

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA
EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA



LA AUTOCONSCIENCIA LITERARIA EN *TIRINEA* DE JESUS
URZAGASTI

Tesis de grado para la obtención del Grado de Licenciatura

Por Ángela Quinteros García
Director de tesis: Doctor Guillermo Mariaca Iturri

LA PAZ – BOLIVIA
2016

Agradecimientos

Agradezco a mi madre por su apoyo incondicional. A mis tías por la paciencia.

Tabla de contenido

Agradecimientos	2
Tabla de contenido	3
Introducción	5
1. La crítica.....	7
A. <i>Tirinea</i> : la novela antinovela	8
B. <i>Tirinea</i> : la novela nomádica o de viaje	10
C. Conclusiones de este capítulo	17
2. La narrativa autoconsciente	23
A. La actualización de la autoconsciencia	27
B. Componentes de la narrativa autoconsciente	28
1. Metalepsis según Gérard Genette.....	28
2. La <i>mise en abyme</i> según Iuri Lotman	30
3. La parodia metaficcional	32
C. Conclusiones de este capítulo: <i>Tirinea</i> la narrativa autoconsciente	33
3. La reunión de la vida y la ficción	36
A. <i>El Manuscrito de un caballo</i> : aptitud versus amor por lo ficcional	36
B. <i>Tirinea</i> : entre la vida y la ficción	38
1. Fielkho: la problematización entre escritor y su obra	42
a. La consciencia de sí mismo	42
b. La consciencia del acto escritural.....	44
c. La oscilación	47
2. El viejo: el auto-encarecimiento de la ficción	51
a. Primera situación metafictiva: La autoconsciencia del viejo como personaje ficcional ..	52
a.1 Auto-reconocimiento y comparación superlativa	52
a.2: El viejo pone en evidencia su condición de personaje ficcional	54
b. Segunda situación metafictiva: La ficcionalización de Fielkho y su diario	56

b.1. Esclarecimiento de la vida de Fielkho y el discurso panegórico	56
b.2 La epifanía de Fielkho	62
b.3. El acto de ficcionalizar se pone en evidencia	63
3. Sobre las ‘meta’reflexiones de los tres narradores	70
4. Conclusiones	76
A. Objetivos logrados	76
B. La autoconsciencia narrativa	77
1. La autoconsciencia en la narrativa boliviana	77
2. El arte en la sociedad	82
Anexo 1	85
Anexo 2	93
Bibliografía.....	94

Introducción

De una plática entre dos personajes novelescos nació la “nivola” que con el paso de los años devino concepto literario. Y ¿qué es una “nivola”?, le pregunta el uno al otro. Es como un soneto, le explica, pero diferente, como si fuese un “sonete”: “Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... y le doy las leyes que me place” (Unamuno, 2010: 157). ¿Y cuáles serían esas leyes? “[V]oy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá (...). Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo” (156). La nivola, sigue siendo novela afirmará Miguel de Unamuno en el prólogo a la segunda edición de *Niebla* (1914). La novela-nivola ha tomado consciencia de sí misma como proceso y como producción ficcional y ha decidido romper con sus propios esquemas narrativos. Además que optó por una perspectiva alternativa para leer las narrativas ficcionales, una donde –por decirlo de algún modo– incluye una mirada más amplia, porque no sólo ‘mira’ lo que le rodea, sino gira su mirada hacia sí misma.

Tirinea (1969) del escritor boliviano Jesús Urzagasti (1941-2013) es una nivola porque uno de los personajes (el viejo) toma consciencia de su entidad ficcional. *Tirinea* es una novela-nivola porque crea la ilusión de que se va elaborando mientras se la va leyendo y, sobre todo, porque ha transgredido las convenciones narrativas que rigen el género novela y ha propuesto una novedosa perspectiva para leer la literatura boliviana: como representación y, a la vez, como auto-representación. Esta narrativa es una de las primeras novelas bolivianas que propone la auto-representación.

“Sólo lo difícil es estimulante”, decía Lezama Lima y, de algún modo, eso sucede cuando se lee esta novela. Si de mencionar motivos se tratara, el más sobresaliente es que esta investigación se enfocó en trabajar esta novela porque se constituyó en un reto. Un reto para alguien que se siente más cómoda en la escritura creativa que en la investigativa, aunque tal vez esta justificación no sea válida porque toda investigación académica conlleva esfuerzo, de todas maneras se la anota porque fue el mayor estímulo para que este trabajo llegue a su conclusión. Además porque desafía al lector y es debido a que es de estructura tipo “caja china”, es decir una historia dentro de otra; y en el caso particular de *Tirinea* son

dos historias dentro de una historia mayor; dos historias que, a la vez, una contiene a la otra y ambas son contenidas dentro de la historia que daría lugar a la diégesis de la novela. Y para complicarla más dentro de cada historia el personaje representa a una realidad que se opone a la otra, es decir, Fielkho como representación de lo ‘real’ o lo que la crítica literaria denominó ‘vida’ y en la otra historia el viejo representa a lo ficcional. Las novelas que representan y, a la vez, se auto-representan instan al lector a que, también, tome consciencia del proceso narrativo, instan a leerlas cuidadosamente para que se pueda distinguir cuando ‘está mirando’ a los otros y cuando ‘se mira a sí misma’. Las novelas-nivolas son difíciles, por eso son estimulantes.

El crítico literario Óscar Rivera-Rodas escribió la primera lectura académica a esta narrativa y la denominó “Anti-novela” que es sinónimo de metaficción (el devenir teórico de “nivola”). Aunque más que ahondar en este concepto, sólo fue mencionado en las conclusiones. La presente investigación quiso profundizar en esa propuesta, pero no usó esa asignación, sino utilizó el término autoconsciencia narrativa, concepto que nace del libro *Narcisistic narrative. The metafictional paradox* (1984) de Linda Hutcheon.

El crítico boliviano Marcelo Villena explica en *Tentaciones de San Ricardo* que toda literatura habla de la literatura (2003: 29). De cierta manera es así, los escritores se refieren a la literatura en sus obras, pero en la mayoría de los casos es un proceso implícito, no sucede lo mismo con las narrativas autoconscientes que lo explicitan y comparten esta consciencia con el lector. Antes de leer por primera vez esta novela ya se tenía conocimiento de la metaficción, pero *Narcisistic narrative* enriqueció este concepto porque incluyó en su definición el término autoconsciencia. La metaficción –según Hutcheon– sólo se miraba y/o hablaba de sí misma, mientras que la autoconsciencia narrativa implica conocimiento y reconocimiento de sí misma. La auto-consciencia narrativa no sólo implica el proceso de mirarse y hablar de uno, sino exponerse y aceptarse, conocerse y reconocerse.

Esta investigación está dividida en cuatro capítulos. En el primero se examina las lecturas críticas hechas a esta novela, en el segundo se expone la teoría de la narrativa autoconsciente, ya en el tercer capítulo se presenta el estudio crítico a *El Manuscrito de un caballo* y a *Tirinea*. El último capítulo son las conclusiones generales de esta investigación.

1. La crítica

El escritor chaqueño Jesús Urzagasti (1941-2013) transitó tanto la prosa como la poesía, no de forma separada, sino que las entremezclaba entre sí. Escribía poesía en prosa y prosas donde cohabitaban géneros como la poesía, el testimonio, la crónica, el ensayo. La prosa inconclusa: *El Manuscrito de un caballo* fue escrita en 1966, meses antes de empezar a escribir *Tirinea*. Algunos fragmentos fueron publicados en la revista literaria *Hipótesis* en el año 1977.

Tirinea es la novela con la que Jesús Urzagasti se hizo conocer en su faceta de novelista, fue publicada por primera vez en 1969. El canon de literatura boliviana la ha incluido como parte de las quince novelas fundacionales. Novela corta y simple y, a la vez, muy compleja. El lector en la primera lectura queda con la sensación de agrado, pero, también, que no la ha llegado a comprender del todo, por eso precisa leerla varias veces, porque lo primero que le pide a quien la lee es paciencia. Se diferencia de muchas otras novelas bolivianas porque no narra hechos sociológicos y/o históricos; más bien narra subjetividades: la historia de los recuerdos y reflexiones de un joven escritor y simultáneamente la autonomía de su criatura ficcional y los comentarios que hace éste de su creador. En pocas palabras, es una novela que se narra a sí misma como también lo es *El Manuscrito*. De esta manera, *Tirinea* rompe e instala una novedosa narrativa para la segunda mitad del siglo XX en Bolivia: sacude al lector de su pasividad y le invita a ser copartícipe del acto creativo.

El Manuscrito de un caballo no ha sido estudiado, sólo ha sido mencionado como uno de los textos inacabados de Urzagasti, por eso este capítulo centrará su atención a la lectura crítica de *Tirinea*.

Sobresalen tres lecturas críticas pormenorizadas para *Tirinea*, las cuales se las engloba en dos propuestas: *Tirinea* como “antinovela” y la segunda como novela nomádica y/o de viaje. La primera se relaciona –a nivel conceptual– con la presente investigación. Las dos siguientes, la “Nomadización” de Antezana, y luego, muy relacionada a la anterior: la instauración del viaje en la literatura la cual inicia con *Tirinea*, este último constituye la tesis doctoral: *Viaje y narración: Las novelas de Jesús Urzagasti* (publicada como ensayo académico en 2002) de Ana Rebeca Prada.

Estas lecturas críticas serán discutidas desde cuatro líneas temáticas las cuales conciernen al presente trabajo; éstas son: *Tirinea* como género; el sentido de ambos protagonistas; el nivel de los personajes y el nivel del narrador; y los “textos” que aparecen dentro de esta narrativa. De esta manera, también se las podrá comparar y diferenciar las unas de las otras. Serán expuestas manteniendo el orden cronológico en el que aparecieron: *Tirinea* como antinovelita (1972); la nomadización (1977) y luego el viaje cultural (2002).

A. *Tirinea*: la novela antinovelita

La lectura crítica “Antinovelita. **Tirinea**” de Óscar Rivera-Rodas es la primera propuesta pormenorizada de la novela de Urzagasti, se diferencia de las posteriores (de Antezana y de Prada) no sólo porque aborda un tema diferente, sino porque el trabajo de Rivera-Rodas carece de sustento teórico. Este análisis está bien estructurado aunque excede en adjetivaciones que vilipendian tanto a la novela como al autor.

Según Rivera-Rodas, *Tirinea* se aleja de los recursos de la narración contemporánea. Reúne experiencias sensoriales y sensibles, simplezas y simplicidades, donde lo “caótico y lo ambiguo adquieren plena vigencia” (1972: 185), en fin, un relato baladí e intrascendente, afirma este crítico. Escrito en un monólogo tipo “cháchara monótona”, como una especie de flujo de conciencia, nada novedosa para aquellos días, pues cincuenta años antes los “ultraístas” pretendían hacer lo mismo. Rivera-Rodas expresa que Urzagasti “reconoce” el uso de recursos retóricos como las greguerías o aforismos (refranes); el uso de metáforas y el humorismo, pero según este crítico, están mal hechas. La conclusión de este análisis se denomina “Antinovelita”, no obstante en vez de haber sido la forma de salir debía haber estudiado esta novela aplicando este término que también es un sinónimo de metaficción:

Para muchos lectores, quizás, Urzagasti ha tomado un puesto en corriente de la antinovelita. *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.

Efectivamente, *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. Urzagasti juega a crear y destruir personajes. Los aparentes protagonistas de principio confluyen y concluyen finalmente en la unidad del autor. Han sido condicionados, ya no a la experiencia y vida de su propia aventura, sino a la aventura del relato.

En fin, el relato de Urzagasti se aproxima a la antinovela, aunque para ser evidentemente novela le falta cierta complejidad y elaboración propias del género. De todos modos, se aproxima a esa corriente (216-8).

Rivera-Rodas en cuanto a la descripción y estudio de Fielkho se enfoca, sobre todo, en la subjetividad de este personaje la cual le conduce a la alienación de la ‘realidad social’. Confirma que el joven chaqueño y Fielkho son el mismo personaje, también advierte la autoría novelesca en este protagonista que crea un personaje denominado el viejo, pero al final fracasa como escritor. Finalmente menciona la “evanescente existencia” que le conducirá a la desaparición, mientras el viejo va cobrando más espacio en lo ficcional. Para explicar mejor la subjetividad de Fielkho, Rivera-Rodas establece una comparación entre éste y Gregorio Samsa, protagonista de la novela *La metamorfosis* de Franz Kafka. Algo que tienen en común Fielkho y Gregorio es la transformación, pero la metamorfosis en insecto – según este crítico– está mejor lograda que la transformación anímica del joven chaqueño. La subjetividad kafkiana es creativa, la del chaqueño, no. Ambos escritores se enfrentan con la alienación, el mundo del conflicto y el hombre doble, pero la obra de Kafka proyecta imágenes de la vida en todas sus dimensiones, no así la novela de Urzagasti.

En cuanto al viejo es descrito como una “existencia ficticia dentro del relato en relación a la existencia de Fielkho” (206). Explica que en un determinado momento de la novela el viejo pasa del nivel de personaje al nivel de narrador y desde esa nueva posición “observa y da testimonio de la actitud de Fielkho, mientras éste transcurre pasivamente. El viejo, de aquí en adelante, entra en relación directa con el lector para informarle permanentemente de la ocupación de Fielkho” (207). Al final se convierte en el dueño del relato.

Rivera-Rodas menciona la equiparación de los niveles narrativos: “Los planos de personaje y autor se equiparan en un mismo nivel. ¿Quién es quien¹ ahora? No hay duda que entre ambos se ha producido una ruptura en la subordinación del uno al otro. El personaje, saliendo de su mundo ficticio trata de ser más real que su autor, inmerso cada vez en un medio ilusorio” (209). Por eso compara a *Tirinea* con la nivola de Miguel de Unamuno, pero –explica este crítico– ya no es un personaje ficcional en busca de su creador como sucede en la novela del escritor español, sino que en la novela del escritor boliviano, el autor real de la

¹ sic.

obra “quiere ser protagonista de su personaje”, para ello examina el apóstrofe, y da la impresión de que Rivera- Rodas intentó analizar al autor chaqueño:

Corresponde ese pasaje, comparativamente, a una actitud similar del viejo, fundida con la del narrador real de la obra, del narrador que se ocupa de Fielkho y su relato, quien, por otra parte, ha llegado, definitivamente, a la situación de personaje pese a sus pretensiones de autor.

En realidad, Fielkho estaba cumpliendo una labor encomendada por Urzagasti: escribir un relato biográfico de éste, y planteando la inversión real en la relación autor-personaje. El narrador real –Urzagasti quiere ser protagonista del personaje por quien es representado. Se plantea un problema narrativo que participa de situaciones reales y ficticias. Ya no se trata de los personajes que buscan a su autor dentro de la ficción. Se trata del caso en que el autor experimenta la búsqueda real de un personaje por quien pueda ser incluido en la ficción; el autor quiere someterse al protagonista sin advertir que éste no puede decidir. La tirantez que provoca el problema, ubicado en un área entre lo real y lo ficticio, terminará con una ruptura mediante la cual, obviamente, lo real se superpondrá a lo ficticio. Y el autor, frustrado en su intento, acabará escribiendo lo que no quiso y lo que su personaje no pudo (212).

Rivera- Rodas confunde los niveles de la realidad ficcional con el nivel de la realidad física del escritor. En ningún momento menciona lo de la conformación de los textos, es Antezana que propone una interpretación al respecto.

B. *Tirinea*: la novela nomádica o de viaje

“La obra [*El Anti-Edipo*]² de Deleuze y Guattari abunda en precisiones afirmativas de la vida. En nuestra particular experiencia, la obra de Deleuze y Guattari nos iluminó muchas zonas de *Tirinea*” (2011: 114)³. Antezana adaptó muy hábilmente la teoría de *El Anti-Edipo* a la propuesta interpretativa de esta novela, acomodó el concepto principal del esquizo (opuesto al Edipo y nómada por naturaleza) tanto a *Tirinea*, como a uno de los protagonistas de ésta: Fielkho. Los términos: “nómada”, “intensidad” y “territorio” son los más utilizados en su análisis, a continuación se presentará cada uno de estos términos deleuzianos. El

² *El anti-Edipo* es una crítica a la estructura edípica del psicoanálisis de Freud, simultáneamente y como complemento, es un estudio acerca de la globalización capitalista y sus relaciones con la esquizofrenia. De esta manera, crean no una teoría antipsicoanálisis sino el “Esquizoanálisis”, que apunta que el problema edípico no sólo es familiar, sino social.

³ Este ensayo fue escrito entre 1977-8, para esta investigación se trabajó con la edición de Plural Editores, la cual es más ilustrativa que las publicaciones anteriores.

nómada (o ‘esquizo’) es aquel que no tiene residencia propia; siempre se desplaza de un territorio a otro, prefiere este tipo de vida a tener que habitar la hipocresía de los falsos refugios. Este constante “irse” está cargado de sentimientos intensos, llenos de vida, contrarios a la muerte que es de intensidad cero. La intensidad tiene que ver con “yo siento” y sobre todo con “yo vivo”. Los territorios son “espacios” donde el sujeto nómada se desplaza pero no se asienta porque siempre “re-territorializa” nuevas tierras.

Antezana atribuye a *Tirinea* características del nómada o esquizo como la intensidad y el movimiento constante que conlleva tener este tipo de experiencia de vida. La asemeja con un sujeto que vive su vida intensamente en el presente, sin aferrarse a nada, por eso el fin último de la lectura de “La nomadización” es que esta narrativa es un ‘canto’ celebratorio a la vida, no como mensaje, ni como contenido sino que ella misma es ese canto a la vida. Está en constante movimiento, llena de intensidades como los recuerdos, las vivencias inmediatas y la tercera es que las dos anteriores están dentro de “una vida literalizada”. Siempre atraviesa territorios especialmente el de los recuerdos y las vivencias inmediatas, pero nunca se asienta en ninguno de ellos.

Tanto la lectura de Antezana como la de Prada ponderan más a Fielkho que al viejo porque el primero representa, a cabalidad, al nómada o al migrante, no así el viejo que sólo es una instancia narrativa estática o la Memoria y Sabiduría que el migrante lleva consigo. Según Antezana, Fielkho es como el nómada que sólo atraviesa territorios, pero nunca se asienta en ninguno de ellos. Estos territorios son aquellos de referencia educacional; el arquetípico (llanura Tirinea); y el tercer territorio la narración misma, de estos tres, Fielkho ocupa y desocupa aquellos de referencia educacional y el tercero que es su propia escritura. Por motivos educacionales Fielkho tuvo que realizar diferentes viajes, pero, manteniendo la lógica nómada, no asumió el “contenido de la axiomática educativa”, sólo la atravesó, para después abandonarla, como la carrera de geología. Y lo mismo sucede con el territorio de la escritura: lo atraviesa para después abandonarlo, porque solamente es un territorio que sirve para recobrar la armonía consigo mismo y con el mundo (la vida). Estos desplazamientos constantes –interpreta Antezana– son como una salida del sistema dominante. Fielkho se encuentra en perpetuo movimiento y tiene la característica nómada del: “gesto del inacabamiento”, es decir que nada de lo que inicia llega a concluirse, pero este gesto no se

debe entender como frustración, sino como parte de la vocación nomádica. Por eso este protagonista nunca acaba lo que empieza a escribir, nada llega a tener el estatuto de obra, como “El manuscrito de un caballo” que según *Tirinea* es un escrito anterior de Fielkho. Antezana, también, menciona los escritos introducidos en una botella y enterrados en una quebrada en El Chaco. Por eso *Tirinea* no es acabada por Fielkho sino por el viejo, el escrito autobiográfico sólo es un territorio más por el que atraviesa para acceder a lo importante: la vida.

El viejo –contrario al constante movimiento de Fielkho– es una instancia narrativa estática. También tiene su “territorio” que es una habitación con tres localizaciones distintas: a) El interior de la memoria y/o conciencia de Fielkho; b) constituye el pasado-presente y futuro de Fielkho; y c) un lugar literario donde es personaje ficcional y también narrador. El viejo está muy relacionado con la muerte porque él mismo afirma habitarla y porque *Tirinea* conecta toda obra de arte con la muerte, Fielkho al encontrarse cerca de él estaría colindando con la intensidad nula y eso le daría la sensación de estar muerto en vida, “sería [como] caer en la muerte prematura” (126); es decir aquella que acaba con una vida antes de que sea vivida con intensidad y a Fielkho no le agrada este tipo de muerte. Por esta razón, al final abandona el relato dejándolo en manos del viejo. “Para Urzagasti, sería caer en la negación de la vida erigir esta su obra como un ámbito cerrado y definitivo. La obra deviene simplemente aquel paso necesario por la muerte para seguir afirmando la vida. La obra de Urzagasti es un «canto a la vida», no uno a la «literatura»” (126). El viejo, de portavoz de Fielkho y narrador secundario en un principio, al final, ya “independiente” de su creador, se convierte en el dueño absoluto del relato y cuanto más lugar gana en el escrito ficcional, Fielkho más se acerca a la vida hasta abandonarlo por completo dejándolo en manos del viejo. Mientras Fielkho vuelve a vivir intensamente, el personaje nos distrae con la ficción. Esto crea una reflexión sobre el papel de la literatura: no es que encuentre sus límites en la realidad, sino que es un camino más, entre otros, para acceder a la vida.

En cuanto a los “textos” que aparecen dentro de *Tirinea*, ambos críticos los presentan de una manera distinta a como son concebidos por esta investigación. Para Antezana son dos “series de acontecimientos” narrados simultáneamente: el pasado escrito en un “relato autobiográfico” y en la segunda serie se encuentran las vivencias inmediatas donde se narra “la

narración misma: la manera cómo se escribe el relato autobiográfico” (97). Este material básico está sometido a un complejo de operaciones narrativas: a) cuenta dos historias distintas: la historia autobiográfica y la historia “literaria”, es decir las condiciones bajo las cuales Fielkho escribe su relato autobiográfico. Una complicación metonímica: la historia autobiográfica está dentro de la historia literaria; b) dos narradores: Fielkho como narrador dominante y el viejo como narrador secundario, que interviene en las dos historias (la del pasado y la del presente). Este último no representa a un ser antropomórfico sino uno ficcional: es un personaje creado por Fielkho; y c) Fielkho se desdobla en múltiples “Fielkhos” que narran diferentes épocas del pasado en tiempo presente, como los “shifters” de Jakobson, explica Antezana.

