

Jesús Urzagasti: una reflexión sobre la excentricidad novelesca y la materia oral en *En el país del silencio*

ANA REBECA PRADA

Resumen. A partir de un comentario del periodista Iván Vargas, quien afirma que las obras en prosa de Jesús Urzagasti no son novelas y, de serlo, entonces son *malas novelas*, este artículo arma una discusión sobre la excentricidad de la escritura en prosa del autor chaqueño boliviano. Efectivamente, las de Urzagasti no son novelas en el sentido clásico, sino, al estar atravesadas por una apertura de fronteras con varios géneros (testimonio, auto-biografía, ensayo), por diversos discursos (el oral, el poético, el de las ciencias sociales) y por la tendencia a *pensar* en/con la literatura, se constituyen en prosas muy complejas que ponen en tensión estos géneros y estos discursos, haciendo que lo novelesco entre en crisis. Las prosas de Jesús Urzagasti pueden ser percibidos como novela en tanto –afirma la autora– los textos que ponen en crisis el género no necesariamente dejan de pertenecer a él. Esta crisis que se vincula a la literatura de otros escritores latinoamericanos, convierte el género novelesco en un horizonte *escribible* –Barthes dixit– que no puede ser medido por la norma *legible*.

Palabras clave: Crisis de la novela - Textos *escribibles* - Excentricidad escritural - Oralidad - Pensamiento literario

Abstract. Given a commentary by journalist Iván Vargas, who argues that the prose works by Jesús Urzagasti are not novels, because if they were they would be *bad novels*, this article constructs an argument on the eccentricity of the prose writing by the Bolivian Chaco writer. Indeed, Urzagasti's prose writing are not novels in the classic sense, but, opening as they do textual regions bordering other genres (*testimonio*, auto-biography, essay) and other discourses (orality, poetry, social sciences), and having the tendency to *think* in/with literature, they gain in complexity and generate tension in this genres and discourses, creating a crisis in the no-

vel. Urzagasti's prose can be perceived as novels given the fact –the author argues– that the texts creating a crisis in the genre not necessarily stop belonging to it. This crisis, which can be seen in other Latin American writers, turns the novel into what Barthes calls *writerly* texts, which cannot be measured by *readerly* norm.

Keywords: Crisis in the novel - *Writerly* texts - Writing eccentricity - Orality - Literary thinking

Preámbulo

Se podría claramente trabajar la noción de ruptura en la novela boliviana del siglo XX en Bolivia apelando a los evidentes cambios que se operan en ella desde un primer medio siglo, en el que más o menos imperaría el formato realista en la representación literaria, pasando por un medio siglo en el que se ejercerían sobre el lenguaje narrativo una serie de intervenciones que lo sacan de ese formato y lo sacudirían hacia una nueva postura frente al lenguaje y las posibilidades de la ficción¹, hasta el fin de siglo, donde lo recorrido haría carne en el amplio espectro de variaciones en las que ha aterrizado el género, incluyendo vertientes como las de la literatura femenina, del gótico, del policial y de la ciencia ficción, que ahora suscitan tanto interés.

Esta llana y más o menos ordenada forma de concebir el transcurso de la novela se ve fuertemente fisurada si rebasamos un poco los límites del género y tomamos en cuenta más bien la *prosa* en sus diferentes manifestaciones. Vale la pena hacer este ejercicio: pensar la novela en un contexto discursivo aun mayor, el de la prosa. En esta dirección, el decurso del discurso cobra otra dimensión, pues entonces no hay modo de eludir escrituras como las de María Virginia Estenssoro, Arturo Borda, Hilda Mundy y Gamaliel Churata, entre otras, como formas de prosa que habrían antecedido, algunas por décadas, al –ya canonizado por la crítica– cisma de mediados del siglo, apuntando claramente a un transcurso alternativo de la literatura. Un transcurso en el que ya en las primeras décadas del siglo la literatura estaba atravesando esas intervenciones y sacudidas en el

¹ Luis H. Antezana ha trabajado este tramado en la novela boliviana para las primeras ocho décadas del siglo XX en “La novela boliviana en el último cuarto de siglo” (1985).

realismo imperante. *Pirotecnia* de 1936, *El occiso* de 1937, *El loco*, escrito a través de varias décadas antes de la muerte de Borda en 1953 y publicado en 1964, *El pez de oro* de 1957 y *El Escalpelo* de Saenz de 1955 (sobre todo si más que poesía en prosa o su primer libro de poemas, lo concebimos como prosa de vanguardia) deben incorporarse críticamente a la reflexión que hace que *Cerco de penumbras* de Óscar Cerruto de 1958 y *Los deshabitados* de Marcelo Quiroga Santa Cruz de 1959 sean la marca central del cisma².

Yo prefiero pensar la novela como un ejercicio al interior de esta trama de cosas, en la intimidad de la escritura *en prosa*. Obviamente que hay novelas, la mayoría seguramente, que ha acogido el formato más tradicional y canónico, y se atiene al rigor del género, entendido como claramente diferenciado de las otras formas de la prosa. Me interesa pensar, en todo caso, que cuando alguien ingresa al territorio de la narrativa, se encuentra con que está poblado tanto de estas novelas armadas dentro del canon, como de textos más desordenados y desordenantes que definitivamente no tienen que ver con el formato largo de la prosa narrativa –el de la novela–, y que desarreglan los protocolos genéricos del discurso hacia lugares a veces incluso no-definibles³.

Pueden servir aquí las nociones de “escribible” y “legible” de Roland Barthes. Hay un lugar en el territorio de la prosa, ya sea extensa o corta, en que el código es (o está) más cerrado. El lector entra con mayor confianza al texto, pues las rayas de la cancha están más o menos claras y el recorrido se hace más familiar: narrador, personajes, historia; inicio, desarrollo, fin. Más o menos. El lector recorre estos textos acompañado de una práctica aprendida, de un ejercicio conocido. Las grandes novelas del realismo son parte de esta experiencia. Hay otro lugar, que resulta más arduo. Las rayas pueden llegar a hacerse a momentos

² Un cisma establecido por Antezana en el artículo mencionado en la Nota 1 y en el prólogo a *Cerco de penúmbra*s editado por Plural Editores en 2005, en la colección Letras Fundacionales.

