII-XVIII*. Michigan: Latinoamericana editores.

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*. México: FCE.

Aráoz, Isabel (2014). *Pequeño fuego. La escritura de Hugo Foguet*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras.

Arfuch, Leonor (2010). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.

Bachelard, Gastón (1958). *El aire y los sueños*. México FCE.

----- (1975). *La poética del espacio*. México: FCE.

----- (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: FCE.

Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

----- (2011). *Estética de la creación verbal*. Buenos aires: Siglo XXI.

Benites, María Jesús (2013). "Los derroteros teóricos de una categoría heterogénea: los relatos de viajes al Nuevo Mundo (Siglo XVI)" en *Moderna Sprak* Vol 107. Núm. 1.

- (2014). "Vigilias, fatigas y peregrinaciones': viaje, relato y desamparo en los confines del imperio" en *Revista Telar* N° 11-12 – Año IX.
- Benjamin, Walter (2011). *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe.
- Bhabha, Homi (2010). *Nación y Narración*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2013). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Blanchot, Maurice (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editorial Nacional.
- Bollnow, O. Friedrich (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor.
- Bourdieu, Pierre (2015). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Cano López, Santiago (2008). "Los amuletos" en *Boletín de Asociación Provincial de Museos Locales de Córdoba* N° 9.
- Cornejo Polar, Antonio (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.
- Cuesta, Micaela (2016). *Experiencia de felicidad. Memoria, historia y política*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo.
- Dalmaroni, Miguel (2006). "Historia literaria y corpus crítico". *Boletín/12. Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*.
- De Certeau, Michel (1993). *La escritura de la historia*. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Instituto tecnológico de estudios superiores de occidente.
- De Llano, Aymarará (2004). *Pasión y agonía. La escritura de José María Arguedas*. Mar del Plata: Latinoamericana.
- Elgue-Martini, Cristina (2008). "Melancolía y nostalgia: algunas reflexiones teóricas" en *Revista de culturas y literaturas comparadas*. Vol. 2.

- Foucault, Michel (1980). *Microfísica del poder*. Madrid: Las ediciones de la piqueta.
- (2008). *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Fuentes, Carlos (2012). *La gran novela latinoamericana*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Genovese, Alicia (2016). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: FCE.
- Heidegger, Martin (1997). *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- (1951). "Construir, habitar, pensar" (s/d).
- Ingold, Tim (2015). *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Littau, Karin (2008). *Teorías de la lectura: libros, cuerpos y bibliomanía*. – Buenos Aires, Manantial.
- Le Breton, David (2002a). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2002b). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Martí, José (1891). "Nuestra América" en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal27/14Marti.pdf> . Consultado el 2 de octubre de 2016.
- Massey, Doreen (2005). "La filosofía y la política de la espacialidad. Algunas consideraciones" en Arfuch, Leonor: *Pensar este tiempo: espacios, afectos y pertenencias*. Buenos Aires: Paidós.

- Mignolo, Walter (1995). "Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 21, No. 41.
- (2003). *Historias locales/Diseños globales. Colonialidad, conocimiento subalterno y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Ortega, Francisco (2016). "Violencia social e historia: el nivel del acontecimiento" en *Universitas Humanística (S.I.)*, v. 66, n. 66, ene. 2008. En <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/2102>. Consultado el 29 de marzo de 2015.
- Perilli, Carmen. (2000). *Colonialismo y escritura en América Latina*. San Miguel de Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras. UNT.
- (2001). "Taller de la memoria literaria" en *Revista Kipus*. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1571/1/RK-13-ES-Perilli.pdf>. Consultado el 11 de agosto de 2016.
- (2002). *Geografías imaginarias de Nuestra América. Tomo I*. San Miguel de Tucumán: IIELA-UNT.
- (2014). *Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos 1990-2010*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pizarnik, Alejandra (2000). *Poesía completa*. Buenos Aires: Lumen.
- Puccini, Darío; Yurkievich, Saúl (2010). *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica II*. México: FCE.
- Rama, Ángel (1986). *La novela en América Latina*. México: Fundación Ángel Rama Universidad Veracruzana.
- (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El andariego.

- Ricoeur, Paul (2008). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: FCE.
- Santos, Milton (1995). *Metamorfosis del espacio habitado*. Barcelona: Olkos -Tau.
- (2000). *La naturaleza del espacio*. Madrid: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (2012). *Tiempo pasado*. Buenos Aires: FCE.
- Scarano, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo*. Buenos Aires: Biblos.
- Sontag, Susan (1996). *Contra la interpretación*. Barcelona: Letra e.
- Subirats, Eduardo (1994). *El continente vacío. La conquista del nuevo mundo y la conciencia moderna*. Barcelona: Anaya.
- Tischler Visquerra, Sergio (2008). *Tiempo y emancipación. Mijail Bajtin y Walter Benjamin en la selva lacandona*. Guatemala: F&G.
- (2013). *Revolución y destotalización*. Jalisco: Grietas.
- Tucci, Giuseppe (1978). *Teoría y práctica del mandala*. Buenos Aires: Dédalo.
- Van Alphen, Ernst (2011). "Experiencia, memoria y trauma: síntomas de discursividad" en *Trauma cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio* coordinado por Francisco Ortega. Bogotá: Universidad de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales.
- Wachtel, Nathan (1976). *Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española*. Madrid: Alianza.
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.
- (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- Zambrano, María (2001). "La casa y su melodía" (s/d).
- (2001). "La casa y el patio" (s/d).