La tesis doctoral: *Viaje y narración: Las novelas de Jesús Urzagasti* (2002) de Ana Rebeca Prada es la investigación más elaborada a la obra de Jesús Urzagasti. El tema central es la experiencia migratoria, narrada por varios de los narradores-personajes de las primeras cinco novelas del escritor chaqueño: *Tirinea* (1969), *En el país del silencio* (1987), *De la ventana al parque* (1992), *Los tejedores de la noche* (1997) y *Un verano con Marina Sangabriel* (2001), “cuya historia de viaje desencadena una perspectiva alternativa respecto a la composición social y cultural boliviana” (2002: 18). Prada utiliza como sustento teórico los libros del historiador norteamericano James Clifford, con respecto al viaje cultural, aunque más que “adoptar una teoría”, establece un diálogo entre los aportes teóricos del norteamericano con lo que propuso Urzagasti en su novelística.

Viaje cultural y nomadización en esencia tratan el tema del desplazamiento del viajero o nómada, sin embargo, pese a la similitud, en cuanto término, son diferentes y divergentes sobre todo como propuesta teórica, ya que ambas se enfocan a diferentes disciplinas como posturas ideológicas. El viaje cultural de James Clifford tiene una visión más antropológica, mientras que el nomadismo de Deleuze y Guattari es más filosófico. Prada logra armonizar la discrepancia entre ambos términos cuando los pone en relación con las novelas de Urzagasti, ya que “charlan perfectamente y sin conflicto con ambos cuerpos conceptuales a través de una narrativa que refracta una salida fácil a la dicotomía viajero cultural/nómada, ofreciéndose como un tramado textual complejo que dinamiza ambas entradas de lectura creativamente” (64). Prada explica que:

Clifford define el viaje como figura que refiere a “diferentes modos de residencia y desplazamiento, trayectorias e identidades, narración de historias y teorización, en un mundo postcolonial de contactos globales”; agregando que alude, además, a “una gama de prácticas que sitúan al yo en un espacio o espacios que han crecido demasiado, a una forma tanto de exploración como de disciplina (35).

Esta autora divide su investigación en dos partes. En la primera estudia analíticamente a *Tirinea* y a *En el país del silencio* porque “instauran el viaje en la literatura, concentrándose más en erigir un sujeto migrante que narra y «resuelve» su propia migración” (22). Después de crear un cimiento con estas dos novelas trabaja la heterogeneidad en la subjetividad del migrante en las siguientes novelas: “las bifurcaciones y trifurcaciones dadas en las primeras novelas están contenidas, a manera de un abigarramiento que funcionara a través de una voz y una sola mirada” (*Ibíd.*). A continuación se explicará el segmento que *Viaje y narración* dedica a la primera novela de Urzagasti.

“Se hace evidente que las dos primeras novelas instauran el viaje en la literatura y el particular sujeto narrador-protagonista: establece los lineamientos de lo que significa el viaje en términos colectivos e individuales y dirimen su efecto generativo en una subjetividad” (2002: 87). Es una autobiografía ficcional: los materiales de vida son incorporados en el espacio de la ficción (111).

Tirinea es la primera piedra –la fundamental– de un edificio narrativo cohesivo, orgánico que irá complejizando en cada novela el viaje por el espacio, la memoria y la imaginación (en una dinámica del desplazamiento que, nómádicamente, tendrá más que ver con la intensidad que con la extensión), ya en ella podemos detectar la instauración de la voz y la perspectiva desde las cuales se irá tejiendo este profundamente poético mundo narrativo (Prada: 39)⁴.

El Fielkho migrante de la lectura de Prada le da significado al viaje en términos individuales. Es caracterizado como un joven chaqueño, ex estudiante de geología y habita la ciudad de La Paz desde principios de los años sesenta. Los constantes viajes por motivos educacionales son el origen de la migración, proceso que después el personaje Jursafú de *En el país del silencio* (1987) continuará. Debido a este proceso migracional, Fielkho adulto lleva consigo ciertas características que lo acompañan durante toda la novela, las cuales –se podría decir– lo mantienen melancólico porque le recuerdan al Chaco y el acceso y contacto con la naturaleza perdida desde el momento que empezó a residir en la ciudad, pero pese a la

⁴ “*Tirinea* de Jesús Urzagasti”. Texto en formato PDF.

nostalgia, Fielkho en el presente escritural donde se encuentra en La Paz, ya tiene un sentimiento de distancia hacia su pasado. Este distanciamiento fue la consecuencia de los continuos viajes que realizó cuando era niño y adolescente. Lo que mantiene de esas características que le recuerdan al Chaco es el silencio que le ayuda a compenetrarse con la naturaleza. “Esto va a adquirir relevancia cuando Fielkho se decepcione de la escritura, pues a ésta no va a poder trasladar lo que sólo reposa en el silencio del alma” (2002: 99). También han afectado a sus recuerdos que no son tan claros. Todo esto se transformará el momento de la epifanía: transformará al Fielkho de ayer en el Fielkho del presente con una memoria que lo recuerda todo. Al igual que Antezana, Prada mantiene lo del abandono de la escritura y propone otras “dinámicas imbricadas” que hacen posible este desentendimiento por el escrito: Fielkho abandona todo lo concerniente a lo académico (educación inicial y universitaria) y lo relacionado a lo literario (ambiente de escritores, como de los libros) porque aprende más de la vida que de éstos. Este abandono conlleva aceptar la condición de “ignorante” con la que tendrá que enfrentarse tanto consigo mismo como con los demás. Aceptación y luego celebración de esa condición. “Imbricado a este desentendimiento respecto a lo institucional y académico, está el desfase que se instaura entre seres vivos y entrañables a él y seres de papel y experiencias literarias” (104). Por eso, repudia la degradación del poeta (se refiere a las borracheras bohemias que Fielkho compartió con un poeta que conoció en La Paz). Y muy relacionado con el abandono de lo literario se encuentra la desfeticización de Fielkho por los libros porque prefiere toda enseñanza que provenga de “la intuición, la memoria amorosa, la entrañabilidad respecto a los otros” (105). Fielkho empieza a sentir insatisfacción por lo que escribe y, a la vez, más interés por la vida, el amor y la felicidad, más que decepción, remarca Prada, es la enajenación de Fielkho por sus escritos, al punto de sentirse “un extranjero” con lo que va copiando a la máquina de escribir. Abandonar lo escrito, muy relacionado con irse al Chaco (retornar a su origen). En cuanto a su creciente interés por la vida se genera en Fielkho el amor hacia sí mismo, la existencia y el mundo. Y de ahí nace un fragmento que rompe con el “registro de la novela” (apóstrofe) que según Prada sucede después del momento epifánico de Fielkho. Y que es dicho – posiblemente– por el viejo u otro narrador, pero no por Fielkho. “[P]uede decirse que en ellos está presente la asunción del amor por sí mismo/el prójimo y su propia ubicación en el mundo” (108). Como también quién tiene que terminar el relato no debe ser Fielkho sino

otro. Para finalizar explica la re-ubicación de la memoria de Fielkho después de la epifanía, la cual se convierte en brújula para el futuro.

Para Prada, el viejo con las intervenciones al diario completa lo que va escribiendo Fielkho. Sin embargo, la autora no lo ve como una simple función narrativa como su predecesor Antezana ya que el viejo es la memoria pasada y futura de Fielkho que lo excede, pero que lo acompañará y esperará por siempre. El viejo es un ser que existe dentro de la escritura y desde allí comenta constantemente sobre ella. La relación entre estos dos personajes-narradores es –básicamente– la de creador-personaje, aunque este último afirma ser autónomo e independiente de quién lo creó. Por otro lado, Fielkho menciona de manera indirecta al viejo. De acuerdo a su lectura Prada relaciona al viejo con los “saberes culturales que el viajero (Fielkho en este caso) porta consigo, los cuales encarnan y se entrelazan en su condición de creatura ficcional” (93). Un contrapunto, aparentemente dicotómico: personaje que se queda en la ficción y creador que la abandona para ingresar en la vida. En realidad es una “pareja complementaria constituida por el individuo migrante en proceso de definiciones y por aquel eje de certidumbres que lo acompaña a modo de una conciencia o mirada ubicua que abarca su existencia” (93-4). Este segundo narrador estaría ligado a la “literatura experimental” donde un personaje ficcional “cobra vida” y aunque no busque a su “autor” observa “el gradual abandono que éste hace de la literatura para dejarlo solo con ella” (90).

Como se explicó hace poco Antezana presenta a los “textos” (relato y diario) con la lógica metonímica, es decir el diario está dentro del relato literario, Prada conserva esta lógica y se detiene en las características del diario autobiográfico. En cuanto al diario como género Prada establece las características peculiares y poco convencionales de este tipo de escrito. Remarca la ausencia de la linealidad temporal; no existe una sucesión tipo escribir cada día, sino saltos a otras épocas que son narradas en tiempo presente combinadas con acontecimientos del presente escritural. “Fielkho trastorna este orden para hablar desde el pasado, esto es, desde sí mismo así como es recordado en el presente de la escritura” (90). Estas intervenciones al diario más parecen un flujo de conciencia, sin una lógica secuencial. La mayor transgresión a un diario convencional es la existencia del viejo que rompe con la narración de un sujeto único. La autora escribe que este cuaderno autobiográfico es

importante porque la “vida del escritor se vuelca y reformula en el seno de la ficción, y en la que, por otro, la literatura lo envuelve y trastorna todo” (Prada: 92).

C. Conclusiones de este capítulo

Luis H. Antezana reclamaba la urgencia del crítico literario para que la literatura boliviana pueda consolidarse en términos más académicos (1985a). Treinta años después, todavía muchas novelas bolivianas, grandes novelas bolivianas, se mantienen casi en el anonimato; y la mayoría tal vez sean conocidas en el tan reducido círculo literario, pero igual carecen de estudios académicos. El crítico literario debería ser objetivo, pero en la práctica no ocurre eso, ya que sus escritos dependen de factores como el estado de ánimo, las ideologías, necesidades personales; incluso demostrará el agrado o desagrado ya sea por la obra en cuestión o por el autor de dicha narrativa, o por cómo fueron enfocados ciertos temas que le interesen y si predomina el desagrado puede acarrear serios problemas. Sin ir muy lejos, esto hubiese sucedido con *Tirinea*, si solamente hubiese existido la lectura de Rivera-Rodas, ya que fue una lectura lapidaria, pero Antezana “rescató” a *Tirinea* de las penumbras y Urzagasti se sintió agradecido con este crítico por darle el merecido criterio a esta novela. Por otro lado, una lectura es una interpretación más, no puede monopolizar y, de esta manera, obstaculizar novedosas propuestas, en este caso el crítico deberá aceptar sus alcances y no tratar de imponerse, ni imponer sus interpretaciones críticas.

La crítica atribuyó a *Tirinea* algunos términos que, de un modo u otro, giran alrededor del concepto de la metaficción. José Ortega la denominó como una “nivola”, término dicho y problematizado en *Niebla* (1914) de Miguel de Unamuno. Sin embargo, no profundizó en esta propuesta crítica, sólo mencionó la autonomía del viejo como personaje ficcional. Otras expresiones como “espejo de sí misma”, “puesta en abismo”, “anillo de moebius” son como se ha denominado a *Tirinea*. Se menciona la metaficción, se la trabaja un poco, pero no se ahonda. Lo mismo sucede con Rivera-Rodas y la asignación “anti-novela” que sólo la menciona en sus conclusiones. Prada, haciendo alusión al texto *S/Z* de Barthes y lo de “textos legibles” y “textos escribibles” se expresaba así en el homenaje póstumo a Urzagasti:

Los textos “legibles” suelen tener una relación directa 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 (...) 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 retórico y a la ilusión que éste proyecta. De este modo, inestabilizan 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 (Prada, 2013: 72).

Si *En el país del silencio* es una novela “escribible”, también lo sería *Tirinea*. Mejor dicho, lo “escribible” se origina en *El Manuscrito* y en *Tirinea*.

Para Antezana *Tirinea* está llena de vida porque tiene movimiento, “reanima” al lector de la pasividad a la que nos acostumbraron novelas bolivianas anteriores a ésta, tal vez por eso este crítico la relacionó con el esquizo deleuziano que como concepto incluye el rompimiento con las estructuras convencionales. Esta narración rompió con la estructura típica del género novela porque en vez de contar la aventura de los personajes, narra la aventura de narrar un relato: giró su mirada hacia sí misma, por eso es metaficcional o, para precisar mejor, autoconsciente de sus propios procesos ficcionales. La literatura autoconsciente reúne y equipara lo que representa como realidad física con la realidad ficcional y esta reunión sucede en *Tirinea* que no sólo las reúne en la ficción, sino que las celebra conjuntamente, por eso es preciso leerla desde esta perspectiva.

“Yo escribo que Homero cuenta que Ulises dice: yo he escuchado el canto de las sirenas” (Calvino, 1996: 201). En esta oración Calvino sintetiza los tres niveles de la realidad de la obra literaria: “Yo escribo” que es, casi siempre, implícito, se refiere al autor de la obra, “Homero cuenta” si se mantiene la postura de que “Homero” fue el conjunto de varios aedas y no sólo uno, entonces este Homero que cuenta es el nivel del narrador; “Ulises dice: yo he escuchado el canto de las sirenas”, es el nivel del personaje que ‘narra’ su historia en primera persona a otros personajes dentro de la *Odisea*. Se menciona lo anterior porque estos tres críticos estudiaron a *Tirinea* más en el nivel de los personajes, que en el nivel del o de los narrador(es). Es cierto que Fielkho y el viejo son protagonistas y también narradores en primera persona, por tanto pertenecen al plano de los personajes como de los narradores. Fielkho por mucho que represente a un ser humano sigue siendo un ser de papel, no existe en la realidad física, sólo en la ficción. El viejo es doblemente personaje ficcional porque lo es del relato concebido por Fielkho y también de la novela *Tirinea*. Existe un tercer ‘sujeto’ y sin necesidad de acercarse al escritor Jesús Urzagasti, como Rivera-Rodas intentó incluir y

analizar, y solo ateniéndose al estudio del texto literario, ese sujeto es el tercer narrador que arma y enhebra las historias de ambos protagonistas. Gracias a este narrador que sí es “dominante” la vida de Fielkho se reúne con la ficción del viejo, por eso ambas “realidades” son igualmente celebradas por cada uno de los protagonistas que las representan. Si Fielkho y el viejo son conscientes de sus actos escriturales y ficcionales respectivamente es porque este narrador dominante ha tomado consciencia de estos aspectos concernientes a todo proceso literario. Explicándolo de otra manera, pero que complementa lo anterior, Fielkho y el viejo pertenecen al enunciado y, también, a la enunciación como este narrador dominante; es decir enunciación y enunciado son autoconscientes, es preciso estudiar *Tirinea* desde ambos procesos lingüísticos.

Tanto Antezana como Prada han remarcado la condición nomádica o de viajero cultural de Fielkho; y Rivera-Rodas se enfocó en el subjetivismo de este personaje como causa de una alienación de la realidad ‘social’. La subjetivización es necesaria para que se conozca mejor y es parte del oficio de ser escritor alejarse de la sociedad para escribir sobre ella. Es inevitable no enfocarse en Fielkho porque siendo escritor de un diario autobiográfico se convierte en el héroe de su escrito. La condición “nomádica” es un hecho pasado, muy diferente al presente escritural donde se asentó en la ciudad de La Paz, en un principio para estudiar geología y luego para llevar a la práctica su deseo de convertirse en escritor. El cambio frecuente de colegios no debería interpretarse como la causa para que, después, renuncie a la educación académica, ni que se le haya quedado el “gesto del inacabamiento” y por ello deje inconcluso el relato. Los constantes cambios de colegio y, a la vez, de localización no son la causa para el abandono de geología, si abandonó esta carrera fue porque se dio cuenta que esa área profesional no era lo que él estaba buscando para su futuro. Por otro lado, la escritura de Fielkho no sólo es un territorio más que atraviesa y luego la abandona, la relación entre escritor y obra es más compleja. La obra de Fielkho se debería entender como el conjunto del diario y el relato. La escritura es donde Fielkho toma consciencia de sí como ser humano, un ser humano que le gusta escribir. Como ya lo expresaron Ortega y Antezana: Fielkho escribe para conocerse mejor como ser humano, pero, también, para (re) conocerse como escritor. En cuanto al reconocimiento de su acto escritural debe ser estudiado más minuciosamente porque surge una instancia que demuestra que Fielkho, al final, no abandona el escrito, ésta es la “oscilación”, es decir: vaivén entre aprecio

y desprecio por la ficción. A momentos la ama y en otros la desprecia⁵. No es una total “enajenación” por lo escrito como apuntó Prada. La oscilación no sólo es una instancia emotiva de este protagonista, sino que es una cualidad de *Tirinea* y este último es puesto en evidencia por el tercer narrador.

En cuanto al estudio del viejo pareciera que la crítica trató de mantener la lógica de papel secundario por ser criatura ficcional de Fielkho. Como apuntó Villena, es muy común en nuestra narrativa que solamente se prevalezca a un protagonista como si fuera “el único y privilegiado centro de referencia” (2003: 364). La investigación actual no concibe al viejo, ni siquiera al principio de la novela, como “secundario”, es igual de principal que Fielkho. Por tanto es preciso estudiarlos de igual forma a ambos personajes y no privilegiar sólo a uno. Así como lo confirmó Prada, este singular personaje completa a Fielkho, por eso es preciso prestar atención a qué es lo que dice sobre la oscilación de Fielkho. Y si Antezana expresó que *Tirinea* “canta” a la vida, a través del viejo se puede demostrar que, también, es un “canto” a la ficción. En el momento que toma consciencia de su condición de personaje ficcional no intenta “buscar” a su creador porque ambos comparten la misma habitación, más bien comienza a compararse superlativamente con Fielkho. Es el viejo quien esclarece la vida de Fielkho, quien lo “resucita” del letargo que padece casi la primera parte de la novela con un discurso panegírico, de ahí la epifanía. Y al final pone en evidencia la ficcionalización de la vida e “introduce” a Fielkho y al diario en el relato. Por eso, Fielkho al final no desaparece, sino que se convierte en el protagonista del viejo ya convertido en escritor-narrador.

Finalmente esta investigación discierne de manera diferente los “textos” que surgen dentro de la novela. Tanto Antezana como Prada explican que existe un diario y el otro “texto” sería la novela que leemos donde el narrador es el viejo y el diario estaría dentro del relato (Prada: 91). Ambos coinciden en que la historia autobiográfica está dentro del relato ficcional como una relación metonímica o de continente. Esta relación “metonímica” es una consecuencia que sucede al final y para que ello ocurra es necesario explicar mejor las

⁵ “[L]a literatura ha sido siempre para mí una cuestión de vida o muerte, un proceso de conocimiento y ubicación en el mundo” le respondió Urzagasti a Souza (1988: 3). Sin embargo, también le dijo: “La literatura se subordina a la vida” (5). Primero la afirma requiriéndola para ubicarse en el mundo, luego la desdeña supeditándola a la vida. Oscilación: vaivén entre aprecio y desprecio. Si el escritor tenía este ‘conflicto’ con la literatura, eso trasmitía en sus escritos. En la entrevista realizada en 2012 (ver bibliografía), dijo que la literatura es inútil, pero es exquisita y permanente. Como un jarrón chino, nadie hará limonada en él, pero lo admirarán por su belleza.

situaciones metafictivas realizadas por el viejo (consciencia de su condición de personaje y puesta en evidencia de la ficcionalización). Al principio de la historia de *Tirinea* hay dos “textos” creados por Fielkho: el diario donde escribe su pasado en relación a las reflexiones del momento presente y el otro texto es el relato donde ha sido concebido el viejo, donde la llanura Tirinea es el “espacio” ficcional. Ambos textos son mencionados por estos dos personajes: “[E]l 23 de febrero de 1967 ha comenzado este relato, en el que me ha incluido a modo de personaje” (Urzagasti, 2010: 62), frase dicha por el viejo. Un mes después comienza a escribir el diario a las “[d]os menos nueve minutos de la madrugada del viernes 3 de marzo de 1967” (28), frase expresada por Fielkho. A veces estos dos “textos” son confundidos hasta mezclarse al final. En el primer “texto” (relato) el personaje narra en primera persona y son los dos primeros fragmentos que dan inicio a esta novela, pero ya desde el tercer fragmento este texto queda inconcluso, para dar lugar a la escritura del diario. El viejo sigue interviniendo en el relato, pero de manera esporádica, mientras que el diario avanza sin cesar, hasta que se hace consciente de su existencia y desde el texto en el cual ha sido concebido observa y lee lo que va escribiendo Fielkho en el diario. De este modo, se inicia un contrapunto de textos: lo que Fielkho escribe en el diario y lo que el viejo comenta en el relato. El relato donde narra el viejo es la *mise en abyme* que refleja mejor al diario de Fielkho. Un espejo que muestra un ángulo del proceso de cómo se ha ido concibiendo *Tirinea*. Un espejo –valga la redundancia– que incluye al diario y a Fielkho. Dos “textos” dentro de la historia de esta novela, pero *Tirinea*, también, es un texto, por tanto hay la noción de tres textos, este último abarca y reúne al diario y al relato y es manejado por el narrador dominante, este último texto es la totalidad de la novela que leemos, es decir *Tirinea*.

Antezana y Prada se valieron de las palabras que el mismo escritor chaqueño afirmaba con respecto a la literatura. Prada en la nota 12 del capítulo que trabaja a *Tirinea* menciona la entrevista de Claudia Urriolagoitia:

[E]scribo para iluminarme a mí mismo, para orientarme, para aprender a mirar. La literatura no es algo imprescindible para mí: si pudiera conseguir por otros medios los mismos resultados que con ella obtengo, la dejaría de lado sin remordimientos. Pero me tocó la Palabra y a ella le consagro mis sueños y oscuridades. Sin embargo, hay algo que está claro: Que yo sepa, nadie me pidió que yo escribiera; por lo tanto no tengo por qué

pasar la factura a nadie por previsibles e incomprensiones que no son otra cosa que la antesala de la vanidad⁶.

Prada, con lo anteriormente citado, afirma que la literatura y la poesía para Urzagasti le concedieron el acceso a una “verdad” particular, pero no exclusiva (Prada: 174). Es cierto que para Urzagasti no fue exclusiva, ni centralizadora, pudo abandonarla cuando hubiese querido, *pero* no lo hizo. Le tocó comerciar con la Palabra y a ella le consagró sus sueños y oscuridades. Antezana y Prada en sus respectivos trabajos sobre esta narrativa han aseverado que si se menciona la literatura dentro de sí misma es para demostrar lo prescindible que es en relación a la vida. No porque *Tirinea* problematice, sobre todo, la insuficiencia creativa se deba concluir que la literatura –para Urzagasti– sea innecesaria, donde haya cuestionamiento hacia un objeto es porque ese objeto es importante, sino ni siquiera se lo mencionaría. Además, no es éste el fin último de esta novela, ponderar a la vida en comparación a la ficción o viceversa, ¡ambas son celebradas! Lo que es importante es que el tercer narrador une y equipara a dos realidades que siempre han sido vistas jerárquicamente: la vida por encima de la ficción porque esta última sólo la imita.

