



HAL
open science

Desplazamientos conceptuales en la literatura boliviana actual

Pablo Virguetti

► **To cite this version:**

Pablo Virguetti. Desplazamientos conceptuales en la literatura boliviana actual. *América sin Nombre*, 2019, La nueva novela latinoamericana sin límites, 24 (1), pp.73-81. 10.14198/AMESN.2019.24-1.06 . hal-02542921

HAL Id: hal-02542921

<https://u-bordeaux-montaigne.hal.science/hal-02542921>

Submitted on 14 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Desplazamientos conceptuales en la literatura boliviana actual

Pablo Virguetti

El crítico Leonardo García Pabón propone un estudio de la literatura boliviana a partir del concepto de nación. En su prólogo, al hablar de las obras nacionales más representativas, García Pabón afirma: “Estos escritores se han preguntado, de una forma u otra, aquello que Sáenz hace explícito: qué o quién es boliviano/boliviana. Qué rasgos hacen de los habitantes del territorio boliviano, sujetos diferentes de los demás del planeta” (1). Analizar la literatura producida en Bolivia a través de su relación con lo nacional no es para nada un rasgo sorprendente. Al contrario, en el caso boliviano se trata de un tema constante. Las obras consideradas “clásicas” de la literatura nacional abordan esta cuestión: *Raza de bronce*, de Alcides Arguedas o *La chaskañawi*, de Carlos Medinaceli intentan identificar, esbozar y comprender las cualidades del sujeto nacional.

Sin embargo, la literatura más reciente se ha esforzado en separarse de esta estrecha relación con la construcción de un sujeto nacional y con la función de gran relato de la realidad social del país. En una entrevista de 1999, el escritor Edmundo Paz Soldán responde a una pregunta sobre su novela *Río fugitivo*, haciendo hincapié en su interés en el mundo inmediato del personaje (que es de clase media urbana) y en su rechazo a las categorías dominantes de la literatura nacional:

Quería hablar de esto sin caer en lo grotesco, en la caricatura por un lado, ni tampoco en el tono constante de compromiso social con los pobres y los campesinos, que ha marcado muchísimo la literatura de mi país, y que creo que es una de las causas de que no haya trascendido, porque se ha quedado en un regionalismo muy grande (Paz Soldán).

Las palabras de Paz Soldán muestran a un escritor que concibe su programa literario como un quiebre necesario respecto a la tradición boliviana de una literatura apegada al sujeto nacional y a las problemáticas sociales. La lectura de la obra de Paz Soldán permite comprender que el relato busca retratar las aventuras de un joven de clase media urbana y que, por la forma en la cual está escrito, la historia podría suceder en otros países. Esta actitud refractaria a los rasgos antes dominantes y las lecturas de otros autores más recientes permiten formular nuestra hipótesis, a saber que la literatura boliviana ha desplazado definitivamente su interés de describir un sujeto social y se ha concentrado en encarnar el sujeto individual, no totalmente extraño a su país, pero lejos de estar definido por él. Para ello será necesario conocer primero en qué consiste el campo en el que se inscribe nuestro corpus, estudiando las principales rutas que tomó la literatura boliviana que le precede. En segundo lugar, este estudio se va a concentrar en algunos ejemplos recientes de la literatura nacional para intentar establecer cuáles serían sus características comunes, si es que estas existen.

1. Reflexión en torno al campo: la crítica y la historia de la literatura boliviana.

Para poder hablar sobre la literatura boliviana reciente, consideramos apropiado desarrollar primero una reflexión sobre la crítica que ha definido, clasificado y acompañado lo que se da por llamar el campo de estudio de la literatura nacional. También es necesario considerar sus paradigmas históricos. Así, si queremos hablar de literatura boliviana, es necesario definir primero qué se entiende por ese término.

Como suele suceder en literatura, históricamente la crítica intenta definir un campo de “lo nacional”, a pesar de que esta definición se enfrenta a una serie de problemas. El más