³ Es muy sintomático que no haya un solo estudio más o menos extenso y detenido de *El escalpelo* de Saenz. Se dice que es su primer libro de poemas, pero si una, en lugar de leerlo en el horizonte de la poesía de ese tiempo y de su propia poesía posterior, lo lee en el horizonte de la prosa y la narrativa de vanguardia de décadas anteriores en la región (pienso en la *Casa de cartón* de 1928 de Martín Adán, así como la estudió además Hugo Verani en su artículo “La casa de cartón de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano” [1989]), verá que pueden perfectamente estudiarse los relatos de *El escalpelo* como parte de esa tradición discursiva.

claras, pero a ratos se borran; o de plano no están ahí. Estos escritos requieren de la participación activa del lector, incluso para algo tan básico como la definición de lo que se está leyendo. Se ponen en crisis los modos aprendidos de lectura y decodificación. En sus mejores momentos, el texto escribible demanda (o invita a) ser (re)escrito cada vez que es leído; el lector es convertido en escritor *cada vez*. Los signos estarían menos sometidos al código legible y estarían, pues, a *disposición*.⁴

Los textos “legibles” suelen tener una relación referencial con “la realidad” o requieren para su decodificación la noción de una realidad dada que impera de todos modos en el sustrato de su estructuración. García Pabón ha trabajado la compleja relación entre texto y realismo, estableciendo que la literatura realista no es simple copia; hay una retórica muy compleja, claro, que constituye lo que entendemos por ese horizonte discursivo⁵. Los textos “escribibles”, en todo caso, ponen en crisis esa dependencia del texto respecto a (lo que se construye como) lo real, haciendo evidente el *artificio* de toda construcción escritural, ficcional, señalando a su armazón retórica y a la *ilusión* que éste proyecta. De este modo, desestabilizan la posición del lector al decirle que esto que está dado así podría haberse dado de otra manera; que es recomponible; que no es más que una posible organización de piezas o fichas.

Estas categorías pueden ser útiles para entender que ya por lo menos desde la tercera década –pero lo más seguro es que ya desde la segunda– del siglo XX se estaban escribiendo en Bolivia prosas que desordenaban claramente un cierto

⁴ El texto “legible” es, por excelencia, la novela realista. En términos generales, el modelo sería, por ejemplo, *Madame Bovary* de Flaubert. En cuanto a los textos “escribibles”, podemos mencionar el *nouveau roman* (al que se refiere Barthes cuando teoriza el texto como “escribible” o “legible”): las novelas de Sarraute, Robbe-Grillet y Duras en Francia. En Latinoamérica, está Salvador Elizondo y su *Farabeuf o la crónica del instante* 1965; Margo Glantz y su *Síndrome de naufragios* 1984 y *Apariciones* 1996; y está la obra de Diamela Eltit, desde *Lumpérica* de 1983.

⁵ Ver, por ejemplo, “De *Watawara* a *Santiago de Machaca*. Apariciones y desapariciones en la narrativa realista boliviana del siglo XX” (2013). Antezana, en el ya mencionado “La novela boliviana en el último cuarto de siglo”, apunta que “la novela boliviana es marcadamente ‘realista’; es decir, domina una escritura que busca definir sus significaciones y sentidos en relación, más o menos directa, más o menos inmediata, con la vida socio-histórica que la contextualiza”; aclara que no se trata de un realismo “no es necesariamente mimético, aunque sí se quiere verosímil y posible” (1985: 27).

formato que imperaba y que tenía como manifestaciones más evidentes a *Raza de bronce* de 1919 y *La Chaskañawi* de 1947. Insisto en que para mí la reflexión debe ir por este sendero más amplio y no por la compartimentalización más cerrada del género –creo (tentativamente) que la discusión se abre y se hace más interesante–. Lo enriquecedor está en ver lo que sucede en los géneros discursivos como la prosa o el verso, y cuáles son sus (entre) contaminaciones. Porque claro, es evidente que el texto “escribible” es el que más puede o tiende a contagiarse de lo poético, perturbando la pureza y la especificidad retórica de la prosa narrativa.

Con todo esto quiero entender que algo se desarreglaba y devenía excéntrico en la prosa durante la primera mitad del siglo XX. *El occiso*, *Pirotecnia*, los cuadernos de Borda, el *Pez de oro*, los relatos de Saenz, nos empujan *hacia afuera*. Señalan estos textos a las vanguardias, esa alteración mayor de los parámetros del realismo. Hay un diálogo complejo de Estenssoro, Villanueva, Borda, Saenz, Peralta –y muchos otros, claro– con ellas. El gran aire que insuflaron las vanguardias a las letras americanas es definitivamente un horizonte de referencia necesario para la crítica de la literatura boliviana⁶ y para nuestra reflexión, aunque ellas –las vanguardias– deban leerse en la forma particular que incidieron en cada una de estas obras, sin duda muy distintas unas de las otras.

Jesús Urzagasti

Los párrafos del Preámbulo establecen un mínimo contexto para la idea central de este escrito: yo afilio la prosa de Urzagasti a los ejercicios realizados por estos prosistas de la primera mitad del siglo más que al trabajo de novelistas como Quiroga Santa Cruz o a cuentistas como Cerruto –a los que se les lee, ya vimos, como manifestación central del cisma de mediados de siglo–. Cisma a cuyo contexto Urzagasti se habría agregado una década después, cuando en 1969 Sudamericana publicó *Tirinea*, tras las gestiones de H. A. Murena y Sara Gallar-

⁶ En el último par de décadas, se ha empezado a abrir el lente de la crítica en este sentido. El trabajo de Elizabeth Monasterios sobre la vanguardia andina, los dos tomos de *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* de Blanca Wiethüchter y Alba María Paz Soldán *et al.*, y las publicaciones de la editorial de la Mariposa Mundial, así como la revista, son parte de este fenómeno.

do. Veo a Urzagasti menos cercano a Quiroga o a Cerruto, y a la prosa de sus congéneres más inmediatos (Prada Oropeza, que publicó *Los fundadores del alba* también en 1969; Von Vacano, que publicó *Sombra de exilio* en 1970; De la Vega, que publicó *Matías, el apóstol suplente* en 1971; Bedregal, que publicó *Bajo el oscuro sol* también en 1971) que a, por ejemplo, Arturo Borda.