⁶ “Entrevista con Jesús Urzagasti”.

2. La narrativa autoconsciente

En este capítulo se expondrá el fundamento teórico para el análisis de *El Manuscrito y Tirinea*. Se ha decidido reunir las contribuciones metaficcionales de cuatro autores, posiblemente muy disímiles entre sí, incluso con posturas ideológicas y literarias opuestas, porque éstas han sido muy esclarecedoras para entender esta teoría y su puesta en práctica. Dos de ellos han trabajado la metaficción como tal y los otros dos han profundizado en lo que serían los componentes de este concepto.

Linda Hutcheon con el concepto fundamental para esta investigación: la autoconsciencia narrativa extraído del libro *Narcissistic narrative. The metafictional paradox* (1984). Diecisiete años después el crítico español Antonio Gil González criticó los modos y formas de las narrativas narcisistas y propuso una alternativa para continuar con el estudio de la autoconsciencia. Ésta sería la primera parte de este capítulo y en la segunda se mencionará a los otros dos autores y los aportes a algunos de los componentes de este concepto. Esta investigación los ha englobado en tres elementos, dos de ellos necesarios para el estudio de las novelas del autor chaqueño y la otra porque junto con la *mise en abyme* son considerados como componentes primordiales para autores como Hutcheon y Waugh. La metalepsis según Gerard Genette que ya no la estudia como una figura retórica sino como ficción, la *mise en abyme* o puesta en abismo desde la perspectiva de Iuri Lotman o lo que él denominó el fenómeno del texto dentro de otro texto y para finalizar la parodia y para esta parte se la retomará, de nuevo, a Hutcheon y a la estadounidense Patricia Waugh.

La autora canadiense no da una definición concreta a la auto-consciencia narrativa, sino la va expresando por medio de ejemplos en el transcurso de su libro. Esta investigación desglosará de *Narcissistic* algunos factores, los cuales –después de ponerlos en práctica en las referidas narrativas– considera son las razones más sobresalientes para incluirlas dentro de una definición de la autoconsciencia narrativa.

Hutcheon explica porque cambió el término metaficción por narcisismo y de este concepto, prestado del psicoanálisis freudiano, porque le interesó la consciencia y autoconsciencia. También realiza una lectura alegórica al mito de Narciso, según Ovidio, se retomará muy brevemente las conclusiones a esa lectura. Uno de los grandes aportes del libro

de Hutcheon es la unión y la equiparación entre ‘vida’ y arte dentro de las novelas metaficcionales, pero la propuesta de la autora canadiense debe ser matizada con la de la estadounidense, profesora y crítica literaria Patricia Waugh en su libro: *Metafiction the theory and practice of self-conscious fiction* (1984).

“La metaficción es la ficción acerca de la ficción, esto quiere decir la ficción que incluye dentro de sí misma comentarios sobre su propia identidad narrativa y/o lingüística, ‘Narcisismo’ el adjetivo figurativo elegido aquí es para designar aquellos textos auto-conscientes” (1984: 1). Pese a que este término está cargado de connotaciones negativas, lo que importa es que Freud lo asignó como la condición original del ser humano y es desde este punto que Hutcheon parte y no para analizar psicológicamente ni al autor ni a su obra, sino que la condición original del género novelístico es mirarse mejor para (re) conocerse mejor; por eso enfatiza en su lectura al mito de Narciso.

Lo que interesa remarcar de esa lectura es la advertencia de Tiresias y la auto-consciencia de Narciso. A modo de recordar el mito, el adivino Tiresias avisa a Liríope, la madre de Narciso, que el joven podrá vivir largos años si no se conoce a sí mismo, a Hutcheon la prevención del brujo le parece una ironía porque cuando el joven se lanza a la fuente y se ahoga, no es el fin de la existencia de Narciso ya que habita dos lugares: el Hades y en una flor. Esta investigación concuerda con lo expuesto por esta autora, pero no sólo por lo que ella argumenta, sino porque para la época helenística el conocimiento de uno mismo era fundamental y no tendría sentido lo que previnó Tiresias, a no ser que la advertencia tenga que ver con la transformación y la muerte de una parte de Narciso el momento que tome consciencia de sí mismo.

El hecho de que Narciso se mire a sí mismo, ya sea obsesivamente o no, eso no le interesa a Hutcheon, sino que al mirarse el joven toma más consciencia de sí, Narciso se conocía pero al verse en la fuente toma más consciencia, es como que se reconoce mejor. Por eso ella dice que la condición original de las novelas es que se conozcan y se reconozcan como ficción y como creación hecha de palabras. ¿Qué quiere decir esto? El momento que los personajes o el narrador empiezan a hacer comentarios sobre la misma ficción a la que ellos pertenecen existe una auto-reflexión de la ficción desde dentro de sí misma, esto es lo que marca la diferencia. La ficción nunca ha sido autónoma –comenta esta autora en el

prefacio— siempre ha sido mediatizada por fuerzas contextuales como las históricas, sociales e incluso ideológicas y la metaficción enseña que todo discurso está hecho de palabras y al reconocerse como tal, está reconociendo el poder del lenguaje y también el reconocimiento del potencial de la manipulación ideológica que contiene el lenguaje, pues ningún lenguaje es inocente. Por eso las novelas narcisistas forman el triángulo escritor-texto-lector, es decir que el escritor está compartiendo esta consciencia con el lector, que al final será quien dará el toque final, la re-escritura, el sentido (14).

Hutcheon explica que las narrativas narcisistas reúnen ‘vida’ y ‘arte’ esto quiere decir que toman consciencia de la representación y, también, de la auto-representación a la que predominan más que a la primera porque el fin de las novelas autoconscientes es representar la capacidad creadora del ser humano, por eso son más vitales que las novelas realistas, concluye la autora. Para esta parte es necesario matizar lo expresado por Hutcheon con el planteamiento de la estadounidense Patricia Waugh en *Metafiction the theory and practice of self-conscious fiction* (1984). Waugh explica que si las novelas metaficcionales rompen al interior de sí mismas con la noción de la representación de una sola realidad y presentan múltiples realidades, entonces instan al lector a que cuestione la realidad donde vive ya que también dejaría de tener la noción de absoluta (51). Ahora, existe una diferencia entre ambas posturas, Hutcheon propone la reunión y equiparación entre la representación y la auto-representación y Waugh explica que esta reunión trae consigo la convivencia entre opuestos:

Las novelas metaficcionales tienden a ser construidas sobre el fundamental principio de oposición: la construcción de una ilusión ficcional (como en el realismo tradicional) y el desnudamiento de esta ilusión. En otras palabras, el mínimo común denominador de la metaficción es crear un mundo ficcional y, simultáneamente, declarar el carácter ficcional de éste (1984: 6)¹.

El realismo literario —explica la autora estadounidense— es una continuación o extensión de lo que se concibe como mundo real. Las descripciones contextuales en estas novelas pertenecen al mundo de la realidad física. El lenguaje del realismo es generalmente metonímico: las descripciones se presentan como una selección de un todo que es el mundo real (87). Mientras que las novelas metaficcionales ponen en evidencia que a la vez que van describiendo una “realidad” la están creando, Waugh denomina a esta función como “la

¹ Las citas realizadas a los trabajos de Hutcheon y de Waugh son traducciones hechas por la autora de esta investigación.

paradoja de la descripción-creación”, pero –se cuestiona– si las están creando al mismo tiempo que las describen, entonces ponen en evidencia que las novelas mienten. Las novelas metaficcionales tienden a comprometerse con lo de "verdad" de la ficción literaria, y de este modo, instan al lector a cuestionarse qué entiende por "verdad" en lo que toma por "realidad". ¿Mentira o verosimilitud? Waugh propone que: la “realidad ficcional” existe, pero solamente dentro del texto en el que fue creada. Desde este punto de vista, un personaje ficcional es irreal fuera del mundo alternativo en el que fue concebido porque no es una persona de carne y hueso, pero sigue siendo muy real en el interior del mundo literario al que pertenece.

Hay textos que son, como se ha mencionado, diegéticamente conscientes de sí mismos, es decir, conscientes de sus propios procesos narrativos. Otros son lingüísticamente auto-reflexivos, demuestran el conocimiento de los límites y los poderes de su propio idioma. En el primer caso, el texto se presenta como diégesis y en el segundo, como narrativa que se articula al texto, al lenguaje (Hutcheon: 23).

En la modalidad diegética el texto evidencia su condición ficcional y en la lingüística el texto muestra que el mundo imaginario que narra es construido por palabras. De estos dos modos cada uno se divide, a su vez, en dos formas: descubiertas y encubiertas. La forma descubierta es explícita en la temática a través de la metáfora narrativa, los comentarios del narrador y/o los personajes y de la *mise en abyme*. En la forma encubierta la auto-reflexión diegética o lingüística es implícita y por ello no necesariamente estas narrativas son auto-conscientes. A nivel diegético encubierto se encuentran las novelas policiacas, las de fantasía, las que tienen estructura de juego como algunas novelas de Robbe-Grillet y las eróticas. En el modo lingüístico se encuentran las novelas donde hay juego de palabras como los anagramas, los homo-sintaxismos o aquellas donde se crean neologismos como las novelas de James Joyce.

Antonio Gil González en la tesis para el grado de doctorado: *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester* (2001) al respecto de los modos y formas de la narrativa narcisista comenta que sólo deberían ser consideradas metaficcionales las descubiertas, no así las encubiertas porque no queda claro si realmente son conscientes de sus procesos diegéticos y lingüísticos. El modelo de Hutcheon –juzga Gil– deja sin operatividad al estudio de la metaficción, especialmente cuando incluye novelas que no tienen nada que ver con la

autoconsciencia narrativa (61). En el siguiente subtítulo se presentará la propuesta de Gil Gonzáles. Es cierto, las novelas del modo encubierto no dejan claro si son metaficcionales, pero también se podría resolver esta confusión con la totalidad o parcialidad del elemento metafictivo dentro de las narrativas. Existen algunas novelas que son totalmente conscientes de sí mismas y otras que contienen elementos metafictivos, pero no es el fin último de éstas.

Entonces de acuerdo a las descripciones dadas anteriormente, una narrativa es autoconsciente cuando se reconoce a sí misma como lenguaje y ficción; y como proceso de producción y recepción. La narrativa autoconsciente reúne, equipara y también puede problematizar la realidad física que representa con la realidad ficcional que auto-representa. La narrativa autoconsciente puede ser aplicada a una obra en su totalidad cuando es su fin o motivación última, o sobre ciertos elementos concretos que pueden aparecer con el fin de establecer un punto de inflexión narrativo dentro del eje central de una trama ficcional.

A. La actualización de la autoconsciencia

Gil Gonzáles actualiza la auto-consciencia narrativa con “el estudio de los *metaniveles* en las coordenadas de los ejes externo e interno propuestos por Dood para el estudio del metalenguaje en el teatro” (2001: 61.) y propone, entonces, dos tipos: la modalidad metadiscursiva y la modalidad metanarrativa:

[Son] *metadiscursiva* [s] [aquellas] novelas que dedican amplios espacios de su textualidad a la reflexión sobre la ficción, el acto de narrar o de escribir, sobre la creación literaria en suma. En este paralelismo crítico, es el monólogo interior del autor, frente al explícito decir de la escritura en la metanarración.

Es *metanarrativa*, por otra parte, la novela que, obviando el imposible lógico, representa, ficcionalizado, el proceso de su propia escritura. La novela de la novela, en cuya historia alguien escribe una novela que, en última instancia, intenta parecer identificable con la novela misma. Este es el tipo de metaficción más propiamente especular, ya que la novela alude a la novela misma convertida así en contenido de la narración. Suele por ello presentar una novela marco en la que se comenta una novela enmarcada, se halle ésta presente en el relato de modo explícito o elidido, según podamos o no tener acceso a la lectura de la narración enmarcada como independiente de la principal (57).

En las metadiscursivas la referencialidad del acto narrativo está basada en el discurso pragmático, por lo tanto, se sitúan en el eje externo de la comunicación literaria: “El autor se representa como el sujeto poético responsable de la enunciación, cuya voz es por tanto

homodiegética, (*yo el autor*), con la intención básica de pactar abiertamente las convenciones narrativas, acercando así a un lector cómplice al relato” (67). En las metanarrativas la referencialidad del acto narrativo es totalmente ficcional, por tanto, se encuentran en el eje interno, “el autor no se representa directamente, sino que se enmascara en la diégesis, siendo así la suya una voz heterodiegética, (yo, el narrador; él, el personaje), con la intención de tensar las convenciones narrativas y extrañar al lector ante la paradoja del ensimismamiento del relato” (*Ibíd.*).

Gil Gonzáles divide la modalidad metadiscursiva en tres: extradiegética, diegética e hipodiegética. La primera es la “omnisciencia editorial”, es decir el narrador “dueño absoluto de su relato, en el que se entromete como comentarista” (72), por ejemplo el narrador de *Don Quijote*. La segunda se diferencia de la primera porque “el narrador pertenece como un personaje más al universo de la narración que él mismo está creando” (74). En esta segunda subdivisión entran “las memorias literarias o la autobiografía novelada”. Finalmente la tercera metadiscursividad: “la voz autoral acude a un personaje que represente el acto narrativo en el nivel metadiegético. El relato del personaje debe representar el sentido de la novela toda. [R]elacionado con la *mise en abyme* enunciativa” (75).

B. Componentes de la narrativa autoconsciente

La metalepsis de Gerard Genette, el texto en el texto de Iuri Lotman y la parodia metaficcional de Linda Hutcheon son los aportes más sobresalientes para la teoría de la metaficción. Esta investigación los incluye como componentes de la narrativa autoconsciente porque en el caso de *Tirinea* atraviesan esta novela, pero no son el eje central como lo es la autoconsciencia. A continuación se explicará cada uno de estos conceptos.

1. Metalepsis según Gérard Genette

Genette en *Metalepsis de la figura a la ficción* (2004) retoma el estudio de la metalepsis, pero ya no como una figura sino en su “modo extendido”, es decir como ficción (Genette, 2004: 18). “[U]na figura (ya) es una pequeña ficción (...); tan sólo el hábito y la convención nos hacen aceptar como banal una metáfora como "manifestar su ardor", una metonimia como “beber un vaso”, o una hipérbole como "muerto de risa”. La figura es un embrión o, si se prefiere, un esbozo de ficción” (19). La metalepsis es una figura que pasa

como ficción porque es “tomada al pie de la letra y tratada como un acontecimiento efectivamente sucedido” (23).

Para Genette la metalepsis es una figura que relaciona al autor con su obra, al productor con su producto. En otras palabras esta figura funciona cuando el poeta se introduce en su obra para convertirse en el héroe del relato que narraba con el fin último de demostrar la capacidad creadora del escritor.

Generalmente el autor se introduce dentro de su propia historia en primera o tercera persona. Genette explica que la narración en primera persona es ambigua por excelencia pues “pertenecen a la categoría que los lingüistas denominan *shifters* (o '*embragadores*')]², instrumentos por excelencia del pasaje de un registro (el de la enunciación) a otro (el del enunciado), y viceversa. Ambas instancias —yo-narrador y yo-personaje— justifican con su identidad biográfica ese uso que hacen habitualmente de un mismo pronombre” (122-3). A estas ficciones este escritor francés las denomina “auto-ficción”. La narración en primera persona, por muy cercana que esté del tiempo y espacio que se cuenta, sigue siendo un relato hecho de palabras y los oyentes o lectores afirmarán su veracidad como realidad lingüística y no como hechos reales, incluso los textos autobiográficos porque el biógrafo ha elegido acontecimientos de su vida que quiere narrar y cuyos escritos estarán cargados de un punto de vista demasiado subjetivo.

En ese orden de cosas, uno puede, entonces, considerar metaléptico cualquier enunciado cerca de sí mismo y, luego, cualquier discurso, primario o secundario, real o ficcional, que implique o desarrolle un tipo afín de enunciado. Esa forma de metalepsis es, sin duda, menos ostensiblemente fantástica que las demás, pero de un modo más socarrón está en el núcleo íntimo de todo cuánto creemos que podemos decir o pensar respecto de nosotros mismos, si es verdad —*pues es verdad*— que *je* (yo) siempre es *también* otro (129).

Como propone una metalepsis del autor o narrador, también está la otra cara de la moneda: metalepsis del lector. Hay novelas que incluyen al lector usando el pronombre en primera persona plural: nosotros; es decir narra en un nosotros (yo narrador y tú lector), como en *Tristram Shandy*. En otras ocasiones, los escritores le introducen a través del uso de la segunda persona (tú o usted) que bien es una apelación directa al lector real, aunque también

² sic.

es una apelación a uno mismo. Otros escritores, como Ítalo Calvino, mencionan dentro de sus novelas a personajes que son lectores.

2. La *mise en abyme* según Iuri Lotman

Mise se traduce como puesta y se dice *en abyme* a una obra citada e introducida en otra de la misma naturaleza, por ejemplo: un relato dentro de un relato, un cuadro dentro de otro cuadro, etc.³, con el fin de crear un dinamismo mutuo entre la obra y la introducida. La *mise en abyme* es el corazón de toda novela narcisista porque gracias a esta herramienta todo lo demás funciona perfectamente, expresa Hutcheon (1984: 42).

Yuri Lotman en su artículo: “El texto en el texto” presenta un estudio lingüístico y cultural del fenómeno texto en el texto. A Lotman le interesa la interacción entre dos o más textos que comparten el mismo espacio, éstos le inducen al texto principal (texto madre) al movimiento y a crear un auto desarrollo interno.

Define texto como un sistema abierto que transmite ciertos significados y genera nuevos sentidos. La cultura está llena de textos, incluso un cuadro pictórico puede ser visto como un texto. El lenguaje ya existía antes del texto. El lenguaje es un sistema cerrado que genera varios textos y el texto es un sistema abierto porque va aumentando constantemente en el eje temporal.

En la cultura los textos cumplen dos funciones: la transmisión adecuada de los significados y la generación de nuevos sentidos. La primera función es pasiva: sólo transmite información del emisor al receptor a través de un único lenguaje, ejemplifica con las estructuras de los cuentos de hadas y de los mitos. La segunda función genera nuevos sentidos porque está constituida por uno o más códigos, la adición de otros textos y dependerá del lector qué sentido elegirá o predominará. “Pero la esencia del proceso de generación no está sólo en el despliegue de las estructuras, sino también, en considerable medida en su interacción” (56). Si en la primera función varios textos se presentan “como un haz de variantes de un solo texto”, en la segunda un texto presenta “subtextos no sólo diversos, sino –lo que es particularmente esencial– intraducibles uno al otro” (57).

³ En <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/abyme/322?q=abyme#313>

Para trabajar un texto que genere sentidos supone la inserción de algo externo; es decir del lector que también es otro “texto” o del “contexto cultural” (*Ibíd.*). También funciona con la introducción de sub-textos dentro de un texto mayor. Debido a la complejidad y la multiplicidad de niveles en la interacción textual la transformación de los sub-textos puede llegar a ser impredecible. Sin embargo, no solamente éste o éstos se transforman: “cambia toda la situación semiótica dentro del mundo textual en que es introducido” (59). La introducción de una semiosis extraña y en estado de intraducibilidad al texto «madre», “conduce este último a un estado de excitación: el objeto de la atención se traslada del comunicado al lenguaje como tal y se descubre la evidente no-homogeneidad de los códigos del propio texto «madre»” (*Ibíd.*). Tanto el sub- texto o sub-textos como el texto madre son empujados a un autodesarrollo y de esta manera pueden formar “nuevos comunicados”. La cultura es un gran texto que constantemente está recibiendo nuevos “sub-textos”. Por ejemplo, una cultura foránea se introduce (irrumpe) en otra y según Lotman pueden darse dos casos: el primero, ven al ‘invasor’ como más complejo que su propia cultura y al revés la cultura “madre” ve al invasor como más primitivo. En ambos casos, sucede el dinamismo, pone en movimiento los mecanismos de autodesarrollo tanto de la cultura madre como de la invasora. Esto en cuanto al nivel cultural del estudio del texto, la segunda parte de este artículo está dedicado al fenómeno “texto en el texto” en la literatura:

«El texto en el texto» es una construcción retórica específica en la que la diferencia en la codificación de las distintas partes del texto se hace un factor manifiesto de la construcción autoral del texto y de su recepción por el lector. El paso de un sistema de toma de conciencia semiótica del texto a otro en alguna frontera estructural interna constituye en este caso la base de la generación del sentido. Esa construcción, ante todo, intensifica el aspecto del juego en el texto: desde la posición de otro modo de codificar, el texto adquiere rasgos de una elevada convencionalidad, se acentúa su carácter lúdico: su sentido irónico, paródico, teatralizado, etc. Al mismo tiempo, se acentúa el papel de las fronteras del texto, tanto las externas, que lo separan del no-texto, como las internas, que separan los sectores de diferente codificación. La actualidad de las fronteras es subrayada precisamente por su movilidad, por el hecho de que, al cambiar las orientaciones hacia tal o cual código, cambia, también, la estructura de las fronteras (62).

“El carácter doblemente codificado de determinados sectores del texto, identificable con la convencionalidad artística, conduce a que el espacio básico del texto sea percibido como «real»” (63). Por ejemplo *Hamlet*, “la pieza representada por Hamlet, repite de una manera, marcadamente convencional la pieza compuesta por Shakespeare. La

convencionalidad de la primera subraya el carácter real de la segunda” para acentuar esto en los lectores, Shakespeare hace uso de elementos metatextuales: se realiza la dirección de la pieza, el ensayo de la escena. Esta duplicación es la forma básica de sacar los códigos a la esfera de la construcción estructural consciente. El espejo también es un duplicado, pero no funciona como una simple repetición, sino que genera otro punto de vista, pero no solamente esto, sino también desfigura la imagen original y de este modo quita lo “natural” del cuadro.

3. La parodia metaficcional

“Parodia es la imitación irónica o burlesca de personajes (deformación caricaturesca de un rasgo físico o moral), de conductas sociales (farsa satírica y desmitificadora) o de textos literarios preexistentes con el objetivo de conseguir un efecto cómico” (Estébanez Calderón: 808). Linda Hutcheon y Patricia Waugh denominan a la metaficción como una forma de parodia porque, al poner en evidencia los procesos narrativos, ‘ridiculiza’ las preconcepciones establecidas para el género novela. Aunque hay una gran diferencia entre ambas posturas, para Hutcheon la parodia metaficcional es “una desviación de las normas, las cuales son incluidas dentro de la misma narrativa como material de fondo. Las formas y las convenciones devienen enérgicas e inducen a una libertad bajo la luz de la parodia” (Hutcheon: 50). Mientras que para Waugh, la parodia surge cuando estas convenciones se vuelven obsoletas; la parodia metaficcional las pone en evidencia y a la vez sugiere otras nuevas posibilidades (Waugh: 65).