importante es sin duda la circulación de culturas heterogéneas que se encuentran tanto en la génesis del texto como en las dinámicas de representación que aparecen en él. Como heredera de los estudios filológicos, la crítica literaria se ha esforzado en sentar las bases de una tradición nacional. En el caso boliviano, se puede afirmar que la crítica no ha tenido que hacer esfuerzos demasiado importantes para lograr este cometido, ya que la literatura boliviana ha sido particularmente homogénea en la primera mitad del siglo XX, que quizás sea el momento donde las letras nacionales tomaron definitivamente cuerpo. Efectivamente, en esos años se produce *Raza de bronce* de Alcides Arguedas y el ensayo *Creación de la pedagogía nacional*, de Franz Tamayo. Estas dos obras toman el pulso a la preocupación principal de las letras bolivianas: el definir un sujeto nacional. En el caso boliviano, esta preocupación parece ser más fuerte o resaltar de una forma menos simbólica y más directa la angustia de la identidad nacional. Como explica la crítica argentina Magdalena González Almada, “Bolivia tenía una particularidad, su masiva población indígena y el enclaustramiento ocasionado por la pérdida de la salida al mar después de 1879” (González Almada 207). La exclusión del indígena de la vida nacional, la grieta insalvable entre campo y ciudad y una geografía y demografía que crean un territorio muy desigual, influyen en la sensación de tener una identidad nacional que todavía se tiene que inventar. Así, “desde el positivismo —en el caso de Arguedas— o desde la pedagogía —en el caso de Tamayo— ambos autores buscaron respuesta a la pregunta referida al sujeto nacional” (González Almada 206).

Este tema es la problemática principal que, representado de diferentes maneras y a través de diversas mutaciones, se convertirá en el topos más recurrente de la literatura nacional. De la misma manera, la crítica incidirá en la definición de una literatura nacional menos como un conjunto de objetos estéticos o representativos de una tradición propiamente literaria, que como reflejo y correlato de una sociedad. Y en este punto la crítica ha sabido coincidir plenamente con su objeto de estudio. La literatura se ve como un objeto social que permitiría comprender mejor la complejidad y las contradicciones sociales a través del planteamiento de preguntas o respuestas concernientes al problema del sujeto nacional. No solo se sobreentiende que debe leerse a partir de ese punto de partida, sino que se cree que ese es su rol. Así, el crítico Luis Antezana afirma en su introducción a la *Historia crítica de la literatura boliviana* que la literatura boliviana se institucionaliza como tal a inicios del siglo XX. Este momento constitutivo se caracteriza por la necesidad de resolver el problema del sujeto nacional a través de las propuestas del indigenismo, del costumbrismo, y más tarde del realismo social de la novela sobre la Guerra del Chaco con el Paraguay (1932-1935) y de la novela minera. Después de la mitad del siglo, el realismo social verá más tarde nacer nuevas temáticas como la revolucionaria (Antezana IX-XXII).

Por todo esto, la conquista de la autonomía de la literatura, como objeto estético que no tiene que tener como objetivo principal la definición de la identidad nacional, llega bastante tarde en Bolivia. En todo caso, más tarde que en otros países. No es que no hayan existido casos de escritores que apuesten por el modernismo o por las vanguardias, pero muchas veces estas nuevas formas han dado lugar a obras donde el problema de la identidad boliviana fracturada e irresuelta sigue presente, aunque esté referenciado de manera más indirecta y simbólica. La importancia de la figura del marginal en el que quizás es el escritor más importante de finales de siglo, Jaime Sáenz, ahonda en ese sentido. El marginal aparece como una búsqueda de identidad que es al mismo tiempo un rechazo y supone una estrategia de escape. El crítico Juan Carlos Orihuela llama “grotesco social” a este interés en la representación de la marginalidad y opina que “al principio era una búsqueda de aislamiento, después se convierte en una nueva producción desde la periferia, un “descentramiento deliberado” (Orihuela 218).

Con el cambio de siglo se observa sobre todo el afianzamiento de una literatura urbana y más permeable a la globalización, a la imagen de la obra de Edmundo Paz Soldán o de la lenta adscripción de la literatura nacional al género policial, que se vuelve algo visible apenas en los años 90. A través de estos fenómenos se han establecido nuevos ejes por donde circula la ficción literaria: el paisaje urbano tiene una mayor presencia que el paisaje rural y los textos donde imperaba una función social han dado paso a historias donde las fronteras entre géneros y temáticas son más porosas. Una nueva generación de jóvenes narradores ha renovado el paisaje nacional.

El objetivo de esta reflexión introductoria era comprender el alcance de la problemática abordada. A saber: hasta qué punto se han desplazado los conceptos principales de la literatura boliviana. Para ello era necesario contar con una idea de dónde se encontraban estos conceptos en el siglo XX. Nuestra reflexión sobre la nueva literatura es un intento de comprender cómo se concibe ahora en la literatura la identidad del sujeto, que, insistimos una vez más, en la ficción boliviana, históricamente, ha estado casi siempre arraigada al país, región, ciudad o grupo social. Necesariamente, la definición de la identidad pasa también por la identificación del otro, del que se considera diferente o extranjero a las fronteras imaginarias establecidas por esta identidad. Esta visión del otro también podría haber sufrido cambios, como lo veremos a continuación.