Hay una gran distancia –de todos modos– entre lo que hizo Borda y lo que hizo Urzagasti. A lo que me voy es que veo –al interior de esa distancia– más diálogo entre *El país del silencio* y *El Loco* que entre *El país del silencio* y la obra de los autores mencionados más arriba, contemporáneos a él, y tantos otros que publicaron en aquella época (a fines de los años 60 y durante el resto del siglo). Me remito a *El país del silencio*, pues creo que éste es el más *explícitamente* desordenado y desordenador de sus libros –al punto que hay quienes niegan su pertenencia al género novela; que niegan de hecho que las prosas de Urzagasti pertenezcan al género de la novela–.

Voy a citar a Iván Vargas quien, creo, resume en algunos criterios lo que veo en muchos otros columnistas y escritores; entonces utilizo su columna en el diario paceño *La Razón*, que sigo siempre con gran interés, como un ejemplo⁷. Recién, en su columna y hablando de *El gran Gatsby* de Fitzgerald como la novela por excelencia, alude a la prosa de Urzagasti de la siguiente manera:

Acabo de leer [las] 200 páginas [de *El Gran Gatsby*] por tercera vez y ha vuelto a encantarme la verdadera lección que encierran acerca de cómo hacer una novela. Por lo menos estoy seguro de eso en cuanto a dos o 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 encarga de ambas cosas con una estrategia que seduce. Digo esto además en alusión a que estos días se ha estado escribiendo en nuestro medio acerca del legado literario dejado por el recientemente finado Jesús Urzagasti (QDDG). Pues confieso estar desconcertado. Algunos se refieren a libros como *De la ventana al parque* o *Los tejedores de la noche* en términos de novelas ... Y como eso es discutible, me parece que es preferible que no lo sean, porque si son novelas,

⁷ Vargas ya no es hoy columnista de *La Razón*. Lo es de *Página Siete*, otro diario paceño.

son en verdad muy malas novelas. Una galería interminable de esbozos de personajes que apenas aparecen, vuelven a desaparecer, antes de que el lector comience a conocerlos no hacen una novela. Desparramarlos de esa manera sólo los condena al olvido; que se encuentren o hubieran podido encontrarse, se vuelve irrelevante. Y si algo caracteriza al novelista que ha hecho algo valioso es crear un personaje inolvidable, por lo que sea, y aun mejor si varios (“Fitzgerald, de moda”, *La Razón*, 1-06-2013).

Yo creo que a lo que alude el desconcierto de Iván Vargas es que él habla de novelas sólo en términos del texto “legible”, pero no del texto “escribible”. A ello también apunta su discusión de la publicación –co-edición del Ministerio de Culturas y de la Carrera de Literatura de la UMSA– de las 15 novelas fundamentales, y su alusión a la selección de la *Historia* de Arzáns y a la de *El Loco* que entraron en la colección. Dice:

La novela, tal como la conocemos y leemos, es un invento occidental bien definido, un juego con reglas claras, por más que tipos de novela haya por decenas (...). [N]o creo que ganemos mucho burlando con fintas teóricas (como la de que la novela es un género tan abierto que se presta para cualquier otra forma), en el afán bien intencionado de decir que ya tenemos un ‘corpus’ valioso de novelas (“¿Canon boliviano?”, *La Razón*, 12-01-2013).

Dos comentarios rápidos antes de seguir con la argumentación: nadie en el universo, por más delirante que fuera su concepción teórica de lo novelesco, afirmaría que la *Historia de la Villa de Potosí* (publicada en el siglo XVIII) de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela o *El loco* de Arturo Borda son novela. Está claro que, y lo digo porque yo fui una de las responsables de esta inclusión, se trata de un decisión marcada por el hecho de que –como varios críticos de la literatura boliviana (L. García Pabón, B. Wiethüchter, A. M. Paz Soldán) han dicho–, en la *Historia* de Arzáns en buena medida se funda nuestra literatura. Es decir, es un “surtidor” fundamental y fundacional para nuestras letras. Por otro lado, *El Loco*, obra absolutamente ineludible de nuestro siglo XX, pero inclasificable, es cierto, se constituye en un referente para toda prosa, para toda narrativa, para todo proyecto literario que opte por no vestir la camisa de fuerza de los géneros, siendo un poco

todos ellos al mismo tiempo. De ahí que los trece libros de la colección que sí son novela vayan tan bien acompañados por las selecciones de los libros de Arzáns y Borda.

En todo caso, y volviendo a Iván Vargas, a mí me preocupa que sigamos asumiendo la novela como únicamente la novela de modelo clásico europeo y, dentro de ella, la *legible*. Y que no asumamos que discutir novela también implica discutir el género discursivo: la prosa. O sea: si no es como *El gran Gatsby*, entonces no es novela. Me preocupa, pues si algo hizo, para el caso latinoamericano, la prosa del modernismo y luego la de las vanguardias (como decíamos antes) fue perturbar, precisamente, esas nociones rígidas en cuanto a género. El propio realismo maravilloso y luego las neo-vanguardias sacaron y sacan el novelar de su estructura canónica –de ahí que tengamos las obras tan ex-céntricas como las de Salvador Elizondo, Diamela Eltit o Margo Glantz mencionadas en la nota 1–. Yo me pregunto: ¿por qué aquellos textos que llevan a la crisis el novelar no son considerados novelas?