Ambas autoras ejemplifican con la función del narrador. La canadiense afirma que la presencia de éste se hace más evidente en la narrativa narcisista, se podría decir que de ser el sujeto “apersonal” que sólo se ocupa de narrar una historia pasa a convertirse en el centro de la referencia interna, su existencia cobra mayor importancia⁴. De este modo, el lector se hace más consciente de lo ficcional. Entonces, la parodia, como desviación de lo convencional, se activa cuando el narrador deja de narrar una historia y empieza a narrarse a sí mismo.

Waugh alega que la parodia metaficcional ridiculiza la noción del narrador omnisciente y patriarcal de muchas novelas realistas y, a la vez, promueve otras alternativas para la concepción de éste. En otras novelas como en *Tristram Shandy* se parodia la finitud que debe

⁴ El concepto “sujeto apersonal” fue extraído de “El discurso narrativo y la modelización del mundo” en *El lenguaje narrativo* de Prada Oropeza. 32-3.

tener una novela y –afirma la autora estadounidense– esto crea en el lector la confusión entre dónde empieza y dónde termina la ficción (Waugh: 28).

En cuanto a lo que expresan Hutcheon y Waugh con respecto a la parodia metaficcional, la puesta en evidencia del narrador no es lo único que se hace “visible” en las novelas autoconscientes, sino todos los elementos narrativos que se mantenían ‘ocultos’ en las novelas tradicionales como los mundos ficcionales, los personajes, el mismo escritor (real) que los crea, la creación misma. Por otro lado, la parodia metaficcional no es generalizada sino que sucede en algunos casos específicos, por eso fue agregada como un componente de la metaficción. Otra vez, está en manos del lector develar si existe una explicitación de los procesos narrativos en forma de burla, por qué y para qué presentarlo de este modo y qué estaría cuestionando y, también, está en sus manos el elegir con qué parodia metaficcional trabajará, con la de Hutcheon o la de Waugh. Aunque la que más ha trabajado el tema de la parodia fue Linda Hutcheon.

C. Conclusiones de este capítulo: *Tirinea*, narrativa autoconsciente

Los apuntes teóricos presentados en este capítulo servirán de sustento para el estudio de *Tirinea*. Para concluir, se presentará la estructura teórica de lo que en el siguiente capítulo se estudiará ya desde la misma novela.

La narrativa autoconsciente se reconoce a sí misma como lenguaje y ficción y también como proceso de producción y recepción. Una de las características principales es que reúne, equipara y problematiza lo que representa con lo que auto-representa. *Tirinea* es consciente de su calidad ficcional tanto como proceso y como producto, reúne y equipara dos tipos de relatos, el de una experiencia de vida y el otro desde una experiencia ficcional, ambas conviven juntas, aunque se opongan entre sí. Ambos personajes son conscientes de sí mismos como de sus intervenciones en los textos donde escriben.

La modalidad metadiscursiva implica las reflexiones del autor real a través del o de los narrador(es) sobre la ficción, el acto de crear o de narrar, como también se reflexiona sobre las distintas “realidades” existentes; y la metanarrativa incluye las reflexiones del narrador a través de los personajes quienes tienen alguna relación con el quehacer literario,

generalmente escriben una novela dentro de la novela. La metadiscursiva apela a la enunciación narrativa y la metanarrativa, al enunciado. Ambas son necesarias para estudiar a *Tirinea* como novela autoconsciente.

Lo que se denominó componentes de la narrativa autoconsciente como ser la metalepsis de Genette y la dinamización entre textos de Lotman complementan este análisis. La metalepsis aparece en las tres voces narrativas: en el narrador que narra experiencias de ‘vida’ (Fielkho); en el narrador que narra experiencias desde la ficción (el viejo) y en el narrador que reúne ambas experiencias (lo que se denominó en el primer capítulo como el tercer narrador). Desde la teoría propuesta por Yuri Lotman la cual explica que la irrupción de un texto (sub-texto) dentro de otro (texto madre) logra el dinamismo entre ambos. En este caso, el texto *en abyme* o micro texto es el que irrumpe en el texto madre o historia principal. El problema con *Tirinea* es que existen dos historias jerárquicamente iguales (la de Fielkho que va escribiendo en el diario y la que el viejo narra en el relato), la pregunta es ¿cuál de estas dos historias es la que irrumpe en la otra?

La respuesta es que ambas historias irrumpen en la otra, como un anillo de Moebius. La historia principal podría ser la que escribe Fielkho en el diario y el relato irrumpe en el texto autobiográfico y al revés: la historia principal podría ser la que relata el viejo y el diario irrumpe en el relato ficcional. Ambas son posibles y en ambos casos sucede el dinamismo mutuo. La presencia del diario y de Fielkho para la existencia ficcional del viejo le provoca el auto-reconocimiento y comparación entre él y Fielkho, luego el contrapunteo entre lo que escribe Fielkho y lo que aclara el viejo de lo que escribe el joven escritor, finalmente el relato donde fue concebido el viejo absorbe al diario y a su autobiógrafo. La presencia del viejo y del relato, también, ponen en movimiento a Fielkho. De ahí, la oscilación emotiva, pero el mayor dinamismo de Fielkho es que el viejo (la ficción) alaba su condición humana, porque de ahí deviene la gran epifanía que este protagonista experimenta.

Por tanto, la estructura a nivel teórico está dividida en dos: la modalidad metanarrativa y la modalidad metadiscursiva. En ambas, si el caso lo amerita, se agregará la metalepsis y/o la dinamización entre textos. Esta estructura será incorporada dentro del estudio de *Tirinea* en el siguiente capítulo que tendrá cuatro partes sobresalientes: *El Manuscrito de un caballo* como texto introductorio; y ya en *Tirinea*: el estudio de la representación de la ‘vida’ a través

de Fielkho; la auto-representación de la ficción a través del viejo; y finalmente se expondrá las reflexiones de los narradores (Fielkho, el viejo y el tercer narrador). Las tres primeras partes pertenecen a la modalidad metanarrativa y la última a la metadiscursiva. La modalidad metanarrativa es la más extensa porque se realizó un análisis minucioso de la novela; la segunda, propia de la metadiscursividad, es la exposición de las reflexiones de los narradores. Fielkho pertenece a la modalidad metadiscursiva diegética y crea la imagen del autor-escritor, el viejo, con su metadiscurso hipodiegético, explica la función de la ficción; y el tercer narrador como parte de la metadiscursividad extradiegética reúne, equipara y celebra dos realidades disímiles entre sí como son la ficción y la realidad física o el espacio donde habitan los seres humanos.

3. La reunión de la vida y la ficción

A. *El Manuscrito de un caballo*: aptitud versus amor por lo ficcional

El Manuscrito de un caballo se encuentra entre los posibles tres relatos inacabados del escritor chaqueño¹. La historia de este fragmento cuenta la imposibilidad de narrar un texto. El protagonista y narrador sin nombre relata que no puede interpretar el manuscrito (legado del caballo viejo el día del encuentro entre ambos), menos transcribir y narrar su contenido. Este peculiar caballo relató oralmente su historia y a petición del receptor la escribió y luego se la entregó. El caballo muere y el protagonista continúa guardando el legado hasta el momento de querer escribirlo. No lo logra y en vez de ello se pone a relatar el amor desmedido que le provoca poseer el legado del caballo.

Según Genette cuando el autor se introduce dentro su obra es para enfatizar su capacidad creadora, en el caso específico de *El Manuscrito* sucede la (in) suficiencia creativa la cual se confronta con el estado anímico del protagonista-escritor, este aspecto se complejizará en *Tirinea*. A continuación se explicará el funcionamiento de esta confrontación.

Según *El Manuscrito* la insuficiencia creativa se asocia con la interpretación de un texto. La interpretación, dentro del contexto de este fragmento, alude al hallazgo del significado que pueda contener el escrito dejado y legado por el caballo. Es imposible interpretarlo debido a la obsesiva relectura del protagonista y la consecuencia es la desaparición del sentido del texto. El narrador cuenta que desde que el caballo le entregó el manuscrito lo lleva consigo a donde va, por eso físicamente se ha deteriorado. Además que, aparte de llevarlo a todo lado, lo ha leído infinidad de veces. Por eso expresa que

[h]asta lo que yo consideraba párrafos sencillos –sobre los que yo pasaba los ojos con rapidez– hasta esos párrafos han adquirido una rara manera de hacer crecer las dificultades, de modo que la lectura del texto en general me demanda un esfuerzo extraordinario, por la falta de conexión que descubro entre un párrafo y otro (1977: 158).

¹ En Anexo 1 se transcribió los fragmentos que fueron publicados en la revista *Hipótesis* en 1977. Para las citas a esta prosa incompleta se utilizará el número de páginas de la revista.

Decide dejar de leer el texto, guardando la esperanza que en algún momento las palabras que fueron inscritas en esas páginas revelen “sus poderes” y le “hagan estallar de alegría” (164). Mientras espera, prefiere ir contando los sentimientos que guarda por el caballo y, también, por el manuscrito pues es el testimonio de ese encuentro.

“Favorecido por un privilegio destinado a otro, me detuve en la orilla de un sueño y preferí ser agradecido por una dicha que también perdió su rumbo en mis entrañas. El caballo estaba bajo un árbol y no pensaba escribir el tal manuscrito. Pero lo escribí” (162). Estas oraciones parecen el relato incoherente de un sueño o el relato lírico de un suceso surreal. Podría ser que el protagonista se haya soñado con el caballo y al despertarse anotó esa historia onírica, la guardó y la llevó consigo a todas partes. Provenga de donde provenga, este caballo es muy amado para este personaje. Muchas veces éste afirma que los sentimientos hacia este animal no han cambiado desde que lo conoció (157). En cuanto al manuscrito: “[p]ara empezar debo decir que, fuera de las dificultades únicas que provoca el hecho poco común de manejar esa clase de manuscrito, uno siente una agradable sensación, una rara frescura en el cuerpo pero también en algún lugar oscuro y distante, con el que uno está conectado” (159). Ama a ese caballo como al escrito, testimonio de aquél. Además que es el único destinado a descifrar el contenido, pero en vez de sentirse orgulloso de ello, se siente incapaz de tamaño acometido. Este protagonista ama un proyecto de escritura ficcional que partiría de una historia onírica, pero se confronta con la incapacidad de interpretarlo y luego narrarlo.

En el último párrafo de *El Manuscrito* interviene la voz narrativa del caballo. Esta intervención es anacrónica y a-espacial porque no queda claro si fue en la época en que estaba vivo o en el espacio actual, es decir el de la muerte. En ningún momento menciona al otro protagonista. Se describe como un caballo corriente, pero único por su falta de adiestramiento. Cuenta su vejez y la compara con la época juvenil. Esta única intervención del caballo es muy significativa porque se relaciona con algunas características que luego identificarán al viejo. Los ámbitos a los que ambos pertenecen son los mismos: lo onírico, la muerte, la imaginación. Es como si el caballo viejo de *El Manuscrito* devenga en el viejo de *Tirinea*. Este caballo resuelve, de algún modo, la interpretación necesaria para la creación de escritos ficcionales. Se podría decir que en un párrafo logra describirse mejor que los intentos fallidos del otro protagonista y por eso, también, se parece al viejo que, en un determinado

momento, explícita la insatisfacción de la descripción de Fielkho y que si aquel se habría auto-descrito lo habría hecho mejor.

El Manuscrito es un antecedente a nivel temático de *Tirinea* porque ya surge la (in)suficiencia para crear ficción representada a través de dos personajes: el insuficiente y el suficiente. Como el protagonista sin nombre de *El Manuscrito* Fielkho no puede continuar con el relato ficcional y sí con el texto autobiográfico que ya es un canto, a través de sí mismo, al humano y a la vida². Por otro lado, el viejo tiene bastante suficiencia para narrar y completar la historia biográfica. *El Manuscrito* demuestra lo importante de la ficción a través del amor desmedido del protagonista, falta la otra cara de la moneda: la vida. No existe, todavía las intervenciones autoconscientes a nivel de la enunciación como sucede en *Tirinea*.

B. *Tirinea*: entre la vida y la ficción

Tirinea es simple, pero, a la vez, muy compleja. Es simple porque sólo dos protagonistas interactúan en la narrativa y es complicada porque ambos intervienen en primera persona, por tanto, también, cumplen la función de narradores. Los *shifters* o 'embragues' como bien lo denominó Antezana (2011: 100); es decir, aquellos instrumentos que por excelencia pasan del pasaje de un registro (el de la enunciación) a otro (el del enunciado) y viceversa. Y se complica más porque no es una novela que solo represente la realidad física como la narrativa realista, sino que se auto-representa como realidad ficcional, pero en este sentido hay una diferenciación: Fielkho y el diario en el que cuenta su vida representa a la realidad física y el viejo y el relato donde nace a la ficción. Para ofrecer una mejor explicación del funcionamiento de la representación y auto-representación basta con fijarse el aspecto estructural de esta novela. En la edición final (2010) cada fragmento ha sido enumerado y constituye un párrafo entero. Cada fragmento corresponde o a las intervenciones de Fielkho en el diario o a las intervenciones del viejo en el relato y hay unos cuantos que se mantienen en calidad de ambiguos porque no se sabe con exactitud de quién

² Antezana en su lectura a esta novela explica que para muchos el concepto “vida” carece de sentido. Parece que en el momento que la escribió la vida sufría una sistemática operación de negación (2001: 96). La vida carente de sentido será para aquellos que se olvidaron que están vivos. Es cierto que la vida contiene múltiples realidades, pero para esta investigación cuando se refiera a vida será solamente para diferenciar la realidad física que representa Fielkho de la realidad ficcional que auto-representa el viejo.

es la voz, puede ser la fusión de ambos o la fusión de uno de ellos con el otro narrador³. Las intervenciones de Fielkho al diario representan su vida pasada y presente y las intervenciones del viejo en el relato, en algunos casos, representa (aclara) la vida de Fielkho y en otros se da lugar a la meta-representación y en los fragmentos ambiguos no es que se confundan representación y auto-representación, sino la caracterización de los dos protagonistas.

A continuación se presentará a ambos protagonistas y a los textos creados por Fielkho (relato ficcional y diario).

A modo de diégesis: Fielkho está cumpliendo con el deseo de convertirse en escritor. Comienza un relato ficcional en febrero de 1967, en el que concibe un personaje sin nombre propio, al que solamente se lo menciona como el viejo. No puede continuar con este escrito y casi un mes después empieza a escribir un diario auto-biográfico, donde cuenta sobre los viajes por motivos educacionales realizados en la niñez y adolescencia, presenta a su familia y reflexiona sobre sí mismo en el momento actual. En este texto sí avanza con más frecuencia, mientras que el ficcional marcha lentamente. Hasta que en un momento dado, el viejo toma consciencia de su condición de personaje concebido por Fielkho –a quien ya conoce incluso antes de la creación del relato– y desde esta posición este personaje, doblemente ficcional, comienza a compararse con el escritor y su creador. Además se convierte en el contrapunto entre lo que escribe Fielkho en su diario y lo que narra él en el relato. Al final sucede una inversión, pues el viejo pasa a ser narrador/escritor y Fielkho se convierte en su protagonista.

Fielkho es un joven chaqueño que vive en la ciudad de La Paz desde principios de los sesenta. Llega a la ciudad para estudiar geología, pero la abandona porque el futuro que promete esta carrera no es lo que quiere para él. De este modo, da rienda suelta al deseo de convertirse en escritor de ficciones. En el transcurso del proceso escritural se da cuenta que primero debe conocerse y amarse para luego poder escribir, no actos imaginarios, sino actos vividos y recordados. Llama la atención las asignaciones que los diferentes críticos hicieron a este personaje con respecto a la subjetivización y el desplazamiento. Los primeros la remarcaron, en algunos casos, de manera positiva y en otras peyorativamente. Ortega y Giacconi advirtieron que la interiorización de Fielkho es un rasgo positivo porque gracias a

³ Se ha creado una pequeña guía para el lector en Anexo 2.

ello logra conocerse mejor⁴. Para la lectura de Rivera-Rodas es un problema porque la consecuencia inmediata es que este protagonista se enajena de la realidad (1972: 190). De alguna manera, estos tres escritores mencionados apuestan por el *statu-quo* del personaje, mientras que Antezana y Prada apuestan por el movimiento. Fielkho es nómada, afirmará Antezana en su lectura “De la nomadización” (2011: 109) y Prada dirá que es el viajero o migrante educacional (2002: 87). Estas posiciones aseveran la verdad, aunque se contradigan entre sí. Fielkho, en el presente escritural, está en *statu-quo*; pero se “mueve” constantemente al vivenciar (presentificar) sus recuerdos donde sí viajó bastante. Para esta investigación se lo denominará: Fielkho el escritor debido a la intrínseca relación entre el autor y su obra.

Prada en *Viaje y narración* propone una descripción bastante pormenorizada en cuanto al diario que escribe Fielkho. Según esta autora este escrito autobiográfico tiene bastante relación con los cuadernos escritos por Jursafú, en la segunda novela de Urzagasti: *En el país del silencio* (1987)⁵. Aunque, se debería remarcar una diferencia, el diario es escrito solo por Fielkho (las acotaciones del viejo no son en el diario sino en el relato), mientras que los cuadernos de la segunda novela son escritos intercaladamente por Jursafú, El Otro y El Muerto y esto crea un sentido diferente a lo que presenta y representa el diario. Según esta investigación, este texto que se presenta en *Tirinea* es una selección que recopiló momentos específicos de otros “diarios” escritos en otras épocas por Fielkho, por eso no existe una sucesión lineal del tiempo; es decir hay una intervención autoral que ha dispuesto deliberadamente a qué referirse y a qué no. Esto explicaría los “saltos” en tiempo presente a épocas pasadas donde Fielkho era niño o adolescente. La simultaneidad en esta novela es muy importante y se da en distintos niveles como en este caso donde distintas épocas se intercalan simultáneamente en un escrito autobiográfico. Los viajes escolares realizados por este joven son parte de los recuerdos que van surgiendo en sus anotaciones, también, la auto-reflexión del acto escritural como de él mismo son los temas sobresalientes del diario. Por eso, es un testimonio de la vida de éste.

El viejo posee particularidades que lo hacen un personaje destacable dentro de la narrativa boliviana. Encarna sustantivos esenciales como la Memoria pasada, presente y

⁴ Ortega, 1972:34; Giacconi, 1970: 671.

⁵ Prada: 90.

futura de Fielkho, también es la Sabiduría aun no reconocida, la Muerte, la Enfermedad, la Burla y la misma Ficción. Es una especie de guía espiritual confirmaba Urzagasti en la entrevista realizada el 2012⁶. Como se describe a sí mismo en los dos fragmentos iniciales de esta novela colinda con un ser fantástico: jamás se ha enfermado porque tal vez él sea la Enfermedad en persona (Urzagasti, 2010: 10). Es el único sobreviviente de la desaparecida llanura Tirinea y esa desaparición lo ha envejecido de un día para otro (10-1). Pertenece a lo onírico como a la muerte, por eso se lo relaciona con el caballo viejo de *El Manuscrito*, su mundo es real pero invisible (26). Además que mora en Fielkho (23) como si fuera parte de él. Y también, representa a un hombre anciano que ha adquirido mucha experiencia en la vida, por eso se entenece de las actitudes juveniles de Fielkho. Además que, de algún modo, parece que conociera cómo es el oficio de ser escritor pues le causa mucha gracia la inexperiencia padecida por Fielkho. Es paciente, aunque demasiado irónico. Tiene bastante sentido del humor: se burla de su condición de personaje porque tiene consciencia que excede a ese papel asignado por su creador y, también, se ríe de éste. Pero es por medio de este singular personaje que Fielkho se reconcilia con la vida. Por todo lo anteriormente nombrado el viejo es un personaje muy destacable y es una estrategia narrativa porque activa la metaficción.

“[E]l 23 de febrero de 1967 ha comenzado este relato, en el que me ha incluido a modo de personaje” (62), frase dicha por el viejo. Un mes después se da inicio al diario a las “[d]os menos nueve minutos de la madrugada del viernes 3 de marzo de 1967”, frase expresada por Fielkho. Dentro de la novela tanto Fielkho como el viejo confunden textos, es decir llaman “diario” al relato y viceversa. La crítica en sus respectivos trabajos también confundió términos, por ejemplo Antezana llama “relato” al diario (2011: 98) o usa este término para referirse a *Tirinea* en su totalidad (109). Es cierto que este crítico usa “relato” como sinónimo de novela, pero para el caso de *Tirinea* hay que tener cuidado con los términos que se usa.

El relato, empezado en febrero, es el espejo donde se refleja el texto autobiográfico de Fielkho. Un espejo, cuyo narrador es el viejo, refleja mejor al diario y a Fielkho. No es el relato inacabado de Fielkho (Antezana: 109), es el que pone en evidencia cómo la ficción

⁶ “Todos tenemos al “viejo” dentro nuestro, representa nuestras vidas pasadas, nuestra sabiduría” (Urzagasti, 2012). Ver bibliografía.

ficcionaliza la “vida” de un ser humano. Es preciso detenerse en el narrador de este relato porque explica “el otro, que es ese otro texto en el cual el diario es parte de los materiales novelados” (Prada: 91). Sobresalen dos temáticas importantes en este relato: el viejo en comparación a Fielkho (también podría funcionar como: la ficción en comparación a la vida). Cuando el viejo narra sobre sí mismo muestra las cualidades antes mencionadas y cuando narra sobre Fielkho son, sobre todo, comentarios y aclaraciones sobre los hechos pasados que revive Fielkho en su diario y sobre las reflexiones del proceso escritural de éste.

1. Fielkho: la problematización entre escritor y su obra

Fielkho es el héroe de su narración autobiográfica, un héroe nada extraordinario, pero ahí reside lo grandioso porque representa a un ser humano simple y común, un ser humano que tiene afición por las letras. Desde el principio ya existe la relación entre él como escritor con su obra (diario y relato), pero es en el diario donde se conoce a sí mismo. Fielkho en el diario toma consciencia de él como ser humano, un ser humano que le gusta escribir, aunque no se considere un ser creativo. Fielkho cuando se lee en el diario, se da cuenta de que debe transformar su melancolía en alegría, a través de la auto-aceptación de él como ser humano (con defectos y virtudes). En cuanto al reconocimiento de su acto escritural comprende que la pasión por escribir no basta para que una novela llegue a su conclusión, además esto empeora al saberse que carece de capacidad creativa, de ahí surge la indecisión u oscilación como un vaivén entre apreciar y despreciar la ficción. Entonces, primero se explicará el reconocimiento de Fielkho como ser humano, luego, el reconocimiento de él como escritor.

a. La consciencia de sí mismo

Luis H. Antezana y Prada concuerdan que Fielkho sufre una transformación anímica en el transcurso de la novela: la melancolía del principio deviene en alegría casi al final. Según Antezana, Fielkho como nómada atraviesa territorios, pero nunca se asienta en ninguno de ellos, siempre los abandona. Uno de esos territorios es la escritura: la atraviesa para después abandonarla porque solamente es un territorio que le sirvió para desarmar la “máquina” del pasado y para recobrar la armonía consigo mismo y con el mundo (la vida) (2011: 104-5). Prada concuerda con la propuesta de su antecesor y agrega que para que suceda esta transformación, Fielkho atraviesa un proceso de auto-aceptación que concluye en la epifanía. Define epifanía como la “manifestación súbita –y violenta– de que algo

esencial ha cambiado. La percepción habitual de las cosas de pronto se transforma. Se trata de una sorpresiva –simple pero perturbadora– comprensión de que la realidad ya no es la misma” (2002: 174).