2. Características de la literatura boliviana actual

Hablar de literatura boliviana actual como un todo homogéneo evidentemente es imposible y estaríamos cayendo en un término reductor. Podemos, sin embargo, subrayar que entre los jóvenes escritores de la nueva generación, tres que han dado mucho que hablar a nivel de lectores y de crítica son Sebastián Antezana, Liliana Colanzi y Rodrigo Hasbún. Antezana nació en 1982 y los demás en 1981. Pertenecen, pues, a la misma generación. Tomarlos como corpus para nuestro estudio no permite generalizar las conclusiones, pero sí elaborar un esbozo de tendencias importantes que están presentes en las prácticas literarias de la literatura boliviana.

Una primera observación que se puede hacer de la nueva literatura boliviana, es la buena salud en la que se encuentra el género del cuento, forma a la cual se dedican la mayoría de los escritores bolivianos, ya que la mayoría de los novelistas ha incursionado en este género, amén de muchos poetas y cuentistas exclusivos. Solo tomando en cuenta a los tres autores citados, podemos observar que tanto Rodrigo Hasbún, que ha publicado dos novelas, *El lugar del cuerpo* y *Los afectos* y Sebastián Antezana, que ha publicado las novelas *La toma del manuscrito* y *El amor según*, han incursionado en el género del cuento. Por su parte, Liliana Colanzi ha publicado exclusivamente libros de cuentos: *Vacaciones permanentes*, *La Ola* y *Nuestro mundo muerto*. Así, incluiremos en nuestro análisis tres libros de cuentos publicados recientemente por los tres autores elegidos. *Nuestro Mundo muerto* de Liliana Colanzi, *Iluminación* de Sebastián Antezana, y la antología *Nueve* de Rodrigo Hasbún.

En los tres libros se observan algunas características que permiten avanzar algunas hipótesis sobre las tendencias de esta literatura. En primer lugar una búsqueda de posicionarse en un lugar específico de la sociedad postmoderna. En segundo lugar un cambio de perspectiva del lugar de enunciación y del enunciado. En tercer lugar, un cambio de paradigma donde el objeto de la narración pasa de lo colectivo a lo individual.

2a. Influencia y representación de la postmodernidad

Como lo hemos visto, la literatura boliviana del siglo XX se ha centrado en crear un momento fundacional retrospectivamente, ya que en las temáticas propias del indigenismo y en las variantes literarias bolivianas de la novela social, como en la novela de la mina, se observan intentos de definir la esencia del ser nacional. Esta búsqueda de esencia nacional se despliega a su vez a la posibilidad de poder trazar un programa nacional, que sería posible solo a través del conocimiento del sujeto nacional. Esto permitiría orientar al país hacia un proyecto común de sociedad, lo cual no es otra cosa que un deseo de crear una versión propia de la modernidad prometida por la Ilustración europea. Sin embargo esta modernidad prometida y esta definición del ser nacional nunca llegan a cristalizarse. En los autores que nos ocupan, una forma de modernidad ha llegado por fin, visible sobre todo en las temáticas y en la focalización de los textos. Pero esta modernidad es incompleta o deformada, y no ofrece la promesa de poder asirse de una definición clara y fundacional desde donde enfrentar las incógnitas de la existencia. Se trata así de una modernidad en crisis o, como se ha dado en llamarla, de una posmodernidad. Según Terry Eagleton, la posmodernidad

Ve el mundo como contingente, sin anclajes, diverso, inestable, indeterminado, un conjunto de culturas o interpretaciones desunidas que generan cierto grado de escepticismo sobre la objetividad de la verdad, la historia y las normas, la concesión de la naturaleza y la coherencia de las identidades (Eagleton vii).

Como se puede observar, la inestabilidad y la naturaleza caótica de los fenómenos se unen a la idea de que no hay una verdad absoluta. Esta falta de certezas, unida a la percepción caótica del mundo, se traduce en una angustia existencial que se aleja de la promesa hegeliana del progreso permanente a través de la razón. Aplicado al caso boliviano, esto quiere decir que las promesas de una sociedad mejor a través de esta definición crítica del sujeto nacional y de la realidad del país se ven desvanecidas, lo cual parece ser completamente asumido por las novelas que forman parte de este estudio.