Volviendo a *El Loco* de Borda: para mí ésta es una de las obras que más cerca de lo “escribible” está en nuestra literatura (entendiendo –reitero– que no es novela, pero que desde su estatuto indefinible en prosa la interpela, así como lo hace con el ensayo y el cuento, por ejemplo). Otra obra que se encuentra en la misma esfera es *En el país del silencio*, que ha sido hasta hoy aludida en general como novela, como el resto de los escritos en prosa de Urzagasti. Hasta hoy, en que Iván Vargas establece un criterio distinto. Si son novelas, entonces son “malas novelas”. Así, pues, no hay que leerlas como tales –dice e implica–. Puedo discrepar con Vargas en eso de que no sean novelas las de Urzagasti, dado que para mí los textos que ponen en crisis el género no tienen por qué dejar de pertenecer a él. Pero me interesa una implicación de su aserto: que el texto de estas prosas sea tan ex-céntrico, que pueda ser expulsado del género –en este caso por el columnista, y seguramente por muchos otros–. Y que, de paso, pueda ser evaluado como “malo” si insistimos en su pertenencia al género.

Pensamiento, ensayo, fragmento

Mi contribución a la *Historia crítica* de Blanca Wiethüchter y Alba María Paz

Soldán tiene que ver, precisamente, con esta cercanía que encuentro entre Borda y Urzagasti⁸. En ese escrito enfoco yo en las tramas de estas literaturas, en cuanto tienen que ver con un “pensamiento del afuera, un transcurso nómada, una apuesta ética altamente subversiva (171)”. La semilla de este ensayo así como del libro *Viaje y narración*, también del 2002, está en un ensayo de Luis H. Antezana: “Del nomadismo: *Tirinea* de Jesús Urzagasti”, que ya en 1977-78 establecía lo que a mi parecer es la clave para la lectura de esta narrativa (lo nómada). En aquel ensayo sobre Borda y Urzagasti apunto a que en estas obras se da una escritura que plantea “un pensar en/con la literatura”, lo que de hecho apunta al centro mismo del problema con *En el país del silencio* o los otros textos en prosa de Urzagasti como novelas: están atravesadas de la expresión de un *pensamiento* que no corresponde a una noción clásica de lo novelesco, y que remite no sólo a temas como el del país o la patria, entre otros, sino al de la escritura misma de los textos. Al estarse dando como escritura. Aquí ocurre una cercanía efectivamente complicada con, por ejemplo, el ensayo. Y, además, ambas escrituras –las de Borda y Urzagasti– presentan un muy complejo armado auto-biográfico: la ficción en el caso de Urzagasti se teje en torno a un potente material de vida. Ello también tensa el espesor ficcional e, igualmente, lo aleja de la noción clásica de lo novelesco acercándolo peligrosamente a ese otro género del discurso: las historias de vida, las biografías.

Pero, tal vez, lo que más aleje estas escrituras de una noción clásica del género es la calidad fragmentaria de la composición escritural –y no el juego de las significaciones, pues éste más bien va dirigido centralmente en Urzagasti a las suturas–. Vemos lo fragmentario muy fuertemente en *En el país del silencio*, pero es, en verdad, una constante en toda la obra narrativa. Hay eso que menciona Iván Vargas; repitamos:

Una galería interminable de esbozos de personajes que apenas aparecen, vuelven a desaparecer, antes de que el lector comience a conocerlos ... Des-parramarlos de esa manera sólo los condena al olvido; que se encuentren o

⁸ Me refiero a “Exterioridad nómada, pensamiento del afuera y literatura: Borda y Urzagasti”, *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (2002).

hubieran podido encontrarse, se vuelve irrelevante. Y si algo caracteriza al novelista que ha hecho algo valioso es crear un personaje inolvidable, por lo que sea, y aun mejor si varios.

Efectivamente, y aquí está aludiendo a *De la ventana al parque*, novela publicada en 1992, y a esa cantidad de personajes que el narrador juega a reunir en una lógica de lo que hubiera ocurrido de haber podido ocurrir –convirtiendo la ficción en la potencia de la posibilidad y no en la constatación de hechos–. Lo que resulta curioso de la particular definición de novela que propone Vargas es que lo que garantizaría una buena novela sería la no dispersión de los personajes y la concentración en unos pocos a lo largo de la narración. Cuando en estas novelas la espina dorsal no son los personajes que, efectivamente, van y vienen, aparecen y desaparecen, sino los narradores. Y, para retomar lo que he dicho antes acerca de la presencia amenazante en el seno novelesco del ensayo y de la auto-biografía, hay que decir que es precisamente en estos narradores –en las primeras novelas fragmentados y en las siguientes unificados– donde se afina esa presencia, pues es la voz que narra la que piensa literariamente y entre-trama la vida en la letra, letra que a su vez se auto-analiza constantemente. Una columna vertebral complicada en el caso de *En el país del silencio*, pues no sólo está fragmentada en tres “heterónimos” –como denomina Julio Ortega a Jursafú, El Otro y El Muerto–, sino que no tiene ningún empacho en pasar de una cosa a otra en esa tendencia desordenada y desordenante que –ya decíamos– la caracteriza.

Y es que aquí es necesario recordar que lo que leemos en el caso de Borda y en el de Urzagasti, son cuadernos –en cuanto a cuadernos de anotaciones y/o diarios– donde se estarían anotando diversas cosas, de manera fragmentaria, y en los que se darían desplazamientos genéricos, de registro, en tanto una anécdota de la propia historia de vida puede derivar en una reflexión cercana al ensayo y luego a un relato vinculable a la tradición oral y luego a otra cosa. Pero, también es sustantivo el que un cuaderno no sea el formato de la escritura acabada: es su esbozo; un esbozo además que habla de sí mismo constantemente.