Ambos críticos dieron bastante cobertura al proceso ascendente en el estado de ánimo de Fielkho, anotados en el diario. Transformación que sucede gracias a la toma de consciencia de sí mismo y al proceso de irse leyendo mientras va escribiendo en el diario. El presente trabajo crítico adicionará el sentido del humor que, pese a la tristeza que mantiene este protagonista casi toda la novela, le ayuda a reírse de sí mismo. Aunque, como se verá más adelante, el que se ríe más de las acciones de Fielkho es el viejo. El fragmento 52 es un buen ejemplo del funcionamiento de la risa hacia uno mismo. Fielkho está triste pero siente que debe remover ese estado de ánimo y empieza a chancearse consigo mismo: “Me bastaría con dar una vueltita por mi habitación con un solo pie, haciéndome el rengo, para aligerar el peso de las lágrimas; sería suficiente esa milagrosa vueltita para dejar de ser un bolines” (Urzagasti: 71). Fielkho cree que al hacer eso se vería como un “chiflado”, pero piensa que ése sería el único modo para que “la estrella que no [l]e pierde pisada [l]e llevará de la oreja al solitario templo de la vida” (*Ibíd.*). Tiene bastante conciencia de sí mismo para ver su tristeza como una tautología que es necesario remover: “Ya es tiempo de que yo mismo me siente la mano. El otro día casi inicio el camino hacia la disolución y por poco no doy en la tecla. Estaba recordando algo que le había sucedido a una F persona. Pero resulta que esa F persona era yo mismo” (72). Al final de este fragmento sigue triste, pero Fielkho sabe cómo se encuentra y en vez de deprimirse más, se ríe de sí mismo.

Antezana propone que Fielkho atraviesa la escritura como si sólo se tratara de un medio para un fin: la armonía interior y la reconciliación con el mundo (la vida), pero esta postura no toma en cuenta al “yo” que escribe el diario con el “yo” como tema principal. “Cada hombre lleva en sí la forma entera de la condición humana”, decía Michel de Montaigne y es a través de ese hombre que se puede celebrar una vida, cualquiera en su integridad. En cada nota que transcribe Fielkho en su diario es un canto hacia sí mismo y por tanto, hacia una vida nada extraordinaria, pero hermosa como es cada vida de cada ser humano que habita este planeta. “Porque por un solo hombre pasa la historia de nuevo y se repite la hazaña del universo” (Urzagasti: 89). Y mediante la narración en primera persona se resalta a un hombre

como la sinécdoque de la condición humana, algo similar sucederá con el viejo, que en su caso exaltará la condición ficcional. Fielkho cuando escribe en su diario parece que dijera: “Yo escribo que «Yo» soy el tema principal de mis escritos”, he aquí la relación tan intrínseca entre el escritor y su obra y Fielkho lo hace explícito. Ahora, el “Yo” puede ser malinterpretado como egoísmo y egocentrismo –algunas religiones, por no decir todas, y algunas ideologías políticas la niegan por completo– y hablando con sinceridad, los seres humanos piensan demasiado en sí mismos, aunque quieran aparentar lo contrario. Piensan “en sus intereses, en sus ambiciones, en sus preocupaciones, en sus conocimientos, en su actividad, en su familia y en sus amigos”⁷. Ahora, manteniendo la diferencia entre el género del ensayo con el ficcional, tanto en los *Ensayos* de Montaigne como en la novela *Tirinea* existe la metalepsis y en ambos casos los ‘protagonistas’ de ambos escritos cantan al ser humano a través de sí mismos. Ambos aplauden a la vida por el sólo hecho de estar vivos y estas acciones atraviesan una escritura. Por eso Fielkho no solo atraviesa la escritura como una especie de puente que lo conducirá a la vida, el mismo escrito está cargado de vida: “Por eso aplaudo todo lo que tiende a señalar las causas que provocaron la aparición de la vida” (Urzagasti: 38).

b. La consciencia del acto escritural

A modo de introducción se presentará los fragmentos 15 y el 30 respectivamente, en ellos se explicita la relación entre escritor y obra. Éstos pertenecen a las intervenciones que corresponden al diario donde Fielkho narra las razones de su acto escritural. En el 15 se presenta y afirma que escribe un diario, tiene bastante flujo de consciencia, pero hay un momento clave que es necesario remarcar. Y en el 30 menciona las sensaciones que le provoca el llevar consigo este tipo de escrito, hay más coherencia en esas anotaciones por lo que se lo puede analizar con más facilidad. A continuación se revisará cada uno de estos fragmentos.

En el 15 comienza:

Dos menos nueve minutos de la madrugada del viernes 3 de marzo de 1967. Me llamo Fielkho y estoy escribiendo algo que mi cuerpo exige para vivir, es decir, para establecer el equilibrio entre mis ojos y el mundo. Las razones verdaderas yo mismo no las entiendo.

⁷ *Mímesis* de Auerbach, 1950: 280.

Cuando permanezco en silencio mis oídos perciben la música del universo; son apenas sonidos, pero bastan para hacerme perder la identidad que guardo con ese camión que acaba de zumbear, por ejemplo. Todo me parece un diario y está bien, aunque sea gracioso (Urzagasti: 28).

La corporalidad de Fielkho le exige escribir para mantenerse vivo, la escritura establece el equilibrio entre sus ojos con el mundo. Otra vez el “Yo” como tema principal que necesita verse en sus escritos para reconocerse y de esta manera estar en armonía con el mundo. Acaso, ¿escribir un texto para conocer-se mejor de por sí no es una razón verdadera? Incluso relata las sensaciones que experimenta con el silencio. Si todo lo que le rodea le parece un diario, podría interpretarse que su alrededor, también, le sirve para obtener el auto-reconocimiento propio. Como afirmó Ortega, el proceso de subjetividad en esta novela sirve para que primero Fielkho pueda explicar su yo y de esa manera pueda encarar, posteriormente, al mundo (Ortega, 1973: 34).

Como se adelantó, este fragmento tiene bastante flujo de conciencia, más parece un dejarse llevar por la escritura automática con el fin de llenar la hoja de papel, pero hay un momento que es necesario remarcar: “Si yo hubiese sabido que iba a morir, no venía a la vida. Si yo hubiese sabido que iba a vivir, no estaría escribiendo estas palabras en este instante” (Urzagasti: 28). En la primera oración hay una pregunta implícita en lo que dice: ¿para qué vivir o venir a la vida si uno va a terminar muriendo? y en la segunda parte una afirmación: primero se vive y luego se escribe. Además que equipara morir con vivir y la vida con la escritura. Ya existe el reconocimiento de que para escribir –en el caso de Urzagasti– primero se debe vivir. Como un breve recuento de lo que se estudió en este fragmento: el “Yo” de Fielkho necesita verse en sus escritos para reconocerse y de esta manera estar en armonía con el mundo. El mundo que le rodea, le sirve como reflejo para conocerse mejor. Y ya existe la comprensión, a manera intuitiva, de que primero se debe experimentar la vida para luego escribir. Este último repercutirá en la posterior obra de Urzagasti, especialmente con la denominada “obra acabada” (una obra está acabada antes de ser escrita)⁸.

⁸Urzagasti en la entrevista “Jesús Urzagasti: el silencio necesario” (1987) hecha por Mauricio Souza se refería a la “obra acabada”: “un texto está acabado antes de escribirlo. Que no conozca ese texto no lo discuto: lo esencial es que la obra está ya acabada y sobre eso escribo. Transfiero la obra al papel a través del lenguaje, no resuelvo el texto en la escritura” (5).

En el fragmento 30 Fielkho confiesa su ignorancia y que por mucho que le duela lo reconforta porque de ese modo su existencia se hace menos ilusoria. También cuenta el abandono de los estudios académicos (la carrera de geología) para dar paso a su deseo de escribir con el objetivo de conocerse mejor. Éste comienza así:

Es curioso lo que pueden provocar en el espíritu las anotaciones en un diario. Y por otra parte, resulta natural, puesto que toda cita con la verdad, por amarga que sea, reconforta y hace menos ilusoria nuestra estadía en el mundo. Desde el mes pasado dejé de escribir en mi pequeño cuaderno de tapa verde, para continuar haciéndolo en otro de mayor volumen. No es que tenga muchas cosas que decir, solamente ocurre que perdí la timidez. Puede ser muy relativo lo que acabo de expresar, pero para mí es fundamental el diario que uno lleva. Por ejemplo, ahora me doy cuenta de que abandoné cosas de una importancia decisiva tan sólo por no perder continuidad en mis anotaciones⁹, fenómeno que está registrado con fidelidad en mi cuaderno. De no haber sido mi decisión no tendría la menor idea de las valoraciones que ahora puedo hacer sin perder el equilibrio, mucho menos la cabeza (46-7).

Lo subrayado ha dado pie para que la crítica predecesora haya interpretado que Fielkho abandona todo lo que comienza, incluido el relato. Es cierto que en la novelística de Urzagasti existe una convivencia conflictiva entre vida y literatura, pero en ningún momento se separan, siempre son mencionadas, siempre van unidas (como dos caras opuestas de una misma moneda). Prada propone que Fielkho abandona la academia y todo estudio académico porque prefiere aprender de la escuela de la vida (2002: 102), en este caso, para la autora en cuestión, literatura y academia van unidas. Es cierto que en la academia existe la literatura como objeto de estudio crítico. Como la presente investigación, pero ¿acaso la literatura sólo es un objeto de estudio? En este fragmento Fielkho explica que abandonó los estudios académicos de geología y también, “cosas de una importancia decisiva” con tal de no perder la continuidad en las crónicas de su vida. Otra vez la “vida vivida” como preámbulo para la “obra acabada”.

Incluso se podría decir que no acaba el relato, lo hace el viejo, o mejor dicho cada protagonista termina el texto que le fue asignado por el tercer narrador, lo interesante es que uno es incluido en el otro y ambos en el texto mayor: *Tirinea*. La autoconsciencia narrativa en esta novela crea un juego muy interesante. Si el lector le siguiese solamente el apunte a lo que va escribiendo Fielkho se podría interpretar que ciertamente abandona la literatura, pero eso sería un estudio incompleto, pues no se debe olvidar las intervenciones –a nivel

⁹ A partir de ahora todos los subrayados son resaltados por la presente investigación.

narrativo— del viejo que esclarece y completa el proceso escritural que Fielkho no explicita del todo¹⁰. Además, este estudio no prevalece quién acaba el relato o el diario, sino el fin último que propone es que esta novela reúne a éstos que representan a dos distintas realidades. Fielkho representa a la vida y el viejo representa a la ficción, jamás se separan, tienen conflictos pero no ocurre la separación.

c. La oscilación

Con los dos anteriores fragmentos estudiados se quiso demostrar que la relación entre Fielkho y su diario es para conocerse mejor. Para que pueda verse tal como es, aunque le duela lo que podría ver. Escribir en el diario ayudó a Fielkho a ‘leer’ su melancolía y poder transformarla. No obstante, se expuso la parte de la relación obra-escritor tomando en cuenta sólo al diario como objeto que contiene algunas referencias de la condición humana de Fielkho, no así lo que anota con respecto al relato. Es como si Fielkho cuando escribe sobre sí mismo estuviese refiriéndose, también, a la vida y cuando se refiere al relato o al viejo estuviese escribiendo sobre la ficción. La auto-reflexión del acto escritural le ayuda a darse cuenta que ama la vida, pero, también, la ficción. Esto quiere decir que para Fielkho, la vida es simple y no hay necesidad de cuestionar los sentimientos que le provoca, mientras que la ficción es problemática porque para él es una mentira, además que no se considera un “ser creativo”. Esta problematización le provoca la indecisión u oscilación. Es decir, vaivén entre apreciar o despreciar el acto escritural ficcional. En el siguiente subtítulo se explicará cómo el viejo ‘soluciona’ que la literatura sea entendida como una mentira, en esta parte se dará inicio al estudio de la oscilación y hacia dónde se inclina en *Tirinea*.

De esta manera, *Tirinea* obtiene su más poderoso efecto superficial: mantener la narración en un estado de suspensión que vacila, digamos, entre una vida-vivida, una vida-recordada y una vida-literalizada. Se puede, por supuesto, cambiar el orden de las determinaciones y armar otras series de intensidades. Creemos que *Tirinea* utiliza las varias posibilidades

¹⁰ De hecho, el joven escritor lo expresa en la penúltima intervención al diario, es decir en el fragmento 61: “Me voy volando hasta ese valle fundado en sueños donde un enloquecido caballo blanco cruza el río celeste y la lengua de los árboles perezosamente cae a la tierra” (85). Pero este ‘irse’ es engañoso porque Fielkho se ‘queda’ hasta el final de la novela. Copia lo que el viejo va narrando-escribiendo en el manuscrito a la máquina de escribir. Este fragmento está incluido dentro de los denominados como ambiguos porque parece una fusión de éste con el narrador dominante, además que es más poético, incluso onírico que el resto de las intervenciones de este protagonista.

combinatorias, aunque domina la relación hacia la “vida” como determinante, como una especie de “grado cero” de referencia (Antezana: 102).

La oscilación es constante, no se inclina hacia la vida o hacia la ficción¹¹. A continuación un pequeño ejemplo de cómo funciona la oscilación. En el fragmento 12 la oscilación (entiéndase en este caso como titubeo o indecisión) se mueve entre quedarse tendido bajo un árbol o sentarse a leer/ escribir lo que se tiene pendiente. En dicho fragmento Fielkho está sentado bajo un árbol, disfruta del clima y alaba la vida. Ya se siente otro (Urzagasti: 25). Prefiere quedarse así que leer libros de aventuras fantásticas, incluso puede olvidarse del asunto, “lo que al fin y al cabo no deja de preocupar[l]e” (26). En lo que se acaba de escribir ya se puede dilucidar cómo funciona este continuo vaivén. Al final prefiere quedarse bajo el árbol, pero tampoco está del todo tranquilo porque se siente preocupado. Como comenta el viejo en repetidas ocasiones, si Fielkho ha dejado textos inconclusos ha sido por su pereza. ¿No será ese mal que le aqueja lo que le sucede en este fragmento?

La oscilación emotiva funciona entre despreciar y apreciar la propia escritura ficcional. Primero se expondrá cómo surge el desprecio y luego el aprecio. Como tiene pereza en continuar lo empezado, retoma una manía que en *El Manuscrito* ya existe: la relectura obsesiva. Como se vio en el estudio correspondiente a dicha prosa, esta manía provoca que el sentido del texto desaparezca, puede ser que haya sucedido lo mismo con Fielkho, pero en vez de darse cuenta de ello, reniega y empieza una dura auto-crítica que hace peligrar la conclusión del relato. A continuación algunos ejemplos de cómo funciona esta dura auto-crítica.

En el fragmento 45 cuenta que hace unos días vio a un ex compañero de la facultad de geología. Intenta escribir sobre aquél pero no puede y se expresa así:

No sé cuál será el sentido de lo que acabo de escribir, si me atengo al tiempo que pasó desde la cabellera crecida de Mogrovejo hasta ayer, es decir, desde nuestro encuentro hasta anoche y desde anoche hasta ahora. Resulta que anoche me quedé en “abundante cabellera” y ahora he continuado con la frase “con que lo conocí”. En este momento estoy trancado en las citas que acabo de hacer (64).

¹¹ Como se verá más adelante, la oscilación no sólo tiene que ver con el estado anímico, sino que es una cualidad de *Tirinea* en su totalidad.

Este lector/escritor escribe una frase, parece que es muy de noche y está cansado, deja incompleta la oración y continúa al día siguiente. Está poniendo en evidencia dos procesos del sujeto de la enunciación narrativa: el escritor que lee sus propios procesos escriturales. Y en vez de solamente pensarlos y guardarse los comentarios que surgen cuando uno se lee a sí mismo, Fielkho anota eso más. En este fragmento surge el escritor frente a la hoja en blanco o lo que es peor: el escritor en blanco frente a la página, también, en blanco. Asimismo, evidencia la lentitud con que escribe. Esos truncamientos en el acto de escribir son parte del oficio de ser escritor. Urzagasti pone en escena lo que está detrás de un texto en proceso de ser escrito.

Al final de dicho fragmento, Fielkho recuerda la visita de su amigo Cachín¹² a quien constantemente presta el manuscrito que va escribiendo. El amigo le dice que hay “mayor espontaneidad” en el actual escrito que en los anteriores (64-5). Haciendo caso omiso de la opinión del amigo, la auto-crítica continúa y Fielkho unos días después expresa muy molesto en su diario: “Qué diablos hago yo escribiendo un relato de sesenta páginas, tal como lo hicieron otros, a los que el soplo verdadero los agarró desprevenidos y los hizo retumbar como a sapos. Me haría mucho bien quedarme aquí un rato mientras salgo al patio” (72-3). Esta última oración no es coherente pues una persona no puede ocupar dos espacios al mismo tiempo. Lo que parece que está sucediendo es que el escritor se está mirando a sí mismo y sigue siendo duro consigo porque la siguiente oración es muy irónica: “Desde la ventana me sorprendería sentado en serio, echando humo como una chimenea, a punto de entrar en una profunda meditación sobre las relaciones secretas de los pájaros con los elefantes y tan convencido de todo que mi seguridad le aguaría la fiesta al universo” (*Ibid.*)¹³. Estos detalles podrían pasar por innecesarios, pero no cuando se enfatiza en el proceso de leerse escribiendo. Como ya se dijo con anterioridad, esta auto-crítica amenaza con abandonar la escritura, librarse de ella, no obstante ¿quién siendo escritor, y enfatizando en que Fielkho es un escritor primerizo y novato, no ha sido tentado en librarse de ella, ya sea por esos

¹² Este escritor en su novelística hace bastante uso de los biografemas, en este caso hay una alusión directa al crítico Luis H. Antezana.

¹³ Ironía: “Consiste en oponer, para burlarse, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra contraria” (Beristáin, 2000: 277). La ironía también puede ser una forma de burla que puede resultar siendo hiriente. Herir al otro o a uno mismo de forma sutil. Y eso es lo que está haciendo Fielkho, se está burlando de sus propios procesos escriturales.

conflictos internos o externos como evidencia este personaje? Por otro lado, la insuficiencia que siente Fielkho en continuar su escritura no sólo lo enfada consigo mismo sino con su creación ficcional.

Una de las pocas veces que Fielkho menciona al viejo, se refiere a él en estos términos: “Desgracia es viajar por el mundo sin haber nacido... Una persona no nacida es aquella a la que no le funciona ninguno de los cinco sentidos. En la oscuridad, más sorda que un pañuelo mojado, una masa velluda perdura intacta con el solo objeto de vigilarme” (57). Es el viejo porque al principio de la novela se describe a sí mismo como “más sordo que un pañuelo mojado” y como es un personaje no tiene sentidos como los tiene Fielkho. Por otro lado, Fielkho, como creador del viejo, no le condona acción alguna en el relato, por eso, este personaje sin nombre se dedica a observarlo y compararlo consigo mismo:

No sé por qué se me ocurre aclarar que nada tengo que ver con Fielkho, absolutamente nada; lo cual no quiere decir que no lo conozca. Lo veo cada día y varias veces en un mismo día. En cada una de estas innumerables ocasiones apenas cruzamos nuestras miradas y con una indiferencia tal que yo mismo me siento subyugado por el carácter de nuestras relaciones (50).

Fielkho cuando alude al viejo se refiere en un tono de molestia, incluso desagrado y cuando el viejo comenta la relación del personaje con su creador menciona la indiferencia que existe entre ambos, incluso, alega que Fielkho desconfía de éste. Sin embargo, pese a la indiferencia de Fielkho, el viejo, siendo *su* personaje, se interesa por el que lo creó y resalta aspectos concernientes a la condición humana. En esta novela los papeles se invierten porque es el personaje el que se interesa por su creador y no al revés como suele suceder en otras narrativas de carácter metaficcional como *La hora de la estrella* de Clarise Lispector. Luego, en el transcurso de la novela, la relación entre ambos mejora al punto que se invierten los papeles y Fielkho sea protagonista y el viejo su escritor y narrador.

En cuanto al aprecio, Fielkho no da muchas señales al respecto (el viejo lo comenta mejor), tal vez sólo una que otra intervención. Por ejemplo, el fragmento 20 cuyo escrito está en presente y pertenece a un hecho pasado. Fielkho cuenta que su estadía en la facultad de geología le provocaba sensaciones de malestar e incomodidad porque no podía compartir con sus compañeros de clase ni su forma de ser, ni sus aficiones. Es decir, se sentía diferente

porque proviene del Chaco y encima le gusta la literatura. En este fragmento ya existe el deseo de abandonar esa carrera, pero Fielkho, en aquel momento, se encontraba indeciso.

Luego, en una de sus últimas intervenciones al diario, Fielkho escribe: “He querido escribir un relato de sesenta páginas y creo que fracasaré, pero eso no tiene ninguna importancia. Porque lo que me apasiona es estampar estas palabras contrariando el íntimo deseo de entonar a todo vapor un himno fuerte y cálido en una habitación asegurada con mil candados” (Urzagasti: 70). En el sentido de la oscilación, el vaivén se inclina hacia el aprecio: la pasión por escribir y de narrar sobre ello. Fielkho está orgulloso de lo que hizo porque su pasión es escribir, no importa que no haya sido un himno y sí un tarareo o un silbido. Fielkho se siente orgulloso de haberse podido interpretar. Tal vez, por esto ya no sabe cómo continuar o qué más escribir en el diario y menos en el relato y por eso se hace más visible el proceso metaficcional. Es un creador de textos auto-biográficos, aunque la oscilación entre aprecio y desprecio vuelva en las siguientes novelas.

2. El viejo: el auto-encarecimiento de la ficción

El viejo al tomar consciencia de su existencia ficcional se exalta a sí mismo, es decir que la ficción se auto-encarece y esto sucede en dos situaciones concretas metafictivas dentro de la novela. La primera cuando se reconoce como personaje ficcional y en la segunda hace visible el acto de la ficcionalización de Fielkho a quien convierte en el protagonista de su relato.