En este contexto inestable, los textos del corpus eligen por situar casi todos los relatos en la ciudad. La mayoría de los protagonistas son jóvenes y están rodeados de diferentes elementos propios a la globalización: consumen productos culturales extranjeros y los problemas a los que se enfrentan son propios de una vida urbana de clase media. Así, el cuento *Viejos que miran porno* de Antezana narra el encuentro de dos hombres mayores que han perdido a su pareja, y lo que se inicia como una amistad termina siendo una historia de amor. Los dos hombres, como principal práctica sexual, miran pornografía, como lo expresa el título. La temática es ya de por sí poco común en la narrativa boliviana y la intriga que gira alrededor de los celos que uno de los hombres tiene del vecino revela un mundo cerrado donde el espacio privado de la casa y del edificio sirven como escenario para gran parte de la trama. El hecho de que proyecten sus fantasías sexuales hacia las imágenes que pasan en la televisión muestra un mundo donde hay una predominancia de lo visual y donde el mundo material es reemplazado por el mundo de la imagen, de la idea. Por supuesto, este mundo virtual de la pornografía reemplaza un malestar con el propio cuerpo y la propia sexualidad. Así, uno de los personajes, Lucas, quien tiene una imagen negativa de sí mismo, vive constantemente angustiado por la mayor independencia de su pareja, Ernesto. Y esto se ve en la propia percepción que tiene de su cuerpo: “Sin incorporarse, se queda unos minutos mirándose las piernas, fofas y lampiñas, abultadas aquí y allá por pequeños nódulos en los que el sistema circulatorio ha colapsado”(Antezana Quiroga 33). El cuerpo propio visto como informe, como sistema colapsado, funciona sin duda no solo como signo de la baja autoestima del personaje, sino también como correlato del mundo externo, que para Lucas se caracteriza como un espacio sin definición clara, borroso, e incluso violento. Lucas ve a su pareja como un hombre complejo en comparación a sí mismo, ya que se percibe como un hombre plano. Existe una

actitud de abyección hacia su propia persona. En ese mundo difuso lo ideal (podemos pensar en los tópicos de lo que puede ser considerado ideal por la clase media de nuestra época: una casa propia, dinero, vida en pareja) se presenta como una promesa incumplida y el sujeto se encuentra desorientado. Se puede pensar que esta actitud irónica del texto respecto al destino truncado del personaje, eminentemente mezquino, no deja de ser una crítica a la simplicidad e ingenuidad de los valores adoptados por la clase media engeñecida por las promesas de la globalización, transmitidas por la cultura de masas.

En Hasbún, esta postmodernidad se ve de manera quizás más determinante. En el cuento *Carretera*, el protagonista pasa por una serie de situaciones estereotípicas de la ficción estadounidense: conduce un coche, viaja grandes distancias mientras piensa en el pasado y en la boda a la que se dirige. Además, escucha la radio y la música influye en sus pensamientos. Se detiene en un pueblo, va al bar y pide un whisky (gesto muy difícil de imaginar en Bolivia). Se sabe que el arquetipo del viaje por la carretera es un signo por excelencia de la transición, del sujeto que está en movimiento, y anuncia la exploración de lo desconocido no solo de forma geográfica sino también psicológica. Y la actitud del personaje se puede calificar como un desinterés fingido por lo que sucede, un desapego que llega a expresarse con respecto a su propia existencia, una posición que busca esconder en realidad la soledad en la que se encuentra:

Sujetando con firmeza el volante, cerró los ojos y contó hasta diez. Los abrió. Volvió a cerrarlos. Contó hasta quince. Los abrió. Era un juego peligroso pero fascinante. Mientras más rápido, y en ese momento iba a más de cien, tanto mejor. Mientras más llena la carretera, mejor (Hasbún 35).

Este juego que pone en riesgo su vida muestra una dinámica de lo aleatorio. El futuro, no cuenta ya como un proyecto personal en un entorno que se puede controlar. Como no se puede controlar el entorno, hay una renuncia a adaptarse a él. Ni qué decir que el personaje se encuentra lejos de tener entre sus preocupaciones un cuestionamiento de la identidad nacional. El individuo se limita a vagar por este lugar neutro que es la carretera, alejado de cualquier elemento que lo podría anclar a una geografía identificable. La preocupación por lo inmediato en términos temporales pero también identitarios refleja un discurso del yo en crisis, imposibilitado de entrelazar sus redes con un tejido histórico, puesto que parece haber renunciado a todo.