(Abro un paréntesis. Lo dicho no quita, es cierto, que esta dinámica del escrito-que-está-siendo-escrito también esté teñido de un registro de aseveraciones y

afirmaciones contundentes y cerradas sobre esto y aquello. Y esto podría pensarse como todo lo contrario a lo escribible. Sí, hay un registro en Borda y en Urzagasti donde se establecen verdades, creencias cerradas. Es el registro del aforismo, por ejemplo. Un mundo de confirmaciones. Pero de manera simultánea, curiosamente, hay eso que Marcelo Villena ha trabajado en *El Loco*: todo se construye sólo para ser sometido al fuego inmediatamente –algo vinculado a lo efímero, lo frágil. Hay también el desarmante y desestabilizante humor en Urzagasti. Hay un ponerse en situación de vulnerabilidad en el narrador del Loco. El acento en los condicionales y los subjuntivos en Urzagasti, donde las afirmaciones y confirmaciones derivarían únicamente en lo potencial o en lo tal vez posible... Lo “ce-rrado”, pues, es traicionado en el mismo texto en que existe, constantemente).

Oralidad y testimonio

Más allá de los apuntes míos sobre Borda y Urzagasti en la *Historia crítica*, y que encaran –creo– la discusión sobre la pertenencia o no y las tensiones de ese pertenecer o no de la obra de Urzagasti al género de la novela, me gustaría concentrarme en un elemento que tiene que ver, precisamente con lo que señalaba antes: esto de la tradición oral en el seno de lo literario. No sé si llamarlo simplemente oralidad, fuerza de lo oral, origen rural y/o cultura campesina, o todo al mismo tiempo. Veremos. Lo central es que atraviesa la obra de Urzagasti un registro vinculado a lo oral que es capital en su proyecto escritural general y que puede resultar siendo el nudo central de esta incomodidad con el género que suscitan sus novelas en algunos lectores, de esta polémica en torno a su pertenencia genérica y al hecho de que como novelas estas prosas sean “malas”.

Creo que lo oral pasa en la narrativa de Urzagasti por un saber recuperado de la niñez, vinculado a lo afectivo, a lo emotivo, a lo sensorial, al contacto con la naturaleza y a la experiencia con un habla específica, la de los chaqueños del campo y de los pueblos. Es el sustrato clave de la forma de narrar, de los materiales narrados y de los modos de recuperar las hablas conocidas, recordadas, entrañables. El humor proviene de estas hablas, muchos personajes son armados a partir de ellas (esos que van y vienen, que aparecen y desaparecen) y del recuerdo amoroso de “hermosos destinos” de la tierra de origen. También tiene que ver

con la familiaridad con lo invisible, con la naturaleza con que se elabora lo fantástico y se alude a lo mítico.

Tiene que ver asimismo con un registro preciso que cruza esta narrativa: la del testimonio. Beatriz Sarlo, en su polémico libro *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* (2005) nos propone una visión muy crítica del reciente giro subjetivo del discurso testimonial vinculado a víctimas o hijos de víctimas de la dictadura o de otras catástrofes históricas. Acudo a este libro, pues otra de las argumentaciones posibles para tratar la perturbación del orden genérico podría estar relacionado al registro testimonial de esta literatura. Ya hemos hablado del registro auto-biográfico; sabemos que la auto-biografía es por excelencia un género escrito –de gran tradición en occidente, además–, mientras que el testimonio está cruzado de oralidad, en tanto habla del desastre o de la experiencia social e histórica particular la voz de la víctima, del testigo o alguien muy cercano. Y lo hace desde una circunstancia personal que garantiza ella sola y su expresión la validez de ese hablar –que es lo que Sarlo problematiza–.

Pero aquí mencionamos todo ello para negarlo y para, a partir de esa negación, acercarnos a la particular manera en que entra la oralidad en el formato testimonial en estos libros. Una obra como *En el país del silencio* pone a jaque tanto a la novela en cuanto género de gran tradición occidental, como al testimonio en cuanto género híbrido y problemático (si seguimos a Sarlo). Es decir, tanto a la forma escrita y normada del discurso narrativo sobre el pasado (a partir de las diversas tensiones que en ella inscribe y que ya fueron mencionadas), como a esa otra forma que es como su némesis: el testimonio, que –en general se entiende– trae al discurso escrito la experiencia de quienes han vivido en circunstancias de opresión social, política, económica; de olvido o marginación; de subalternidad respecto, precisamente, de la cultura letrada. Podemos pensar inmediatamente, entre otros, en *Si me permiten hablar* (1977) de Domitila Chungara con Moema Viezzer; de *Nayan uñatatawi-Mi despertar* (1988) de Ana María Condori con Ineke Dibbits y Elizabeth Peredo; o de *Kasikinakan purirarunak qillqiripa-El escribano de los caciques apoderados* (1992) de Leandro Condori Chura con Esteban Ticona. A diferencia de los testimonios que principalmente trabaja Sarlo, los de las víctimas o hijos de las víctimas de la dictadura argentina, en los tres testimonios bolivianos que acabo de mencionar hay, por supuesto, el ele-

mento de la violencia y la marginación (de los mineros y sus esposas, de las mujeres aymaras trabajadoras del hogar, de los aymaras marginados), pero también algo que no trabaja Sarlo que es la recuperación de la memoria y de la historia de una cultura indígena como proyecto de la re-escritura de la historia del país a partir del trabajo de intelectuales pertenecientes a ella (el modelo Taller de Historia Oral Andina (THOA)⁹, es capital aquí) y que han traído la oralidad a la escritura para impactar (lo que de hecho ha ocurrido de manera sustantiva) los silencios y borraduras de la historia del país.

Es notable que *En el país del silencio* se publicara en 1987, en pleno auge del testimonio en Bolivia y en Latinoamérica. Recordemos que *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, sobre el ex esclavo Esteban Montejo, inicia el boom en los años 60, y *Me llamo Rigoberta Menchú* (seguramente el testimonio más famoso de todos) se publica en 1985 marcando su punto más alto. La década del 80 y la de los 90 fueron décadas de una exploración a todo nivel del tema indígena y del mundo rural, campesino. En el caso boliviano se debió al retorno a la democracia en 1982 y a una inquietud general respecto a la política y a los emergentes movimientos indígenas, y a la subjetividad y cultura indígenas en general. Y el testimonio, precisamente, de mujeres y líderes indígenas, y de personas sujetas a diversas condiciones de opresión, fue en gran medida la presentación en formato libro de las voces acalladas, de las vidas silenciadas.