En cada situación metafictiva sucede, en el transcurso de la una a la otra, la dinamización en Fielkho como en el viejo y en los respectivos textos en los que se encuentran. Para la primera situación metafictiva donde el viejo se reconoce como personaje ficcional sucede como dinamismo el auto-reconocimiento del viejo y la comparación superlativa entre él y Fielkho. Para la segunda situación donde el viejo ficcionaliza a Fielkho ocurren el contrapunteo entre lo que escribe Fielkho y lo que aclara el viejo de lo que escribe el joven escritor, la misma ficcionalización del diario y de su autobiógrafo y desde Fielkho el encarecimiento del viejo hacia él le provoca la epifanía que le devuelve la armonía con el mundo. Se pasará a explicar cada situación metafictiva con sus respectivos dinamismos.

a. Primera situación metafictiva: La autoconsciencia del viejo como personaje ficcional

Un texto que irrumpe en otro provoca el autodesarrollo en ambos. Si el relato donde se halla el viejo fuese el texto principal, la intromisión del diario y de su biógrafo obligaría a que se reconociera como personaje ficcional y esto implica haber sido creado por otro, a quien, también, debería reconocer como ‘superior’ a él. El viejo sigue el camino contrario, pues, pese a tener y reconocer su existencia ficcional, afirma encontrarse en mejor situación que su creador, de ahí la comparación superlativa. Primero el auto-reconocimiento, luego la comparación entre ambos, las cuales conducen a la primera situación metafictiva, es decir a la autoconsciencia y puesta en evidencia del viejo como personaje ficcional.

a.1. Auto-reconocimiento y comparación superlativa

Como ya se expresó con anterioridad el relato queda inconcluso, mientras el diario avanza sin cesar. El viejo, como personaje, no tiene acción en el relato, por eso, se podría decir, comienza a fijarse en lo que le rodea: la habitación que comparte con Fielkho y sobre todo en éste.

El viejo habla exclusivamente de sí mismo en el primer y segundo fragmento de la novela los cuales, también, darían inicio al relato que Fielkho comienza a escribir en febrero de 1967. En otro fragmento donde se alude a sí mismo es en el 13. En esa intervención al relato el viejo menciona que pertenece a dos “reinados” el de la muerte y/o el onírico (Urzagasti: 26) y a la vez alega ser viejo, de nacionalidad boliviana, tiene una habitación en la que vive y donde fuma constantemente (27). Entonces, esta narrativa da a entender que la pertenencia del viejo se produce de dos maneras, ambas disímiles entre sí, pero posibles: el viejo es criatura ficcional, también onírica, como perteneciente a la muerte y/o el viejo siendo concebido como personaje transita los sueños, la muerte y todos los “mundos reales pero invisibles” y también el mundo real visible como sería la habitación compartida con Fielkho.

Se auto-reconoce y al mismo tiempo empieza a fijarse en su creador y ya lo alude a partir del fragmento 19 donde se da cuenta que el que “da vueltitas misteriosas en su habitación soy yo” (35). Crea un pequeño juego divertido para esclarecer esa relación tan intrínseca que existe entre él y Fielkho: “hay una etapa intermedia entre la vida y la muerte. A esta edad la he denominado *afielkhado*, aunque se la conoce también con el nombre de vejez. Justamente yo vivo esta etapa, que es como decir que la muerte no me deja morir”

(*Ibid.*). Es curioso y gracioso que la adjetivación del nombre de Fielkho sea sinónimo de vejez y que ello sea la etapa intermedia entre la vida y la muerte. Lo que sucede es que el viejo se ha “afielkhado” debido a que el interés por el joven escritor va *in crescendo* y eso le impide morir. Finalmente, en este fragmento afirma que para él la muerte y la vida son lo mismo, el tiempo le va y le viene, por ello confiesa que “nunca me he sentido mejor que ahora, porque ni sospecho dónde me encuentro” (36). De alguna forma ya da indicios de su calidad de personaje ficcional. Sólo un ser de papel está exento de la vida y la muerte, por tanto tampoco le importa el correr del tiempo. Más adelante pondrá en evidencia un aspecto “unamuniano”¹⁴: “Porque mi destino no es morir en manos de la muerte sino en las de la vida, es decir en las de Fielkho, que sí morirá en manos de la muerte” (54). Sólo el creador podrá mantener con vida o no a sus personajes. Es cierto, detrás del viejo está la mano de Fielkho como lo expresó Prada (2002: 89). Ya en el fragmento 32 afirma conocer a Fielkho:

No sé por qué se me ocurre aclarar que nada tengo que ver con Fielkho, absolutamente nada; lo cual no quiere decir que no lo conozca. Lo veo cada día y varias veces en un mismo día. En cada una de estas innumerables ocasiones apenas cruzamos nuestras miradas y con una indiferencia tal que yo mismo me siento subyugado por el carácter de nuestras relaciones. De manera que no puedo llamar vínculo a lo que estaba destinado a unirnos sin lograr su propósito (Urzagasti: 50).

A pesar de la indiferencia del joven escritor de la presencia del viejo, éste es lo que le ha sucedido, le sucede y le sucederá (*Ibid.*). Y ya comienza a decir que se interesa en la vida del joven escritor, incluso antes de que se escribiera *Tirinea*, como si hubiese ocurrido un antes de. Tres fragmentos más adelante el viejo cuenta que Fielkho ha descubierto su vejez y no está tan seguro de si la ama; no obstante su interés por el joven escritor crece cada día más (54). Y comienza esa comparación superlativa: “en realidad lo que quiero decir es que tengo siempre la razón y que en su vida los errores sólo han tenido el propósito de evidenciar que sigo en poder de la razón” (*Ibid.*). En otro momento se expresa así:

Así lo creo mientras lo contemplo meta escribir y sin saber qué. Finalmente logró describirme aunque no como lo hubiera querido yo. Lo esencial es que ahora puedo hablar

¹⁴ Augusto Pérez, personaje de *Niebla*, cuando se entera de su existencia ficcional y al enterarse que se ha determinado su pronta muerte, decide ir en busca de aquel escritor (el mismo Unamuno ficcionalizado en su propia obra) que lo ha creado para poder enfrentarle y pedirle que no le quite la vida. A diferencia de la novela del escritor español, el viejo de *Tirinea* se ríe constantemente de su calidad de personaje y no le importa morir porque la Muerte es uno de los espacios por los que transita libremente. Como también *él* es la Muerte.

y darle la prueba de libertad que no sospecha. A su acto de escribir se debe que yo esté a flor de piel. Por supuesto que no tiene idea de lo que está sucediendo. Pero cada fracaso suyo es una cortina menos que nos separa y cuanto más grande sea, más próximos estaremos (53).

Es duro con Fielkho porque no lo describió como él lo habría hecho. Si Fielkho ha logrado describirlo como un personaje tan peculiar –una se pregunta–, cómo se habría descrito el viejo. La última oración es certera pues en el momento que Fielkho acepte su insuficiencia como creador de ficciones y que ha fracasado en su intento de escribir una narrativa con estas características, la intervención de este personaje, doblemente ficcional, será –efectivamente– para acercarlos y para resolver la insuficiencia creacional a través de la ficcionalización de la realidad física a la que pertenece Fielkho. Como se vio, el viejo se burla, a veces muestra este sentimiento de superioridad, pero no deja de sentir ternura por el joven escritor y en un momento dice: “En cambio yo nada tengo que ver con la vida, por lo menos según la concibe Fielkho. Es a él a quién aguardo. Con una paciencia similar a la de Job, espero que terminen sus tartamudeos y acaben sus inmotivados descansos. Aunque sea el año de la sarna, llegará al lugar de la cita” (53). ¿A aquella donde se reconcilia con la vida y juntos transitan por ella?, o ¿se refiere a la cita escritural donde el viejo lo espera para que juntos terminen este relato es decir la novela? Ambas respuestas pueden ser posibles.

a.2. El viejo pone en evidencia su condición de personaje ficcional

El fragmento donde el viejo pone en evidencia la condición ficcional es el 43. Un breve resumen: el viejo se reconoce como personaje ficcional creado por Fielkho a quien ve como un ser de naturaleza confusa, por eso le causa hilaridad que el joven escritor establezca la cantidad de páginas que tendrá el relato. Se lo analizará con más detenimiento:

No es una noticia nueva que Fielkho escribe. Pero yo ya no estoy para esos trotes. Me expreso así porque el 23 de febrero de 1967 ha comenzado este relato, en el que me ha incluido a modo de personaje. Sería injusto afirmar que ese fue su propósito inicial. Tan cierto es lo que digo que en las primeras páginas ninguno de los dos reparó en lo que ahora es una cosa evidente. Sin lugar a dudas, no ha sido una elección suya; por lo tanto, no le alcanzará ninguna condena ni le tocará alguna alabanza. Al menos yo no me prestaré al juego. Además, lo más grave es esto: ¿podrá Fielkho hurgarse la nariz con la tranquilidad con que suele hacerlo en un oficio que a menudo conduce a la más grande mentira, cuando no la descubre de entrada? Me interesaría un camino si yo no estuviera metido en el baile. Pero ahora me importa (62).

El viejo está problematizando un tema viejísimo para la literatura, la de considerarla una mentira, pero sus afirmaciones dentro de la novela son contradictorias u oscilantes. En un momento dirá que es una gran mentira como acá y en otro, afirmará que todo lo que Fielkho ha escrito resulta verdadero (95). Entonces ¿hay que creerle todo lo que dice? Hay que poner en tela de juicio todo lo que expresa porque o se va a contradecir o estará siendo irónico. Y por muy mentira que sea, se mantiene en ella. Es como si dijese: “esto es una «mentira», pero como ya se le está avisando al lector de ello, sigamos con ella”. ¿Qué hacemos los lectores cuando una narrativa nos da este tipo de confirmación? Afirmar que lo que leemos ha dejado de ser una novela (¿y se ha convertido en una anti-novela?) o aceptar las reglas del juego y seguir leyéndola, siendo conscientes de que es un juego ficcional.

Avanza a duras penas en su trabajo y lo chistoso del caso es que no puede abandonar, como bien quisiera, esa prosa cortada, sin ilación a la vista, como acontece en los diarios. No se da cuenta de que eso va de acuerdo con su naturaleza confusa. Ya el otro día tuvo la tentación de abandonar esta tarea y comenzar otra. Incluso ideó la llegada de un hombre a una ciudad, donde encontraría la muerte mientras narra su experiencia a un amigo de una lejana aldea. Escribió dos o tres líneas, luego rompió la hoja y la arrojó al basurero (62-3).

En esta parte citada, el viejo se refiere a ambos textos empezados por Fielkho: el relato y el diario. Incluso da la sensación que ambos fueran uno solo. Aquí el viejo repite lo que Fielkho escribe en algún momento y que se lo estudió en el subtítulo anterior: no puede continuar con ninguno de los escritos. El viejo expresa que esa lentitud es porque el joven es de naturaleza confusa, es inconstante debido a que es joven y neófito como escritor. El ente ficcional está narrando lo que ve de la naturaleza humana, en este caso de un escritor neófito que desecha papeles.

Dice Fielkho que este relato abarcará sesenta páginas, ni más ni menos. La semana pasada un amigo le preguntó la razón de esta decisión, no pudo responder y pasó a otro tema. Qué pensaría el amigo de Fielkho si se enterara de que me tiro de risa de los dos y sin pensarlo mucho me sueno la nariz, después me alejo con una caldera en la mano y me esfumo entre las sombras. Porque la nariz de perro sentado que se gasta Fielkho no sirve para nada, salvo para espantarme... (63).

Luego el viejo se ríe de su creador como de las decisiones que toma con respecto a su escrito. Donde hay risa, hay rompimiento de la jerarquización entre creador y personaje. La risa del personaje hacia su creador es una de las formas para equiparar los niveles narrativos

como las realidades a la que ambos representan (vida y ficción) “¿Quién es quién ahora? No hay duda que entre ambos se ha producido una ruptura en la subordinación del uno al otro” (Rivera-Rodas: 209). El viejo es narrador desde el principio de la novela, no secundario y sí principal como Fielkho es narrador en su diario. El problema de la autonomía del personaje como marcaron, sin profundizar, Ortega y Rivera-Rodas respectivamente es más complejo de lo que parecía pues, como se observó en este fragmento, se compara la realidad ficcional del viejo con la realidad física a la que representa Fielkho.

b. Segunda situación metafictiva: La ficcionalización de Fielkho y su diario

Después de que el viejo se reconoce como personaje ficcional el dinamismo, provocado por la presencia del diario y de su autobiógrafo, continúa, esta vez para ir aclarando lo que Fielkho va escribiendo en el diario. Como se encuentra en el “baile ficcional” la forma de cooperar a que éste llegue a su conclusión es esclareciendo el pasado y presente que Fielkho anota en su diario. Pero este joven se siente apático con respecto a sus escritos, entonces el viejo se dirige directamente a él con un discurso tipo panegírico para hacerlo reaccionar. Dos movimientos necesarios: primero esclarecer la vida de Fielkho y luego el discurso de alabanza para reanimarlo de su melancolía y pereza. Esto en cuanto al viejo. El mayor dinamismo que sucede en Fielkho con la intrusión del relato y el viejo le provoca la epifanía o transformación que le permite estar en armonía consigo mismo y con el mundo. Estos tres movimientos –dos del viejo y uno de Fielkho– son como el preámbulo para que el viejo ponga en evidencia la ficcionalización de Fielkho.

b.1. Esclarecimiento de la vida de Fielkho y el discurso panegírico

Antes de que el viejo haga evidente la ficcionalización de la vida de Fielkho ya lo narra, es decir, ya lo convierte en su protagonista, pero todavía no lo hace evidente ante los ojos del lector. Mientras el joven chaqueño va escribiendo en su diario, el viejo va esclareciendo en el relato lo que Fielkho escribe. De esta manera presenta una visión más completa del pasado y presente del joven escritor. En esta parte se mostrará lo que narra el viejo sobre Fielkho como escritor y como ser humano.

Esclarece episodios de su pasado. El viejo acota detalles que Fielkho intenta rehuir cuando escribe sobre ellos. Para ver cómo funcionan estas aclaraciones se usará de ejemplo dos fragmentos que corresponden a hechos pasados, éstos son el 33 y el 48. En el primero el

viejo cuenta la estadía de Fielkho en Salta, también recuerda el suceso del manuscrito en una botella. En el otro fragmento que sirve de ejemplo, el viejo cuenta el encuentro del joven escritor con un poeta. Ambos fragmentos, también, complementan al estudio de la oscilación.

En el 33 el viejo recuerda la penosa época de la estadía de Fielkho en Salta y explicita el intento de quitarse la vida. Cuando Fielkho se refiere a ello solamente dice: “No quiero ni pensar en una crisis similar a la padecida en Salta. Además, estoy en mi patria. Mi soledad no se agrava por mi condición de extranjero” (Urzagasti: 37). Fielkho, muy discretamente, llama “crisis” a lo padecido y el viejo aclara que esa crisis fue tan intensa que le indujo a pensar en el suicidio. Uno de los lugares más mencionados por Fielkho es Salta, pero nunca cuenta ni lo del intento de suicidio, ni la causa para que unos poemas suyos hayan sido transcritos e introducidos dentro de una botella y luego enterrados a su regreso al Chaco. Es el viejo que lo explicita. Este episodio, también, atañe a la oscilación que va del temor a la atracción por lo literario. Fielkho tuvo un sueño donde surgieron unos poemas, cuando estuvo despierto escribió algunos versos que recordaba y, también, anotó las impresiones que le dejó el sueño, todo fue guardado en una botella que fue enterrada en la quebrada de Quaritusy en El Chaco boliviano. Tiempo después quiso recuperarlos sin éxito. El viejo comenta que Fielkho los enterró porque “[el] miedo propio de su juventud, lo indujo a desembarazarse de sus anotaciones” (52). Tuvo miedo, por eso los abandona, pero luego le vino el impulso de recuperarlos. Con respecto a esto, Urzagasti relató que este episodio fue real, lo consideraba como un rito de iniciación de su quehacer literario: “un símbolo de lo perdurable, un secreto que rige mi quehacer”¹⁵.

El fragmento 48 trata de ese encuentro, casi divino, entre Fielkho y un poeta. Fielkho en ningún momento registra este encuentro y la única vez que menciona a poetas es para afirmar que prefiere a gente simple que a ellos (76). Otra vez, el viejo relata más de lo que cuenta su creador, evidencia el vaivén entre el aprecio y desprecio que siente el joven escritor con todo lo que concierne a lo literario. Si el viejo no contase este episodio del encuentro entre el joven escritor con el poeta y solamente nos atuviésemos a lo que afirma Fielkho, tendríamos una visión incompleta de lo que sentía éste con respecto a las letras. Prada explica que la transformación del joven chaqueño también trajo consigo la madurez, pues en ese

¹⁵ “En el día y la noche”. Entrevista de la revista *Hipótesis*.

momento cuando se cruzó con el poeta, el joven todavía tenía una “admiración acrítica”. “Más tarde, le tocaría emborracharse con él y experimentar que todo se había perdido, salvo esa inocente imagen de admiración primera” (2002: 104). La naturaleza confusa de Fielkho le provocaba que sienta miedo de encontrarse con el poeta, pero cuando lo vio, sintió mucha alegría. Fielkho gusta de las letras, pero, también, le asusta. Estos dos recuerdos que se acaba de mencionar son como un preámbulo para entrar de lleno en los comentarios del viejo en cuanto a la situación actual del joven con respecto a su escritura.

“La escritura es el mejor ejemplo de este proceder: Fielkho, en rigor, nunca acaba de escribir nada, nada de lo suyo adquiere el estatuto de “obra”. Escritos quizá esenciales son abandonados en una botella enterrada en el Chaco, el intentado “Manuscrito de un caballo” debe permanecer (y permanece) en su estado de inacabamiento” (Antezana: 109). Las aclaraciones del viejo sobre Fielkho pondrían en cuestionamiento la afirmación hecha por este crítico. Así como completa lo dicho y escrito por el joven, también critica algunas actitudes que se convierten en un obstáculo para concluir el relato. La más sobresaliente es la pereza que suele tener Fielkho para poder concluir los textos que empieza. *El Manuscrito* –prosa física y de propiedad de Urzagasti– se menciona dentro de *Tirinea* como uno de los textos inacabados de Fielkho y el motivo, relata el viejo, es ese defecto. En la edición final donde se menciona *El manuscrito* es el fragmento 47, se pasará a estudiarlo más detenidamente.

Antes de estudiar al fragmento 47 un breve paréntesis. Como se explicó en los dos párrafos anteriores a éste, Fielkho tuvo miedo por eso se desembarazó del manuscrito en una botella, pero luego terminó arrepintiéndose de sus acciones. Además si ese episodio no hubiese sido importante para Fielkho, el viejo ni siquiera lo habría mencionado. Y en el subtítulo correspondiente a *El Manuscrito* se expuso que este mismo texto narra que no puede ser acabado por la insuficiencia creativa del protagonista y a la vez narrador. Se cierra paréntesis. En el fragmento 47 donde se menciona a *El manuscrito* como propiedad de Fielkho, el viejo expresa:

Al menos en los últimos días sólo ha puesto la fecha, la hora y, venciendo apenas la pereza que lo aquejaba, alguna frase insulsa para rematar su acostumbrado diario. Me refiero a las anotaciones que por norma estampa en el reverso de las páginas de su narración. Ocurre que Fielkho ya no quiere escribir, es decir, le faltan fuerzas para proseguir. Mira con

desgano lo que ha hecho hasta ahora y cree arreglar el embrollo diciendo para sus adentros vanidad de vanidades. 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 primeras quedó trunco, porque la falta la *Carta a un amigo muerto antes de que yo viniera al mundo* con que debía finalizar. Lo que quiero explicar es que otra vez aparecen los síntomas del abandono iniciado tantas veces (67).

Estos síntomas del abandono, ya conocidos por el viejo, tienen que ver con la pereza. Ya en fragmentos anteriores menciona este defecto como causa para dejar incompletos los escritos que inicia Fielkho. Este desgano del joven escritor impulsa al viejo a declararse personaje ficcional: “Muy a pesar suyo manifestaré mi opinión sobre su ocupación actual. Y lo haré muy a pesar mío, porque bien sé que no tendré reserva alguna si me atengo a mi conducta por demás severa” (62). Después de este fragmento viene aquel donde el viejo pone en evidencia la condición de personaje ficcional y que ya se lo estudió como la primera situación metafictiva. Y cuando recurre al discurso tipo panegírico resalta como defectos de su creador la imbecilidad y la pereza (83). El viejo al mostrar los defectos de Fielkho lo completa y ésta es la manera que tiene para responder a la intrusión del diario y su biógrafo al espacio ficcional donde éste habita. Si el viejo y el relato fuesen el texto madre y Fielkho y su diario el subtexto, la intrusión de estos dos últimos logra resaltar la supremacía del texto madre porque sin él este subtexto quedaría incompleto. La ficción queda en mejor situación que la vida.

Y antes del discurso de encomio sucede un antecedente más, Fielkho cae en cama debido a que se contagió el resfrío de su hermano Cope. Por tal motivo –uno más– deja incompleto los escritos, en este caso el relato y el diario. En el 59 el viejo tilda de severo y atolondrado a lo que Fielkho, al revisar sus escritos, clasifica de sincero o no. Y ya en el 60 ocurre lo que Prada denominó “fragmentos que rompen el registro de la novela” debido a que una voz narrativa se refiere a un tú (2002: 107-8), para este trabajo se lo denominará: discurso *tipo* panegírico¹⁶. Este fragmento se encuentra entre los ambiguos porque parece la voz del

¹⁶ Este tipo de discurso en realidad es un apóstrofe, es decir, figura que interrumpe el discurso para incrementar el énfasis con que se enuncia, desviándolo de su dirección normal; al mismo tiempo que se explicita y se cambia, a veces, el receptor, el cual se alude en segunda persona. Este receptor puede estar presente o ausente, vivo o muerto, puede ser animado o inanimado, incluso puede suceder que el emisor se aluda a sí mismo (Beristáin: 59). Para Genette, el uso de la segunda persona también es parte de la metalepsis del lector implícito y explícito.

viejo y también podría ser la voz del tercer narrador, para esta parte se predominará la voz del viejo. El viejo con este discurso de alabanza, demasiado sincero, “resucita” a Fielkho de la melancolía padecida en el transcurso de la novela, de la pereza que le suele aquejar y también para que se levante de la postración debido al catarro que contrajo y el objetivo final de este apóstrofe es de devolver a Fielkho la armonía consigo mismo y con el mundo la cual sucede a través de la epifanía o transformación radical.