Además, en dicha historia, donde se habla de la iniciación sexual del protagonista, esta sucede debido a que su prima le hace ver pornografía. Aparece una vez más la relación con la existencia a través de la pantalla, lo que perfila un motivo sintomático. Sin duda la pantalla representa también la artificialidad de esta realidad difusa que inspira a los personajes pero que no corresponde con la realidad soñada. Los personajes están solos y la relación con la pantalla refleja esa soledad. El personaje de carretera pasa todo el relato solo, con la radio, sus pensamientos y los encuentros con extraños como el camarero del bar. En el único momento en el que se representa un momento gregario, la boda, el relato hace una elipsis.

En la misma vena, Liliana Colanzi, en su cuento *El ojo*, cuenta otra historia de iniciación sexual. La protagonista es una joven que está en secundaria y que no se siente adaptada a lo que le rodea: “El mundo, de pronto, era un lugar hostil”(Colanzi Serrate 15). El malestar se hace explícito ya que el personaje principal mantiene una relación con un chico extraño y marginal quien responde a otro arquetipo contemporáneo, ya que tiene una banda de rock y se viste de negro. Más allá de que la caracterización de los personajes se acerque por momentos al cliché, el cuento conduce a una escena en la que se llevará a cabo la iniciación sexual. Esta sucederá en un cine mientras ven una película gore. El lugar de la escena, el tipo de película

así como, sobre todo, el contraste entre el puritanismo de la madre y la personalidad misteriosa y rebelde del chico, hacen que el mundo que habita la chica se presente como diametralmente opuesto a la percepción de la madre. Esto se ve simbolizado en el Ojo, que es una suerte de símbolo imaginario que la chica ve de cuando en cuando. Al final del cuento, con la iniciación sexual, el Ojo desaparece. El Ojo cumple así el rol de objeto amenazante que circunda a la protagonista y crea una atmósfera de ansiedad alrededor de ella. Es a la vez el Ojo de la madre que la vigila, signifiante del tradicionalismo anacrónico; el Ojo del estado que vigila a sus ciudadanos, buscando controlarlos ; o, aún más posiblemente, el Ojo la mirada de los otros, una sociedad vista como un tribunal que minimiza al personaje, marginalizándolo. En este sentido, la metáfora del Ojo se revela como una imagen en la que el individuo colapsa bajo la presión de la sociedad posmoderna.

Todos estos elementos confluyen hacia la representación de un sujeto descentrado, en conflicto, perdido entre todas esas pantallas e imágenes. La solución parece ser un intento de escape del mundo, con personajes que tienden hacia el solipsismo: el apartamento de Lucas, el coche de *Carretera*, el mundo de fantasía *dark* donde se refugia la joven de *El Ojo*.

2b. Cambio de perspectiva del lugar de enunciación y del enunciado

Por lugar de enunciación entendemos el lugar desde donde los autores producen sus textos. Al igual que otros escritores que se han destacado desde la generación de Paz Soldán, Colanzi, Antezana y Hasbún viven y trabajan en universidades en Estados Unidos. Como se ha dicho de muchos otros escritores latinoamericanos de las últimas décadas, esta condición de escribir desde el extranjero produce una literatura transnacional que surge de esta condición cosmopolita de los autores. Como acabamos de ver en el punto anterior, el lugar de la enunciación es sin duda uno de los factores que fundamenta la experiencia de la escritura y provoca variantes temáticas o formales. Hemos hablado de los rasgos temáticos que podríamos relacionar con una postmodernidad que inunda el imaginario de modelos que vienen de los países desarrollados, pero también podríamos hablar de las características formales que comparten los tres libros: una prosa límpida, poco barroca, que busca la justeza del término y la fluidez de las frases cortas.

Quizás de manera más interesante, esta cualidad transnacional en el caso específico boliviano pasa por situar las historias en países extranjeros o por evitar dar informaciones acerca del lugar donde la trama se está llevando a cabo. Esto pasa por no hacer ninguna alusión directa al topónimo que podría permitir situar la ficción, a veces esta voluntad está declarada de forma explícita en el texto, como en el caso del cuento *Carretera*, donde el personaje de Hasbún pregunta en un pueblo en el que ha parado: “¿dónde estamos? la mujer respondió. No era un nombre familiar” (Hasbún 37). El texto evita de forma bastante visible nombrar el lugar, lo que hace que la trama se sitúe en un lugar neutro, imposible de aprehender. Es como si los personajes estuvieran atrapados en un sitio indeterminado, que recuerda a otro tema recurrente de esta realidad transnacional de los escritores actuales: la frontera.