⁹ Ideado por Silvia Rivera y sus estudiantes en el contexto de sus clases en la Carrera de Sociología de la UMSA y creado en 1983, el THOA constituye una de las experiencias más complejas del rescate y difusión de la memoria y el pensamiento indígena a través de la re-valoración y puesta en ejecución de la oralidad como elemento estructurante de la historia, la política y las culturas aymara y quechua, y de la vinculación del saber con la comunidad indígena (el ayllu). El trabajo que realiza y realizó, re-texturando la epistemología, la teoría y la historia desde lo indígena, se expresó en la publicación de testimonios indígenas y en el trabajo desde el saber oral en general. Entre muchas otras publicaciones, destacan: *El Indio Santos Marka Tula, cacique principal de los ayllus de Qallapa y apoderado general de las comunidades originarias de la república* (1984), *Los constructores de la ciudad, : tradiciones de lucha y de trabajo del Sindicato Central de Constructores y Albañiles de La Paz; 1908-1980* (1986), *Mujer y lucha comunitaria; historia y memoria* (1986); *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo* (S. Rivera, 1988), *Metodología de la historia oral* (Carlos Mamani, 1989), *La mujer andina en la historia* (S. Rivera y Z. Lehm, 1990), *Pachakuti: los aymara de Bolivia frente a medio milenio de colonialismo* (S. Rivera, 1991), *Ayllus y proyectos de desarrollo en el Norte de Potosí* (S. Rivera, R. Conde, F. Santos, 1992), *Encuentro Andino Amazónico de Narradores Orales* (1994), la serie sobre los relatos orales del Zorro Antonio de María Eugenia Choque y Carlos Mamani (1997).

En el país del silencio se publica en Hisbol de Javier Medina, que editaría muy poco después (en 1988) el testimonio de Ana María Condori (con I. Dibbits) *Nayan Uñatatawi, : mi despertar*, y que produjo una multiplicidad de libros fundamentales para el estudio y teorización de lo indígena, lo campesino y rural en los años 80 y 90. En esta última década publicó los importantes libros: *Memoria de un olvido. Testimonio de vida uru-moratos* (Miranda, Moricio, Álvarez, Barragán, 1992); el ya mencionado *El escribano de los caciques apoderados* (1992) y *Ukhamawa jakawisaxa = Así es nuestra vida: autobiografía de un aymara* de Luciano Tapia, 1995)¹⁰. ¿Por qué publica Urzagasti *En el país del silencio* en Hisbol? Y ¿qué significancia puede tener este hecho?

Yo creo que Javier Medina –habrá que conversar y recordar con él en algún momento– percibió en esta novela de Urzagasti ese elemento de lo rural, de lo campesino, del trabajo con la memoria y la oralidad que tanto le interesaba a su proyecto intelectual y editorial. Y no puedo dejar de recordar inmediatamente que Urzagasti contaba que no le había gustado para nada esa primera edición de la novela; y rechazaba sistemáticamente –de modo paralelo– toda vinculación que pudiera hacerse de su escritura con proyectos indígenas, sociales, antropológicos, defendiendo su tramado estrictamente literario.

Más allá de atender este reclamo del autor, absolutamente válido y muy elocuente a la hora de medir cómo percibía su propio proyecto escritural, es necesario decir que el libro de Urzagasti convivía en los estantes de Hisbol con aquellas otras producciones de estirpe antropológica, etno-historiográfica y sociológica, revelando aquella fibra que muchos –sobre todo su editor– recuperaban y apreciaban de su escritura: la de ser parte de un coro de voces venidas del extra-muro (no sólo en términos geográficos, sino también en términos discursivos, culturales) para contar historias profundas, silenciadas, luminosamente distintas.

Quiero recoger la crítica central de Beatriz Sarlo a la inmunidad epistemológica y teórica del testimonio, no para recuperar –como ella– testimonios del ho-

¹⁰ Hisbol, editorial y librería, creado por el importante intelectual mencionado, co-editó varias de las producciones del THOA. Y es otro proyecto editorial que resulta capital para entender la reformulación de los conocimientos durante los 80 y 90 en Bolivia.

rror dictatorial más bien intelectuales, escritos, y lejanos de los protocolos epistemológicos y discursivos del testimonio (vinculado al relato oral), que da centralidad excesiva e irrefutable del sujeto hablante¹¹. Sino para retomar la idea que tiene ella del testimoniar como una responsabilidad intelectual sometida a la lectura y entregada al escrutinio de quien quiera debatir, corroborar, contra-decir. Bajo esa luz podemos recuperar esta otra forma de “testimoniar” (y la palabra viene entre comillas) de Urzagasti, que trae voces del extra-muro para contar historias hermosas, pero también terribles, generando una de las reflexiones más conmovedoras del contacto entre lo rural y lo urbano, de la violencia profunda de la historia, así como de la potencia de lo cultural como lugar de comunicación, de sutura y de traducción.

Es decir, si no respondemos al reclamo de Urzagasti y a su exigencia de concebir su escritura estrictamente como literatura, corremos el peligro de cercar su narrativa con un concepto que la reduciría a un discurso que hace del narrador un hablante testimonial y de su ficción la representación de un mundo rural que es revelado con fines de conocimiento, comprensión y acción. Si atendemos a su condición editorial inicial, tendremos que reconocer que, por lo menos por un tiempo, *En el país del silencio* convivió con estos textos que de todas formas parecieran acercársele y parecersele: los testimonios de indígenas y de sujetos subalternos. Personalmente creo que *En el país del silencio*, así como pone en jaque a la novela y al ensayo, también pone en jaque al testimonio, sin dejar de tener esa relación compleja con él –como la tiene con la novela y el ensayo–. ¿Y como lo hace?