Se denomina discurso *tipo* panegírico porque hay ensalzamiento del emisor hacia quién se dirige (un personaje denominado el viejo hacia su creador Fielkho), es decir de una especie de súbdito a alguien de rango elevado. Un escritor es el detentor de la creación de mundos ficcionales lo cual le otorga la potestad de hacer y deshacer, por tanto, jerárquicamente está por encima de sus personajes. No obstante, esta ‘diferenciación de estatus’ no funciona tan rígidamente como lo hacía en el panegírico latino, ya que en el fragmento 60 ambos (emisor y receptor) son equiparables. Por eso, es posible establecer un ambiente de chanza por medio del sentido del humor e incluso la burla hacia quien se dirige. Otra diferencia es que este discurso no sólo se enfoca en las cualidades reales o inventadas del receptor, sino que también resalta los defectos. Por eso, se podría alegar que es un discurso panegírico dirigido al ser humano¹⁷.

En este fragmento sobresalen tres ideas que nacen de la identificación de tres herramientas prestadas de la poesía: la aliteración, las isotopías y el énfasis. Usa la aliteración para despertar ciertas emociones hacia quien se dirige (Fielkho). Se hace presente el uso de las isotopías para reforzar lo que pretende explicar. La aliteración y las isotopías encauzan este discurso hacia el énfasis, a modo de imperativo con el fin de despabilar a quien se refiera este discurso. Se lo estudia a continuación:

Aunque las catástrofes se avecinen y tu figura tienda a desaparecer en manos del crimen o de la oscuridad, aunque el mundo se venga abajo con el propósito de obstaculizar tu existencia, aunque no haya luz y todos tus pañuelos estén sucios, aunque no hayas leído *El mundo como voluntad y como representación*, aunque ya no queden dudas de tu imbecilidad y pereza y hayas perdido la esperanza de explicarte a ti mismo el extraño

¹⁷ El panegírico es un discurso de alabanza en el que se ponderan las cualidades y hechos meritorios de una personalidad a la que se considera digna de elogio. En su artículo “Sobre el panegírico latino” Rebeca Orihuela explica que la mayoría de estos discursos eran dichos por súbditos hacia personas de rango elevado, especialmente emperadores (1995: 47).

desapego que te une al mundo, aunque suceda de golpe y porrazo lo citado y lo no dicho por pudor, nunca olvides que por primera y última vez eres lo más formidable que habita en este mundo (83).

La aliteración pretende provocar determinadas sensaciones en quién lea esto. La palabra que sirve de aliteración es la conjunción concesiva “aunque”, término subordinado que indica la razón que se opone a la principal, pero que no excluye su cumplimiento. Esta primera parte debido al “aunque”, resalta los contras (un entorno complicado y los defectos del receptor), pero lo que hay en el interior de este formidable ser supera a las contradicciones externas e internas que se le puedan presentar. De cierta forma, este “panegírico” urzagastiano estaría parodiando al panegírico de la antigüedad porque el sujeto a quién se dirige deja de ser ‘perfecto’ y se asemeja más a un ser humano virtuoso y defectuoso y por este motivo es “formidable” y digno de ser alabado.

Hay paisajes maravillosos en el universo que nadie verá jamás; pero eres tú el único sendero para llegar hasta ellos: lo ideal sería que te conformes con semejante privilegio y no desconfíes de tu ceguera. Hay zonas llenas de un encanto especial para el espíritu que se han sublevado de tanto esperar tu presencia. (...). Tus ojos adquieren la luz de los astros cuando miran objetos curvos en la oscuridad de tu habitación, pero tu sangre circula sin remordimiento alguno y no se asombra de tu asombro sino de ti que te crees al margen de tu silencioso triunfo (83-4).

Esta parte contiene isotopías donde el conjunto de semas hacen alusión al entorno que espera a que este receptor se despabile de una vez por todas. El viejo conoce qué hace brillar a los ojos de Fielkho e incluso conoce el funcionamiento al interior de su cuerpo.

Mientras tanto paseas de un lado a otro en tu propia jaula. No tiene¹⁸ ideas chicas ni grandes y con todas tus ideas juntas no se podría hacer una idea mediana. Seguramente por eso duermes con la bragueta abierta, cual cansado excursionista, ya sin ánimo de hacerte crecer los bigotes. Levántate y agradece tanta armonía antes de que tengas ese olor a ropa guardada en tu cuerpo. Agradece por haber venido sin tener nada a un mundo que lo tiene todo. Así regresarás con todo al país de la nada y sin haber abierto el pico (84).

La última parte de este fragmento es jocosa, pero detrás de la burla se encuentra un imperativo dado por el emisor hacia el receptor, que después inducirá a la epifanía. La jaula puede ser la habitación de Fielkho, el lugar de auto-confinamiento debido a su oficio como escritor y, además, porque los últimos días tuvo que guardar cama debido al catarro que

¹⁸ sic.

contrajo. ¡Lo jocoso está en la ridiculización del viejo hacia Fielkho!, pues aunque se juntasen todas las ideas de éste no llegarían siquiera a formar una idea mediana, y que por eso duerma con la bragueta abierta... ¡prácticamente le vuelve a decir que es un vago! porque ni siquiera tiene valor de cambiarse de ropa. Esta parte se aproxima a la función de lo grotesco, según Bajtín, o sea que la ridiculización, “el sustrato material y corporal de la imagen grotesca (alimento, vino, virilidad y órganos corporales) adquiere un carácter profundamente positivo” la del renacimiento (1974: 62): “Levántate” (Urzagasti, 2010: 84) como si fuera Jesús a Lázaro. Es el viejo quien ‘resucita’ a Fielkho de su pereza y melancolía que padeció en el transcurso de esta novela, también es una alusión muy cercana a la postración por el catarro. El viejo le pide que sea agradecido y en el fragmento 64 Fielkho agradece a su madre.

b.2 La epifanía de Fielkho

Hasta este momento se ha presentado la dinamización del viejo con respecto a la intrusión del diario y de Fielkho en su realidad ficcional: el esclarecimiento de la vida de Fielkho y luego el discurso de alabanza para reanimarlo de su melancolía y pereza. Para esta última parte, antes de ingresar de lleno en la segunda situación metafictiva de esta novela, la existencia del relato y el viejo provocan el mayor dinamismo de Fielkho: la epifanía o transformación que le permite estar en armonía consigo mismo y con el mundo. El fragmento donde sucede esta gran transformación es el 63 porque el viejo narra las manifestaciones de alegría que está experimentando Fielkho.

Con todo, jamás se le ocurrirá meterse en el mundo sin conocer primero el suyo. Imagino que por ese desproporcionado objetivo se puso a escribir un relato; vale decir, empujado por la pretensión de observar el mecanismo que moviliza su mundo. Desarmó la maquinaria y ahora, atolondrado del todo, no sabe cómo reconstruirla, fuera de que lo tomó de sorpresa la parálisis que sufre su organismo. A eso se debe mi oportuna marginación del asunto. Si me hubiera cruzado de brazos, a esta hora no estaría contando el cuento. A pesar de todo, estoy seguro de que Fielkho, gracias a esta peligrosa experiencia, dará más agilidad a sus miembros, inesperada pujanza a su pecho y mayor frescura a su ser por la sencilla razón de que todas sus secciones, incluso las que vivían en el olvido, después de haber sido alabadas en forma, funcionarán con una precisión asombrosa. En cuanto a mí no tengo arte ni parte en los elogios, y prefiero que así sea cuantas veces fuese necesario (88-9).

Fielkho ha empezado a escribir el relato (debería ser el diario no el relato, puede ser que otra vez se los esté confundiendo o que ya se prevea la inclusión del diario en el relato) para conocerse a sí mismo, lamentablemente eso lo atolondró. Y el viejo, apelando a la falsa

modestia¹⁹, dice que en este asunto se mantiene al margen, cuando fue él quien elogió y ordenó a Fielkho a reaccionar de una vez por todas. Aunque el viejo es muy consciente que las alabanzas dadas a Fielkho han logrado que todo en él funcione perfectamente.

Fielkho no tiene por qué alabarse a sí mismo, ni alabar su labor. Otra cosa es que comience a sentir amor por su ser. Pues hace tiempo quería comprender el mandamiento más sagrado de este mundo. Ahora tiene una idea más clara de semejante legado. Ahora sabe que su prójimo es aquel que está más a mano. Cuando termine lo que le falta en esta aventura sabrá que el que está más a mano es él. Amar es estar al servicio de la humanidad entera, es decir, de uno mismo. No es fácil comprender lo que acabo de testimoniar. Y no es nada difícil achacar falta de desprendimiento, cuando no de egoísmo, a quien de este modo lo proponga. Pero no es así la cosa. Si el mundo descrea del sueño de Fielkho, sencillamente no lo volverá a soñar y, pese a su generosidad, con desconsuelo asistirá a su melancólica desaparición (89).

Prada al respecto de lo que se acaba de citar explica que el mandamiento más importante en esta novela es entendido como una “particular interpretación” y concluye que todo ser humano es un milagro (2002: 107). Esta investigación no lo ve como una “particular interpretación”, sino como la verdadera interpretación, pues prójimo viene del latín *proximus* o próximo y siempre lo más próximo que tenemos a la mano somos nosotros mismos. Fielkho se ama a sí mismo y la epifanía sucede cuando es consciente de ello. Este amor a sí mismo es la forma correcta del narcisismo, así como se ama, amará a los otros: “amarás a tu prójimo como a ti mismo” primero, uno tiene que aprender a amarse a sí mismo para, luego, poder ver a los otros y sus acciones con más compasión²⁰.

b3. El acto de ficcionalizar se pone en evidencia

Esta penúltima parte de la presente investigación es una contrapropuesta a lo que ha sido establecido por Luis H. Antezana y después re-confirmado por Ana Rebeca Prada. A grandes rasgos, Antezana interpretó que al final de esta novela sucedía la separación entre Fielkho y el viejo. El joven chaqueño “abandona” el relato que había empezado en febrero de 1967 para retornar, ya en paz, a la vida o al mundo (Antezana: 110)²¹. Prada mantiene

¹⁹ No está por demás decir que una de las características más sobresalientes que menciona Rebeca Orihuela del panegírico latino era la falsa modestia (Orihuela: 50).

²⁰ Esta investigación define la compasión como aceptación, no sinónimo de lástima.

²¹ El viejo expresa en un momento que esos anteriores inacabamientos siempre han estado ligados con el deseo de irse al Chaco. “La situación actual es distinta, porque no quiere irse a ninguna parte, aunque por otro lado algo quedó muy claro, y es que el oficio de escribir es prenda que no le viene a mi amigo, ni es anillo que le entre al dedo. El oficio de escribir es prenda que no le viene a mi

esta afirmación, pero ella más que un abandono aclara que Fielkho se “desentiende de la literatura” (Prada: 105) porque para este protagonista es más primordial la vida que la escritura literaria. Con respecto a la narrativa de Urzagasti, ambos críticos apuntan que en ella se pondera a la vida y –de alguna manera– le quitan el valor que tiene la propia literatura que también es mencionada dentro de esta novelística. El mismo escritor ha demostrado que, para él, la vida es más importante que la ficción y que esta última se subordina a la primera²² y como, también, él mismo confirmó su literatura es muy autobiográfica, estos dos críticos se basaron en las confirmaciones del autor para alegar la preponderancia por la vida y no así por la ficción, pero, la verdad, mejor no mezclar biografía con literatura y solamente abocarse a lo que se pone en evidencia en los escritos dejados por Urzagasti y precisamente, para este trabajo como se fue mostrando: *El manuscrito* y *Tirinea*. Porque, como expresa Wolfgang Iser en “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias” (1990), una cosa es lo que quiso decir el escritor en sus escritos y otra lo que dejó plasmado en ellos, más adelante se volverá a este artículo.

Lo que esta investigación propone es que Fielkho no abandona los textos comenzados a principios de 1967, sino que termina el diario y cuando sucede esto él y su escrito autobiográfico son introducidos dentro del relato que narra-escibe el viejo; sucede un trastrocamiento de niveles narrativos: Fielkho de escritor pasa a ser el protagonista y el viejo de personaje pasa a ser el escritor-narrador. En términos generales Fielkho como representación de la vida es ficcionalizado por la ficción representada por el viejo y además que esta ficcionalización se pone en evidencia en la misma narración del viejo. Este proceso es denominado como la segunda situación metafictiva. A manera de introducción se mostrará que en un momento de la novela el viejo explica que Fielkho ha llegado a la conclusión de que prefiere personas ajenas al ámbito literario, esta conclusión más que alejarlo de la literatura se convierte en un pequeño espejo donde se reflejaría la obra futura de Fielkho (y la de Urzagasti). Esta conclusión repercute en el trastrocamiento de niveles y por ende la

amigo” (67). Entonces, Fielkho al quedarse donde está dejaría de lado la “vocación nomádica” que Antezana le asigna a este protagonista. Ahora, “el oficio de escribir es prenda que no le viene a mi amigo, ni es anillo que le entre al dedo”, ¿hay ironía en estas palabras?, pero pese a ello el texto continúa hasta su conclusión. “Mayor fue su desconsuelo al descubrir que su fe en lo que hacía (escribir) no disminuía por nada del mundo” (74). No quiere irse pero es incapaz de crear un relato.

²² Entrevista hecha por Mauricio Souza (1988: 5).

ficcionalización de Fielkho y su diario, narrados por el viejo que, a la vez, ‘narra narrándose’, es decir narra lo que va haciendo Fielkho y a la vez cuenta que está narrando y escribiendo.

El concepto de ficcionalización que se utiliza está basado en el ya mencionado artículo de Iser. Ficcionalizar la realidad significa representarla en sus distintas facetas y sobrepasarla a través de una doble significación: lo que el escritor quiso decir y lo que realmente el escrito está diciendo. Urzagasti en su novelística se auto-representa en diversas facetas y usa el mismo procedimiento cuando menciona a otros seres reales. Deja de ser él como el autor explícito y se convierte en diferentes seres de papel. Y, a la vez, es “meta-ficcionalización” porque hace evidente el proceso de ficcionalizar-se.

Ahora sólo queda mostrar el desarrollo de esta propuesta. Se dará inicio con el fragmento 55 que es donde Fielkho llega a conclusiones entre ellas algunas que conciernen al oficio de escribir ficciones y son dichas por el viejo. La primera es que Fielkho presenta un estado de ánimo ambivalente porque está contento pero confundido. Se siente contento porque goza de buena salud y confundido porque lo que escribió hasta ese momento no coincidía con lo que realmente estaba sintiendo. “Mayor fue su desconsuelo al descubrir que su fe en lo que hacía no disminuía por nada del mundo. Creo que de ahí arrancan los pensamientos que acuden a su mente confusa” (Urzagasti: 74). Escribir sabiendo que existe la posibilidad de que no se exprese lo que realmente uno quiere, pero, pese a ello, seguir teniendo fe en la escritura: confunde y el viejo evidencia este conflicto interior que experimenta un escritor. La segunda conclusión es que Fielkho se ríe de su propia escritura porque le parece enternecedor verse recordando tan nostálgicamente su pueblito “sumido en la oscuridad del abandono, simple como cualquier aldea, desprovisto de una leyenda, de una canción, en suma, carente de suceso que lo tornaría atractivo al corazón del hombre” (74-5). Se queda recordando a la gente de su pueblo y de ahí surge la tercera conclusión:

Por fin confesó que se sentía mucho más cerca de Lorenzo Ibarra que de una metáfora feliz de un poeta de la Edad Media; por otro lado, admiraba más el rústico orgullo de Orlando Bishop, víctima de un insoportable confinamiento, que el divino desdén de Arthur Rimbaud; descubrió que su naturaleza estaba presta a festejar las ocurrencias del Gringo Ferrari, en lugar de aplaudir el fino humor francés, que ya lo tenía hartó (75-6).

El viejo cuenta que Fielkho prefiere personas que no tengan nada que ver con la actividad literaria y tanto Antezana como Prada se basaron en estas afirmaciones para

aseverar que Fielkho abandona el relato porque le es más importante el contacto con estos seres porque están más vivos que aquellos que se vinculan con lo literario. Lo que llama la atención es que en la novelística posterior a *Tirinea*, Urzagasti haya optado por contar historias de estos seres tan ajenos a lo literario, ellos se han convertido en los personajes de sus novelas. Como si lo que se acaba de citar se hubiese convertido en un pequeño espejo que reflejara la futura obra del escritor chaqueño. Por eso, dentro la novela, si Fielkho volviese a escribir usaría como protagonistas a aquellos que le rodean. Retornando al fragmento 55, Fielkho se da cuenta que no es creador y siendo integrante de una comunidad llega a la conclusión de que

tiene contacto con la vida sólo por intermedio de la muerte; puesto que sus ansias de vivir nunca disminuyen, la comunión con la muerte es el engranaje que le permite vivir y se dio mucho antes de que lo decidiera el mismo Fielkho; de manera que la obra de arte, en muchos casos la más auténtica conexión con la muerte, en lo que toca a mi amigo carece de sentido (76).

Lo que se acaba de citar no es del todo coherente porque si el intermedio para comunicarse con la vida es la muerte y la obra de arte es “la auténtica conexión con la muerte”, entonces, la obra de arte también debería ser un engranaje que le permita vivir y no que carezca de sentido. Fielkho otra vez está tratando de negar su afición por el arte y de nuevo la oscilación, en este caso: arte y muerte. Respeta la muerte pero, otra vez, cuestiona sus sentimientos por el arte cuando ambos se conectan. La última conclusión es que la muerte está en la vida. Por ende, también lo estaría el arte. “Lo grave es que todavía me considera un personaje y como tal espera hacerme decir las conclusiones a las que llegó” (76-7). Esta oración adelanta el trastrocamiento. Es cierto que es el portavoz de su detentor, aunque para nada sumiso. Es totalmente irreverente, incluso hay momentos que, como ya se explicó anteriormente, se muestra mejor que Fielkho. Es como un anillo de Moebius: la vida le muerde la cola a la ficción y ésta le muerde la cola a aquella. La vida le ordena a la ficción que hable de ella y la ficción narra que la vida le ordena narrar sobre ésta, lo irreverente se encuentra en que no la imita, sino como afirma Hutcheon en su libro: “la transmuta” (1984: 43).

En los fragmentos 62, 65, 66 y 67 se da lugar la segunda situación metafictiva donde la misma ficción toma consciencia de su propio acto de ficcionalización de la vida, una vida

(la de Fielkho). En el 63 sucede, como se vio, la epifanía. En el 64 Fielkho agradece a su madre. Pasaré a estudiar más detenidamente al conjunto de fragmentos que hacen a la segunda situación metafictiva.

En el 62 sobresalen dos ideas: tanto Fielkho como su habitación se han transformado debido a la epifanía que es narrada en el 63. La segunda idea da paso al trastrocamiento de niveles: El viejo exhibe su nueva condición de escritor-narrador y que Fielkho se ha convertido en el protagonista del relato. “Se ha olvidado de mí por completo y me ha dejado en libertad para concluir su relato” (Urzagasti: 85). Pone de manifiesto su nueva condición, y otra vez la comparación superlativa: “Al cabo de tantas noches que le depararon inmensas alegrías, está casi convencido de que nada ha dicho de lo que tenía que decir; peor todavía, nunca podrá hacerlo mientras pretenda usar por su cuenta el tintero” (86). Ahora, en cuanto a Fielkho en su nuevo nivel narrativo: “Me abro a otras cuestiones tratando de relacionarlas con el carácter actual de mi amigo Fielkho. Tal como marcha su vida, me parece que pronto dejará de colaborar con los sucesos que lo tienen por protagonista, de modo que, sin negar su procedencia, su origen se colocará en el futuro” (85). Este último puede ser interpretado de dos modos: protagonista de su propia vida o protagonista dentro del relato que el viejo escribe. “Futuro” también tiene dos sentidos: la vida que le espera y/o las próximas páginas donde aparecerá. Aunque puede ser su futuro próximo es decir en el relato: “Como fuese, ha suplido esta momentánea desolación de su espíritu con una preocupación honda y definitiva en torno a su vida, reflejada en las preguntas sin respuestas y en las sorpresas que lo aguardan en las próximas seis páginas. De algo está seguro, lo más importante se quedará en él y tal vez para siempre” (87). ¿Dónde se quedará?, pues en el relato que narra el viejo. Por tanto, parece que ya ha sido concluido el texto auto-biográfico, no así el relato, pues se sigue escribiendo. Desde este momento hasta el final, el viejo narra la disminución de las páginas mientras las va escribiendo. Entonces, de sesenta páginas que Fielkho se propuso escribir, ya han sido escritas cincuenta y cuatro hasta este fragmento. El viejo en este nuevo nivel narrativo narra su propio proceso de escribir el relato y simultáneamente las acciones de Fielkho. Primero el trastrocamiento, luego la simultaneidad (muy confusas entre sí) las que demuestran que Fielkho no “deja la literatura” (Prada: 174) sino que se introduce al interior de ésta. Una breve repasada al 62: el viejo exhibe su nueva condición en el relato: de personaje pasa al nivel de escritor-narrador y que ha convertido a Fielkho en el protagonista

de este texto ficcional, por tanto, los niveles narrativos han sido trastrocados y la narración simultánea de lo que le va sucediendo a Fielkho y del proceso de escribir el relato.

En el fragmento 65, el viejo narra lo que le sucede a Fielkho y, también, relata la disminución de las páginas. Es la única vez que se menciona el contexto externo, sobre todo centra su atención en los conflictos sociales que vivía el mundo en junio del 67. Gran diferencia entre, por ejemplo, *En el país del silencio* (1987) que se centra en el contexto social que vivía Bolivia a finales de los setenta. El viejo cuenta que como Fielkho ya acabó su diario y no sabe cómo concluir el relato “sale al mundo” y empieza a leer los matutinos. Fielkho volvió a prestar el manuscrito a Cachín y el viejo escribe: “ha prestado las cincuenta y seis páginas de su manuscrito y se quedó con las cuatro restantes” (91). Entonces desde el fragmento 62 a éste se han escrito dos páginas más. “[S]e quedó con las cuatro restantes. ¿Qué pueden significar cincuenta y seis páginas en manos de un amigo y cuatro en blanco que no están en manos de ningún enemigo?” (*Ibíd.*) “Como si fuera poco, Fielkho prestó su manuscrito y quedó en blanco. Sobre todo está blanco de ira” (92). El viejo cuenta que Fielkho está renegando porque no sabe cómo terminar su relato, pero mientras él “arde de ira”, el viejo se le adelanta y va narrando y escribiendo lo que ve: “En dos páginas no podrá decir ni mucho ni poco” (93).

Los fragmentos 66 y 67 corresponden a los últimos dos días que, en la vida real, Urzagasti estaba terminando esta novela²³. En el 66 el viejo narra el renovado estado de ánimo de Fielkho y que copia a la máquina de escribir lo que el viejo está escribiendo en el manuscrito.