En el caso de Sebastián Antezana, el cuento *My very own página en blanco*, sucede en Florida, Estados Unidos, mostrando la tendencia a situar historias en el extranjero a la que hicimos referencia. Pero otros dos cuentos, *Si contarle está en tu poder* y *La mujer del jinete* no dan ninguna información sobre el lugar donde suceden las tramas. Por su lado, Liliana Colanzi ha escrito algunos cuentos que, sin dar el lugar preciso donde se sitúa la historia, suceden claramente en el oriente boliviano, pero también hay cuentos como *La Ola*, que sucede en Cornell, la universidad donde la autora trabajó hasta hace poco tiempo, o *Canibal*, que sucede en París.

Esta elección de intentar evitar definir el lugar de la trama se puede interpretar como una voluntad para diferenciarse, huir o incluso rechazar los lugares constitutivos de la tradición de la narrativa boliviana. Efectivamente, la aparición de un topónimo implica toda una carga semántica que moviliza muchos significados establecidos por la tradición literaria. Al evitar los topónimos los autores demuestran que no se reconocen en esta tradición, prefiriendo situar las historias en el extranjero, o en un lugar indeterminado. De cierta manera, esta elección muestra toda una reflexión sobre el destinatario del texto, ya que es sobre todo el lector boliviano quien podría hacer más asociaciones entre los nombres de los lugares y significaciones arquetípicas. Así, se puede decir que uno de los factores que pueden influir en esta tendencia a esconder el topónimo es el hecho de que los autores quieren escribir para un público más amplio que el público estrictamente nacional. Por otro lado, los lugares anónimos son lógicamente más operativos para crear la estética posmoderna propuesta por algunos textos.

2c. Predominancia de lo individual frente a lo colectivo

Como se ha señalado, la tendencia mayor de la literatura boliviana del siglo XX siempre fue hacer del sujeto que aparece en la narración un sujeto social. Su representación es en tanto que representante de una etnia (el indio, el mestizo, el blanco), de una clase social (el campesino pobre, el terrateniente rico), de un tipo de ocupación que participa en algún dominio constitutivo de la formación de la nación moderna (el minero, el soldado de la guerra del Chaco), de la condición y grado de participación en la construcción de la identidad urbana (el marginal saenziano)¹. Poco a poco esta tendencia ha cambiado y el sujeto ha ganado autonomía, llegando a individualizarse (por supuesto, existen precedentes como *Los deshabitados* de Marcelo Quiroga Santa Cruz, publicada en los años cincuenta). Así, en la narrativa de los tres autores de este análisis, el centro de gravedad del relato ha cambiado: el individuo es alguien completamente independiente y autónomo, pero está en la mayoría de los casos cortado de todo vínculo social. Es solitario y le cuesta establecer lazos duraderos o vive del recuerdo de relaciones pasadas.

Así, en el cuento *Futuro*, la narración polifónica de varios jóvenes que están de viaje de promoción (bachillerato) relata una sucesión de jornadas en un hotel donde se mezclan actividades placenteras repetitivas. El grupo va a la playa, bebe en el bar, se junta en la piscina, sale a la discoteca, todo esto de manera iterativa. Sin embargo, del texto trasciende la sensación de que todos los personajes están irremediablemente solos. Una soledad transmitida en parte por el tono impersonal y repetitivo del relato: al principio tenemos frases como “dos rubias besándose en la pista en la discoteca, compañeros vaciando sus vasos, bailando y saltando y riendo”. Más adelante el tono es el mismo, con la diferencia de que este se vuelve más oscuro: “el mar a toda hora, las olas, el ruido que producen, planos largos”. El efecto logrado es el de una realidad plástica, artificial, donde el grupo de gente en actividades de ocio da la sensación de estar atrapados en el tiempo y en el espacio, en una situación de deshumanización.