Toca el testimonio por el lado de abrirle un mundo al lector, de describírselo, de destapar materia cultural y humana de un fondo que el lector puede no haber conocido antes (por ser lejano, por haber sido borrado, por ignorancia generalizada). Pero no lo hace desde el lugar de un hablante que necesitara la interven-

¹¹ Lo que quiere hacer Sarlo es recuperar la tradición de los escritos anti-dictatoriales venidos de cuerpos victimizados, torturados, pero pertenecientes a la intelectualidad, a la academia. Testimonios que pueden venir en otros formatos (artículos, auto-biografía, ensayos académicos, etc.) pero que tienen una validez ética y política fundamental; frente a una puesta en privilegio del testimonio no intelectual, de marginados de la letra y la academia que habrían establecido una validez epistemológica y ética sin cuestionamientos.

ción, la intermediación de nadie: la colaboración de otro, externo a su mundo, que propiciara su intervención antes silenciada, marginada. Que le diera la voz. Lo central, más bien, es que esta escritura construye la propia voz recogiendo la de aquellos que constituyeron su mundo inicial en la infancia y en los lugares –chaqueños– de ese tiempo. Luego, a ese recoger amoroso se añaden los personajes que en el curso de viajes y desplazamientos, de lecturas e imaginaciones, se van agregando a la experiencia en construcción. Ese agregar y cobijar lo diferente tiene que ver con un modo de hacer las cosas tomado del suelo natal, de esos saberes y haceres desvinculados de la letra y relacionados más bien a los afectos, las conversaciones, los hechos cotidianos. El *armado de la voz* es lo que resulta interesante; esa necesidad de *En el país del silencio* de explorar todas las facetas de la voz (de su voz) y dejar que cada una encuentre su rumbo, su destino, su propio pulso.

Y aquí, en este punto, vemos la forma en que se arman dos dinámicas de escritura sustantivas en esta narrativa: la experiencia de vida que busca la forma de instalarse en la escritura en el formato de esos cuadernos heteróclitos, y la experiencia externa a la letra (la oral, pues) que de todos modos ya está íntima e irreversiblemente enredada en ella. Por eso, en *Tirinea* el muchacho que estuviera convocado a escribir las tantas páginas del escrito que escribe termina entregándole esa escritura a una creación de la misma. Ya y desde el comienzo la materia oral –que es memoria, palabra recordada, saber antiguo, experiencia entrañable– es proyecto de escritura.

La ficción se traga la relación sujeto intelectual-sujeto testimoniante que funda el testimonio en las figuras de Jursafú y el Otro. Pone en escena –en lo que podría ser leído como una parodia de esa relación del que propicia la voz y el que la detenta y la entrega– la dupla que en el caso de los testimonios funda su posibilidad y existencia. Hace como en *Los tejedores de la noche*: poner en escena la creación de un guión cinematográfico haciendo que lo que en realidad comenzó como un proyecto de guión derivara en novela; *En el país del silencio* contiene un testimonio, lo ficcionaliza, lo convierte en materia –central sí– de un narrar que lo rebasa y lo complejiza hasta hacerlo estallar. Cabría aquí preguntarse: ¿qué testimonio posible de un chaqueño nacido alrededor del año 1940 en Campo Pajoso, hijo de agricultores, criado a la vera del hermoso paisanaje que Urzagasti

recordó hasta el último momento de su vida, podría ser más “informativo”, “interpelativo”, “convocativo” que *En el país del silencio*? El “problema del otro”, que fue el gran tema de los años 80 y 90, que ocupó gran parte de la energía de las ciencias sociales y la historiografía, tan preocupadas por abandonar la acción colonial de hablar-por-ese-otro y proceder a darle la palabra (propiciándosela, por ejemplo, en el testimonio, pero también de tantas otras maneras), es abordado por la novela de frente, tomando el toro por las astas: ‘hay un otro en mí –hay algo otro en mí– y esto es lo que voy a hacer con él’ podría ser una frase que resuma esto que digo. Y lejos de un trabajo sólo informativo, descriptivo, interpretativo de esa alteridad, Urzagasti conforma más bien –y aquí los decoloniales y descolonizadores han pasado de largo frente a este potente libro– un sujeto que en la ficción del auto-reconocimiento y del auto-despliegue en los múltiples formatos de su experiencia responde las preguntas más acuciantes de aquellas décadas, pero en código literario, poético. Esto es, en un código muchísimo más denso y complejo que los discursos de las disciplinas del recorte sociológico.

Salida

Pero lleguemos a lo sustantivo: lo que más ofusca la materia novelesca es la materia poética en la narrativa de Urzagasti. No sólo en cuanto en el entre-tramado de la prosa de las novelas haya un desplazamiento del narrar al poetizar, sino porque hay una mirada de poeta que organiza el mundo ficcional que de distinta manera se expresa en la narrativa. Es claro que el escritor de las novelas fue también poeta y que puede haber un resbalar de lo poético hacia la prosa, claro. Sin embargo, lo importante es que de entrada el lector se encuentra –desde las primeras páginas de *Tirinea*, yo creo– con una prosa que está atravesada de una lógica analógica, que no sólo se desplaza de una cosa a otra, uniendo lo diferente, sino que entra en la naturaleza de la metáfora misma. Es en este sentido y a partir de todas las modulaciones de lo poético, una prosa muy hermosa. Y muy extraña.

Extravagante, diría yo. En cuanto es rara, fuera de lo común. Ex-céntrica respecto del orden usual de las cosas del narrar. A ratos vuelve a lo acostumbrado: de pronto leemos una narración reconocible, de hechos, con un transcurso, con personajes, con un inicio y un desarrollo, pero sólo para ver después que se

da una deriva hacia otras cosas. Su peculiaridad tiene que ver con los elementos que hemos desarrollado en esta intervención: en esa colindancia con otros géneros del discurso que producen un ruido a ratos demasiado estridente en la pureza del narrar.

Quiero pensar que esa *extravagancia* tiene que ver con el mundo de cosas con que carga esta palabra en su etimología: “errar o vagabundear fuera de los límites”. Ya se ha hablado en diversos lugares del tema del error, del nomadismo en la escritura de Urzagasti. Podría considerarse a partir de ello ese –y aquí cito el diccionario etimológico– “sujeto raro o extraño que se mueve o actúa sin lógica aparente, fuera de los límites de la normalidad”.

Si mucho de la crítica sobre Urzagasti ha buscado normalizar su extravagancia, aquí he buscado más bien subrayarla. Pues a mí personalmente su escritura nunca deja de parecerme extraña. Pareciera que –volviendo a aquello de lo escribible– está lista siempre a ser re-escrita. Invitando a una pasada más. Volviéndose siempre otra cosa.

Extraño: extranjero, foráneo, forastero –dice el diccionario etimológico–. Se trata de una escritura que se hace extranjera y que logra permanecer en situación de extranjería. No me canso de repetirlo –y esto con Proust–: los más bellos libros están escritos en una suerte de lengua extranjera. Y, sin embargo, en medio de toda esta charla sobre extranjería: ¿no es acaso la de Urzagasti una de las literaturas más propias, más íntimamente nuestras? Lo más probable es que allí resida su profunda inteligencia poética: mantenerse *afuera* cuando en verdad viene desde tan adentro.

El escritor “vino de afuera” –de afuera de los límites– en términos geográficos (si hablamos desde los Andes, que es donde finalmente recaló), aunque ya sabemos que en nuestro país –y en el que él construyó en la ficción– “venir de afuera” puede querer decir “de adentro”, de “lo más interno”.

Así, terminamos de pronto más cerca de la afirmación de Iván Vargas de lo que creímos: si estas novelas son leídas como novelas entonces son malas novelas. Entonces, tal vez hay que leerlas en su ex-centricidad y extravagancia –en el lugar liminar que ocupan respecto de las fronteras de los géneros, de su delimitación y trazado– en cuanto a textos que derivan en biografía, ensayo, oralidad,

testimonio, poesía sin dejar el territorio de la narrativa.

Las continuidades en la escritura de Urzagasti están dadas por el hecho de que puede ser leída –*Tirinea* en este caso– como parte de la experimentación narrativa de los años 60 en la novela latinoamericana. Que puede ser leída como una forma –nueva, sí– de la relación campo-ciudad en nuestra literatura. Las continuidades previstas por la crítica pueden ubicarla en la literatura de marginales, o en la literatura urbana. En fin: creo que se puede ir por esa vía y reconocer, efectivamente, su elemento menos ex-céntrico, menos extraño.

En otro sentido, yo creo que la ruptura que escenifica esta escritura tiene que ver con la tensión casi insostenible que ejerce en el género al que pertenece. Y desde el cual dialoga con varios géneros discursivos, poniéndolos a jaque, pero sin dejar de integrarlos –en una movida que, insisto, tiene tanto que ver con lo que hacía Borda–. Las novelas de Urzagasti son también biografía, ensayo, oralidad, testimonio, poesía –pero: ¿cómo ser biografía y testimonio al mismo tiempo?–. Y, en verdad, son bastante más (¿contra-bildungsroman? ¿post-indigenismo?). Ésta es materia que habrá que seguir reflexionando.

En el país del silencio es seguramente uno de los textos que no hemos leído como el hito del quiebre sustantivo que se dio en nuestras letras durante los años 80. Y que deberíamos empezar a leer como tal, subrayando la temeraria libertad con la que se escribió: saltando por sobre los más básicos protocolos de la retórica novelesca. Con una libertad que me animo a denominar lobuna, montuna.

Debemos leer esta novela, como parte de un corpus que empezó a habitar nuestras letras de otra manera. En esa década mucho de lo que vivimos hoy en lo político, lo social, lo cultural comenzó a perfilarse en textos de muy diversa especie y talante. Esta novela convivía con éstos en los anaqueles de las secciones literarias de las librerías y en los anaqueles del análisis de la otredad en otros espacios. Para algunos lectores, no correspondía en la sección novelas; pero, ¿a cuál pertenecía? La más entrañable de todas, *De la ventana al parque*: ¿cómo la catalogaríamos? La extraordinaria *Los tejedores de la noche*, ¿dónde la podríamos ubicar?

Bibliografía

- Antezana, Luis H. (1986): “Del nomadismo: *Tirinea* de Jesús Urzagasti” en *Ensayos y lecturas*. La Paz: Altiplano.
- (1985): “La novela boliviana en el último cuarto de siglo” en J. Sanjinés: *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Minneapolis/Valencia: Institute for the study of ideologies & culture/Instituto de cine y televisión.
- (2005): “Prólogo” en *Cerco de penumbras*. Colecc. Letras Fundacionales. La Paz: Plural.
- García Pabón, Leonardo (2013): “De *Watawuara* a *Santiago de Machaca*. Apariciones y desapariciones en la narrativa realista boliviana del siglo XX”. *Boletín literario*, número 25, octubre, Año 11. Cochabamba.
- Prada, Ana Rebeca (2002): “Exterioridad nomádica, pensamiento del afuera y literatura: Borda y Urzagasti” en *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo I. La Paz: PIEB.
- (2002): *Viaje y narración. Las novelas de Jesús Urzagasti*. La Paz: Carrera de Literatura-UMSA/Sierpe.
- Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Urzagasti, Jesús (1969): *Tirinea*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- (1987): *En el país del silencio*. La Paz: Hisbol.
- (1992): *De la ventana al parque*. La Paz: OFAVIM.
- (1996): *Los tejedores de la noche*. La Paz: OFAVIM.
- Vargas, Iván: “¿Canon boliviano?”, *La Razón*. La Paz (12-01-2013).
- : “Fitzgerald, de moda”, *La Razón*. La Paz (1-06-2013).
- Verani, Hugo (1989): “La casa de cartón de Martín Adán y el relato vanguardista hispanoamericano”, en AIH, Actas. En línea http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_4_030.pdf
- Villena, Marcelo (2011): “Los gestos del perverso, El Loco de Arturo Borda” en *Las tentaciones de San Ricardo*. La Paz: IEB/Gente Común.
- Wiethüchter, Blanca y A. M. Paz Soldán et al. (2002): *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Dos tomos. La Paz: PIEB.