Esta literatura que ilustra un sujeto disgregado se puede poner en relieve comparándolo a las tipologías del relato social boliviano: se pasa de la crisis social a la crisis individual, de la nación sesgada al sujeto escindido, de la fe en la comunión del pueblo a la desconfianza que

¹ La novela más importante de Jaime Sáenz (1921-1986), *Felipe Delgado*, desarrolla la temática de los personajes marginales que habitan en el submundo de La Paz, como el *aparapita*, mezclando lo grotesco con una cierta fascinación por lo telúrico.

produce el otro. De hecho, se observa una relación con el otro donde existe una oscilación entre una conexión salvadora, que representa un posible escape de la crisis, y la violencia cruda. Esta formulación esquizofrénica aparece en algunos cuentos de Liliana Colanzi. En estos textos, el otro, es el indígena, como en el cuento *Alfredo*, donde una criada ayorea educa en los misterios místicos de sus creencias a la niña protagonista. Más tarde, la niña percibirá cosas que los otros no pueden percibir, principalmente la respiración del cuerpo de Alfredo, el niño muerto que está siendo velado. En otros momentos, el indígena es víctima de la violencia gratuita, como el mataco (nombre de una etnia del oriente boliviano) a quien el protagonista de *Chaco* decide tirarle una piedra en la cabeza mientras duerme. El protagonista confiesa: “Yo lo envidiaba. Quería que el mataco se fijara en mí, pero él no me necesitaba para ser lo que era”(Colanzi Serrate 79). Esta confesión clarifica el sentido del acto violento. El protagonista, sujeto en crisis, no puede entender cómo un indígena que está marginalizado de la sociedad, sin un acceso concreto a la ciudadanía, puede vivir sin la angustia existencial que le devora. El indígena representa la autonomía soñada, que se encuentra en las antípodas de la dependencia de este sujeto moderno escindido y abandonado, que busca, como dijimos, algún tipo de substantivación, de esencia definitiva, un logos que le permita sobrevivir. Al mismo tiempo, se puede interpretar que la muerte del indígena aleja la posibilidad de que el protagonista tenga que asumir una identidad que rechaza. En este sentido, esta escena reproduce, a través de un dispositivo diferente a los anteriores además de sintético, los desgarros de la identidad boliviana.

En el cuento *Si contarle está en tu poder*, de Sebastián Antezana, aparece otro indígena que conjuga también la salvación y la maldición. La protagonista, una mujer estéril abandonada por su marido, tiene como única compañía el animal que él le regaló (que, dicho sea de paso, es un animal que el texto se abstiene de definir). Narrado en primera persona, el relato cuenta cómo la mujer, cuando era niña, vive un trauma. Una indígena del oriente, llamada Maria Brasileira, llega a mendigar al barrio de clase media donde vive, y entra una tarde a su jardín a cantarle a la niña solitaria que ella es. Se trata en realidad de un ataque violento, ya que la indígena le echa una maldición mientras sus dedos recorren el cuerpo de la niña, violándola, lo que la condena a la esterilidad: “que te quedés ahuecada y que el mal se te quede dentro” (Antezana Quiroga 74). Ese otro extraño y completamente ajeno a la realidad de la niña se presenta como un otro monstruoso, que inculca el mal en el cuerpo de la narradora. Si por un lado Maria Brasileira parecía representar el mismo topos del cuento de Colanzi *Alfredo*, donde lo indígena es una puerta de trascendencia hacia lo mágico y lo inexplicable, en *Si contarle está en tu poder*, esta otredad se convierte en amenaza y violencia.

La representación de la figura del indígena muestra que la literatura actual, a pesar de todo, no ha roto completamente con esta temática constitutiva de su tradición. Solo que el personaje indígena aparece no como protagonista de un colectivo, que históricamente servía para denunciar la injusticia de la que era objeto o celebrar la épica de su liberación. Al contrario, el indígena está condenado a la misma soledad e incomprensión que los personajes de clase media con los cuales se relacionan. Incluso cuando hace de puente entre lo real y lo fantástico, como en los textos de Colanzi, su aura no está romantizada. Esto no impide de que en ciertas ocasiones, como lo hemos visto, se lo represente como víctima de la violencia y marginalizado de la sociedad. Pese a ello, Antezana también parece mostrar en el gesto de Maria Brasileira un gesto de venganza de ese otro marginalizado que se rebela así contra la sociedad que lo ha disminuido a un estatuto de paria. Debemos insistir sin embargo en que la violencia gratuita que estalla en contextos donde casi no hay comunicación ni interacción no es exclusiva de estas representaciones del indígena marginal, sino que están presentes en todos los relatos de los autores.

3. Conclusión

En definitiva, la preocupación por el sujeto nacional ha desaparecido prácticamente en la escritura de estos tres autores. Esta aseveración hace referencia al sentido “clásico” que tiene el planteamiento de la constitución de la identidad nacional en la historia de la literatura en Bolivia. Como hemos podido observar, los personajes solitarios de los tres narradores buscan algún tipo de redención pero en realidad se encuentran aislados, en un mundo donde se ha vuelto difícil definir el lugar al cual pertenecen. La otrora tarea urgente de construcción de lo nacional se ha vuelto una tarea urgente para salvarse en tanto que individuo en crisis. Estos personajes pueden encontrarse en un contexto de significantes relacionables con “lo nacional”, pero el enfoque ha cambiado: la caracterización del espacio (no solo físico, sino también semántico) de lo nacional no es el factor que tiende a dominar la estructura del relato.

Esta estructura del relato se basa en los autores que nos ocuparon en la escisión del sujeto, un desgarramiento tanto interno como con su entorno. La crisis sucede principalmente cuando estos personajes evalúan erróneamente la realidad, cayendo en la ilusión de creer poder crear un sistema estable al interior de esta realidad caótica. Algunos personajes renuncian a todo, y otros se aferran a algo que pueda permitirles dar sentido a la existencia. Es el caso del cuento *Dos viejos mirando porno*, donde Lucas tiene una idea negativa de sí mismo que opone a la visión que tiene de su compañero Ernesto, a quien idealiza y considera un ser independiente y complejo. Esta relación de dependencia, enfermiza de un sujeto cuyo máximo afán es algún tipo de reconocimiento, es común a los tres escritores que hemos analizado, ya sea los personajes melancólicos de Hasbún que generalmente no logran superar su pasado, a las mujeres alucinadas y huidizas de Colanzi o a los protagonistas miméticos de Antezana, que se aferran a algún elemento afectivo o simbólico con la esperanza de encontrar un refugio estable.

En este contexto, surge un tema que puede ser estudiado más adelante, ya que ha sido históricamente poco representado en la literatura nacional. Este estado de flotamiento de los personajes, una marginalidad en parte autoimpuesta, los vuelve víctimas de una sensibilidad extrema, donde cada gesto o acontecimiento devienen una pequeña lucha por la supervivencia. Esto es lo que explica su relación conflictiva con el cuerpo y con la sexualidad. Al representar esta crisis de la identidad del sujeto, la literatura boliviana incide de manera más específica en el tratamiento del cuerpo, cosa que no había sucedido antes. Las heridas, las imperfecciones, los fluidos, se muestran en los tres libros como síntoma de esta necesidad de escribir sobre el cuerpo, una necesidad que también se presenta desde el lado de la crítica.

Bibliografía

- Antezana, Luis. "Umbral". Wiethüchter, Blanca, et al (ed.). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz: Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, 2002: IX-XXI.
- Antezana Quiroga, Sebastián. *Iluminación*. La Paz: El Cuervo, 2017.
- Arguedas, Alcides. *Raza de bronce*. Buenos Aires: Losada, 1919.
- Colanzi Serrate, Liliana. *Nuestro mundo muerto*. La Paz: El Cuervo, 2016.
- Eagleton, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford: Blackwell Publishers, 1997.
- García Pabón, Leonardo, *La patria íntima, Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: CESU/Plural editores, 1998.
- González Almada, Magdalena. "Lo social y lo político en la narrativa boliviana en el siglo XX y XXI". González Almada, Magdalena (ed.). *Sujetos y voces en tensión: perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XXI*. Córdoba: Imprentica, 2012: 205-227.

Hasbún, Rodrigo. *Nueve*. Madrid, Demipage, 2014.

Orihuela, Juan Carlos. "La peregrinación vigilante: tendencias de la literatura boliviana de la segunda mitad del siglo XX". Wiethüchter, Blanca, et al (ed.). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz: Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, 2002: 200-225.

Paz Soldán, Edmundo. Entrevista por Susana Pajares Tosca, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, N° 12, Año IV, 1999, Universidad Complutense de Madrid, https://webs.ucm.es/info/especulo/numero12/paz_sold.html, consultado el 12 Mar 2019.

Quiroga Santa Cruz, Marcelo. *Los deshabitados*. La Paz: Los amigos del libro, 1980.

Sáenz, Jaime. *Felipe Delgado*. La Paz: Difusión, 1980.

Tamayo, Franz. *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Puerta del sol, 1910.