Ayer por la tarde le devolvieron el manuscrito a Fielkho y enseguida comenzó a copiarlo. Llegó hasta la página veinte y aún sigue trabajando. No sé de donde habrá sacado fuerzas, la cuestión es que no hay esperanzas de un decaimiento porque su estado de ánimo es demasiado bueno. La copia se limita a eso, excepto las correcciones de rigor y que debido a su ignorancia en materia ortográfica se hacen imprescindibles. Pierde algunos minutos en averiguar, por ejemplo, si la palabra cocina lleva dos letras c, o si la segunda es s; aspectos que según él, no se llegarán a saber (93-4).

²³ “Escribí *Tirinea* del 23 de febrero al 13 de junio de 1967. En septiembre de ese año visitó La Paz el escritor argentino H. A. Murena, quien se llevó la obra a Buenos Aires y la hizo publicar en la editorial Sudamericana” (Urzagasti, 2005: 21). En *Construcción y poética del imaginario boliviano*.

Ya “no hay esperanzas de un decaimiento” se refiere –posiblemente– a la flojera de Fielkho para continuar escribiendo y, también, al ánimo melancólico padecido casi la mayor parte de la novela. Fielkho copia lo del manuscrito a la máquina de escribir, copiar significa escribir en una parte lo que está escrito en otra y eso está haciendo Fielkho, a la vez que hace esto, el viejo escribe y relata en el manuscrito lo que está copiando Fielkho a la máquina. En términos de Daniel Cassany en *Describir el escribir* lo que va escribiendo y a la vez narrando el viejo en el manuscrito se llama “prosa de escritor” o apuntes de escritor y “prosa de lector”, o para el futuro lector, lo que Fielkho va copiando y corrigiendo a la máquina de escribir. “En cuanto a lo demás, no tiene problemas, puesto que tampoco los busca. Además se ha convencido de que es un extranjero o un simple desconocido; por lo tanto, está privado de cambiar cualquier término que altere el significado de una frase corriente” (94). Fielkho se ha convertido en una especie de escriba, copia sin pensar en lo que está escribiendo, por eso “es un extranjero o un simple desconocido” ya no tiene ni voz ni voto en cuanto a la conclusión del relato por eso no puede alterar ningún término a lo escrito. Es el viejo quien manda aquí, es decir la ficción.

Se siente en ayunas de lo que viene después y no quiere ni acordarse de las dos páginas que le faltan. Sería curioso que terminara de copiar las sesenta sin darse cuenta de que sólo escribió cincuenta y ocho. Claro que hay muchas maneras de amainar las locuras del corazón humano. Decidir cuál es el método más efectivo es tarea que no le compete al que tiene los síntomas o padece la locura (94).

¡Realmente esto es muy delirante!, porque mientras uno copia el otro relata lo que el primero hace, es decir lo que está copiando Fielkho a la máquina. Urzagasti en una entrevista explicó que en un momento dado, mientras redactaba esta novela se vio a sí mismo escribiendo y narrando, no pudo dejar de verse ridículo, pero fue tan importante este suceso que lo agregó en su escritura. De esta inclusión nació la autoconsciencia narrativa para esta novela. “La escritura colinda con la locura y si no te das cuenta de anticipo puedes dejarte llevar por esa locura”, dijo para concluir el haberse visto narrando y escribiendo²⁴.

En el 67: “Fielkho está a punto de terminar un relato” (95) y en la siguiente página el viejo acota: “Me refiero a las dos páginas que acabo de concluir” (96). Para que el relato no quede incompleto el viejo completa lo dicho por Fielkho, le hace reaccionar con un discurso

²⁴ Entrevista 2012.

de encomio, de ahí la epifanía. En el trastrocamiento el viejo se convierte en escritor y Fielkho en su protagonista y pone en evidencia el hecho de la ficcionalización, a la vez que juntos terminan de escribir el relato.

3. Sobre las ‘meta’ reflexiones de los tres narradores

El protagonista sin nombre de *El Manuscrito* como modalidad metadiscursiva podría ser hipodiegético porque representa el sentido total de esa narrativa, sin embargo parece un monólogo interior, por tanto, también, sería diegético. Si se mantuviese lo último, este protagonista muestra un esbozo de la imagen del autor-escritor a través del uso de la metalepsis. El escritor se introduce en su obra para convertirse en el héroe de su historia, pero, en este caso, es una paradoja porque es un héroe y anti-héroe; es anti-héroe porque el protagonista no alcanza a realizar, ni a enfrentar los desafíos que exige todo texto ficcional, no puede interpretar los manuscritos suyos o ajenos, menos narrarlos. Y es, de cierta manera, héroe porque ama lo que hace aunque no sepa hacerlo. Lamentablemente en *El Manuscrito* pesó más la sensación de incompetencia y así como queda trunco dentro del contenido, también lo es como novela. Lo importante es que ofrece directrices para analizar a *Tirinea*, la más sobresaliente: la confrontación entre la (in) suficiencia creativa ante el estado anímico del protagonista-escritor que retorna en Fielkho; el par de opuestos complementarios: protagonista ‘real’ pero insuficiente como escritor frente al otro protagonista ‘no real’ pero suficiente como escritor. *El Manuscrito* es un canto a la ficción, falta el encarecimiento por la vida. Esto en cuanto a esta prosa inconclusa, ahora se pasará a revisar las conclusiones sobre la lectura que se propuso para *Tirinea*.

Fielkho es su escrito autobiográfico problematiza la relación escritor-obra (entiéndase como el conjunto del diario y el relato), desde un conflicto emocional que le obliga a preguntarse cuánto aprecia o desprecia lo que escribe. Mediante la lectura de sus propios escritos, Fielkho atraviesa un proceso de auto-cuestionamiento a aceptación tanto de él como ser humano como del oficio de escribir. Es en el diario donde Fielkho, a través de sí mismo, celebra a la vida y al ser humano, porque por un hombre pasa la historia de la humanidad y mediante la narración en primera persona se resalta a un hombre como la sinécdoque de la condición humana. En tanto, al reconocimiento de su acto escritural se da cuenta que la pasión por escribir no basta para que una novela llegue a su conclusión, además esto empeora

al saberse que carece de capacidad creativa; de ahí surge la oscilación: vaivén entre aprecio y desprecio que siente por la ficción. Al final la oscilación se inclina por el orgullo de ser escritor. Por tanto, Fielkho se da cuenta que no se necesita tener capacidad creativa para escribir, sino que se puede elegir situaciones concretas de las experiencias vividas para plasmarlas en escritos ficcionales.

El momento que el viejo se reconoce como ente ficcional y comienza a compararse con su creador Fielkho logra poner en mejor ‘posición’ a la ficción que a la “vida”. De esos comentarios se puede extraer la función de la ficción, según esta novela. La ficción puede transitar por diferentes realidades o espacios como la realidad a la que pertenecen los seres humanos, el reino de la muerte, el mundo de los sueños y la misma ficción. La ficción es ajena a la vida y a la muerte, sólo existe. Puede esclarecer la realidad que habitan los seres humanos. Y la última característica, que se convierte en la herramienta fundamental de la futura obra de Urzagasti, es la de convertir (ficcionalizar) seres humanos en seres ficcionales.

Finalmente se estudiará la presencia poco perceptible del tercer narrador. Éste es el que arma este complejo de dos historias intercaladas. Intercala los materiales de la vida de Fielkho con los materiales ficcionales donde interviene y existe el viejo. Fielkho y el diario representan a la vida y el viejo y el relato donde surge como personaje representa a la ficción. La vida y la ficción conviven en *Tirinea*, no se separan, ni tampoco la una es más prescindible que la otra, ambas tienen la misma importancia. La vida y la ficción se reúnen en esta narrativa para que recíprocamente sean celebradas por cada uno de los personajes que las representan. El diario y el relato son dos textos que están dentro de un texto mayor: *Tirinea*. Casi la mayoría del tiempo, el tercer narrador se oculta tras las voces de los protagonistas, no es explícito como, por ejemplo, el narrador de *Cantango por dentro* (1986) de Julio de La Vega, pero no por eso deberíamos descartarlo. En ese caso está operando en la modalidad metanarrativa y así es como se estudió en las tres primeras partes de este capítulo, en esta última se lo estudiará como a los otros dos, es decir en la modalidad metadiscursiva. Las dos funciones más sobresalientes de este narrador es la de reunir realidades y de demostrar la capacidad creadora del escritor. Reúne dos realidades opuestas entre sí como son la realidad representada o lo que en esta investigación se denominó ‘vida’ y la realidad auto-representada o lo que simplemente se denominó como ficción. Y demuestra la capacidad creadora de aquel

escritor que puede mostrar dos caras de una misma moneda, es decir, por un lado un personaje incapaz de crear ficciones y por el otro lado, un personaje capaz de ficcionalizar.

Genette explica que el fin de la metalepsis es demostrar la capacidad creadora del escritor (2004: 22) y esto es lo que logra el tercer narrador: muestra a dos personajes que se enfrentan con el acto escritural, muestra a dos pares de opuestos, uno que no logra dominar las exigencias de la ficción y el otro que no sólo la domina, la habita y cada uno a su manera aplaude a la realidad a la que pertenece y representa. La caracterización de Fielkho es de un joven escritor que no puede continuar con un texto ficcional, es creativamente insuficiente y por eso da sus primeros pasos en escritos autobiográficos. El viejo es todo lo contrario: resuelve muy astutamente la insuficiencia de Fielkho porque, sin necesidad de crear de la nada un mundo posible, mejora y completa la historia empezada por Fielkho y la convierte en una ficción. El tercer narrador es un narrador al que se le podría denominar como mediador y creativo porque demuestra la sobresuficiencia creativa, es capaz de mostrar, por un lado, a un personaje que no puede enfrentar las exigencias ficcionales, ni las biográficas, pero se acepta tal como es y ama la vida y desde él esta novela canta a la vida. Por otro lado, presenta un personaje que se las arregla muy bien con la ficción y la vida, se sobrevalora y desde él esta novela estima y ‘canta’ a la ficción. Y el mayor logro es que reflexiona sobre la ficción desde la misma ficción, sobre todo desde la voz narrativa del viejo como se expuso hace poco. La auto-consciencia permitió que el narrador mediador junte y equipare lo que siempre ha sido jerarquizado, es decir la ‘vida’ como superior en relación a la ficción que sólo la imita. En esta novela, ambas se juntan y ambas son iguales.

Ahora, si se prevalece la voz del narrador mediador en el discurso tipo panegírico, éste expresa cuán importantes son la vida y la ficción. En el homenaje póstumo realizado al autor chaqueño, el escritor Juan Pablo Piñeiro explicaba que este fragmento nació a causa de una pesadilla que Urzagasti había tenido, después de haber leído *Mundo Feliz* de Aldous Huxley (2013: 7). Entonces, se podría expresar que este discurso va dirigido hacia dos receptores, dentro la novela a Fielkho que representaría a la vida y ya de manera extra-textual a otra novela ficcional *Mundo Feliz*, es decir a otra ficción ¿Qué les diría el narrador mediador a ambos? Pese a los defectos que puedan tener son formidables y dignos de ser alabados.

El fragmento 23 bien podría funcionar como la *mise en abyme* de *Tirinea* porque es éste el fin último de esta novela:

Ya en una época perdida para siempre corría yo en el desolado campo de la noche y de pronto caí de bruces; por azar quedé tendido sobre la hierba, cara al infinito. Mis ojos descubrieron un cielo cerrado por espesas nubes blancas que formaban grandes escamas fijas. Desde esa época ya no pude ser infiel al silencio. Según pude entender, soy lo que dura el coito entre la vida y la muerte. No tengo arte ni parte en lo que hacen estos obstinados amantes y como estoy privado de eternidad, soy el único que aspira a ese hermoso silencio (39-40).

Así como el fragmento llamado tipo panegírico desencaja con la estructura del resto de la novela, lo mismo sucede con éste. Es más lírico, parece un trozo de prosa poética insertado en un texto de características más narrativas y por ello llama la atención. Sobresale la unión amorosa entre dos entidades opuestas entre sí como son la vida y la muerte, lo extraño es que esta unión es la metáfora del silencio y quien es testigo de este acto aspira a ese hermoso silencio, aparte de que este testigo o voyeurista se considera la duración del acto entre estos dos amantes. El coito entre la vida y la muerte, pero también podría ser el coito entre la vida y la ficción, si se mantiene la relación urzagastiana entre muerte y arte, la vida no sólo intimaría con la muerte, sino con la ficción. Y esta última parte puede ser como un texto *en abyme* de *Tirinea*: la unión de la vida y la ficción. A continuación un estudio detallado a este fragmento:

“Ya en una época perdida para siempre corría yo en el desolado campo de la noche y de pronto caí de bruces; por azar quedé tendido sobre la hierba, cara al infinito. Mis ojos descubrieron un cielo cerrado por espesas nubes blancas que formaban grandes escamas fijas. Desde esa época ya no pude ser infiel al silencio”. Cuando alguien se encuentra mirando el cielo, en silencio, surge la sensación de estar en total comunión con el universo, éste es uno de esos maravillosos momentos que tiene la vida. Comparar este momento silencioso con el acto sexual es lo que asombra y más aún cuando el que mira se vuelve parte del acto, pero ir más allá de lo coherente es parte de la poesía. La sensualidad no sólo existe en lo sexual, sino en cada respiración, en cada contacto que se tiene con la vida, por tanto, el éxtasis de disfrutar de un momento silencioso, cara al infinito, desde esta perspectiva, puede ser comparable con el éxtasis del acto sexual. El silencio fue parte de los temas sobresalientes en la literatura de Urzagasti. El silencio es un ‘lenguaje’ opuesto al de las palabras, afirmó este escritor en la

entrevista realizada el 2012. Sólo un escritor sabe que lo opuesto a las palabras es el silencio porque sabe que éstas, a veces, no bastan para expresar lo que realmente uno quería decir. Expresar con palabras lo que reside en el silencio del alma es un circunloquio, un rodeo. Y Urzagasti lo sabía, aunque el comercio con las palabras continuó hasta el último aliento de su vida.

“Según pude entender, soy lo que dura el coito entre la vida y la muerte. No tengo arte ni parte en lo que hacen estos obstinados amantes y como estoy privado de eternidad, soy el único que aspira a ese hermoso silencio”. Antezana al respecto:

A través de esta imagen, una de las poquísimas imágenes sexuales de *Tirinea*, se diseña la experiencia de lo que los orientales llaman un satori, la experiencia de la plenitud. Esta plenitud, por supuesto, no preocupa a “los obstinados amantes” pues es de ellos; Fielkho, en cambio, es aquel ser — un hombre— capaz de añorar esa plenitud. Estas inscripciones míticas no sólo permiten caracterizar a Fielkho, sino que sugieren una generalización: el hombre sería aquel, que no siendo eterno y/o pleno, define su naturaleza en la “añoranza” de esa plenitud. Puesto que los arquetípicos amantes poseen la plenitud, solo por el hombre ella tendría sentido. No estar en la plenitud sino desearla hace del hombre un ser esencialmente nomádico (131).

Más bien: la plenitud de los amantes en semejanza a la plenitud del que observa el cielo en la noche silenciosa. Por eso, la voz del narrador mediador es la duración del coito entre estos amantes: ellos se juntan y mientras los amantes están disfrutando de su plenitud, él es la duración de la enunciación.

Patricia Waugh postula que las novelas metaficcionales presentan al lector la oposición entre la convivencia entre la realidad representada con la realidad auto-representada (1984: 6). Esta novela no es la excepción, pero lo que se quiso resaltar de esta peculiar narrativa es que no sólo conviven en un mismo espacio, en separación; sino se unen y el narrador mediador usa la metáfora de la unión sexual para explicarlo, por tanto esta unión se la puede entender como un entremezclamiento mutuo de cuerpos, de esencias, de energías. La una lleva a la otra y viceversa hasta llegar a confundirse. Estas realidades (vida y ficción) no sólo se reúnen, sino que se entremezclan hasta confundirse.

Este narrador reúne ambos textos, ambas realidades (vida y ficción). Por eso, una de sus peculiares características es que transita u oscila entre una realidad tangible (como la vida) a otras intangibles (como lo es la ficción, lo onírico, la muerte), siempre en un ir y

venir: es un narrador oscilante, y por ende es una novela oscilante. Por eso, no podría funcionar el término “nómada” asignado por Antezana porque el nómada o esquivo se desplaza sin cesar hasta el infinito, siempre atraviesa territorios, nunca permanece en ninguno de ellos. Mientras que el oscilante es aquel que se desplaza en un ir y venir, asentándose en un territorio y luego llevando lo experimentado en éste al otro territorio y así consecutivamente. Ama esos territorios por eso gusta transitar en ellos una y otra vez. Es como el “fronterizo” (el que colinda entre territorios, el que va de un territorio a otro), que usará Urzagasti en sus siguientes narrativas para autodenominar su novelística.

4. Conclusiones

En el ámbito crítico literario *Tirinea* es conocida como novela nomádica y la narrativa en general de Urzagasti como parte del estudio del viaje cultural. Aunque más que viajeros o nómadas se ve la figura del migrante rural que se asentó en su nueva residencia, la ciudad de La Paz. Este migrante trajo consigo una manera diferente de narrar: los márgenes fueron traídos al centro para que el margen se convierta en el centro. La obra de Urzagasti se mantiene al margen de lo estatal, afirma Prada, pero en resumidas cuentas esta autora en las conclusiones generales de *Viaje y narración* continúa refiriéndose al Estado, negándolo. Entrar en discusiones sobre el Estado o el no Estado desde lo literario, es, de algún modo, politizar el arte. Hablar de política, poniendo como pretexto a la literatura es volver a supeditarla ante la ‘gran’ realidad física y absoluta.

Tirinea es introspectiva. No sólo es una novela de viaje o una que “canta” a la vida o a la muerte; sino que es una novela que se pregunta qué es. Gira el centro de su atención hacia sí misma para conocerse como literatura. La respuesta que logra, a través de la autoconsciencia, es muy particular. La literatura es una obra de arte, inútil para los hombres prácticos, diría Urzagasti, pero, también diría, que es un testimonio de una vida vivida y ahí es donde reside su gran importancia: “El más grande conocimiento de la realidad crea la más hermosa ficción” (Urzagasti, 2012). Puede ser dicotómica: una verdad y simultáneamente una mentira.

A. Objetivos logrados

La crítica predecesora demostró que *Tirinea* como la obra de Urzagasti en su totalidad niega a la literatura, pero esa posición no podría ser posible en una novela metaficcional o autoconsciente. Urzagasti afirmaba que si hubiese encontrado otra forma de comunicarse que no sea la literatura, la habría dejado sin remordimiento, pero nunca la abandonó. Esta investigación probó que no se trata de negación, sino de un proceso de problematización y, paradójicamente, de un proceso de celebración de la ficción como de la vida. La parte más extensa del capítulo principal expresó lo anterior y la última parte estudió al sujeto de la enunciación narrativa desde las tres voces narrativas que interfieren en esta novela. De esa

última parte se sacó a relucir tres cuestiones: la imagen del escritor que elige experiencias vividas concretas para relatarlas dentro de textos ficcionales, la capacidad de la ficción de transitar diferentes realidades (visibles como la realidad física e invisibles como el reino de la muerte, lo onírico, la misma ficción); y el mayor logro fue demostrar la unión sin jerarquías entre lo humano y lo ficcional.

B. La autoconsciencia narrativa

Además que se presentó el concepto de la autoconsciencia narrativa y éste puede utilizarse para estudiar otras novelas tanto de Urzagasti como de otros autores nacionales. De esta manera se enriquecerían las distintas perspectivas de cómo estos autores conciben la literatura, también es una forma para conocer las herramientas y técnicas para escribir ficciones que ellos utilizan. Este concepto insta a que el lector gire su atención al propio arte para que sea consciente de su existencia en la sociedad.

1. La autoconsciencia en la narrativa boliviana

Existen críticos literarios que han nombrado o trabajado, no tanto la auto-consciencia narrativa como tal, sino como metaficción. Se presentará un breve resumen del trabajo de estos lectores críticos a esas otras obras, con el fin de iniciar un pequeño dialogo con ellos. De la posterior obra de Urzagasti se toman en cuenta *En el país del silencio* (1987) y fuera de la obra urzagastiana a *Sangre de mestizos* (1936) de Augusto Céspedes, especialmente los tres primeros cuentos que auto-reflexionan sobre la palabra escrita. Se considera a *Cantango por dentro* (1986) de Julio de la Vega como otra narrativa autoconsciente en su totalidad.

En *Viaje y narración* Prada alude –de cierta manera– a la *mise en abyme* con lo que denomina la “dinámica de inclusiones”. Así como dentro de *Tirinea*, *El Manuscrito* es aludido como si fuese propiedad de Fielkho, lo mismo sucede con la segunda novela. Según la diégesis de *En el país*, *Tirinea* fue escrita con anterioridad por Jursafú quien es el devenir de Fielkho. “De algún modo *En el país* “reescrive” *Tirinea*, la “repite” (a manera de una fagocitosis) y la “continúa”. Hay como una nueva complejidad, por decirlo de algún modo, en la más dilatada y acuciosa en que se tratan los materiales «de vida»” (2002: 111).

La “dinámica de inclusiones” hace alusión a la “caja china” que Urzagasti había mencionado para su novelística¹. Como si la primera novela fuese el espejo de la segunda, pero ¿qué estaría reflejando? y ¿cómo alteraría su presencia en la segunda novela? “Reescribir”, “repetir” y “continuar”, ¿son los verbos precisos para asignar este fenómeno? La respuesta es afirmativa y, a la vez, negativa. Es afirmativa porque las mismas preocupaciones de la primera vuelven en la segunda, por ejemplo la oscilación como vaivén entre amar y/o despreciar todo lo concerniente a lo literario, también como vaivén entre diferentes ‘realidades’ como son la realidad física y las realidades no físicas (lo onírico, lo sobrenatural, la muerte y la ficción) e incluso este término se complejiza más. Es negativa porque dentro de *En el país* ninguno de los tres protagonistas nombra al viejo, siendo éste muy importante para comprender mejor *Tirinea*. Además que en la segunda novela se incluyen otros “textos” que también reflejan ciertas necesidades de los narradores. *En el país* no está “rescribiendo, repitiendo y continuando” del todo a *Tirinea*. Y, en cuanto a lo “escribible” ya teniendo la base en *Tirinea* es posible hacer un estudio desde esta perspectiva para *En el país*.

Para Mariaca *Sangre de mestizos* es una novela fundadora de una nueva hegemonía a través de su especificidad narrativa. De algún modo, se acerca a lo metaficcional –aunque su pretensión no fue ésa– cuando se refiere al narrador narcisista porque, también, dirige la perspectiva narrativa hacia sí mismo. Mariaca divide este libro de cuentos en tres secciones: la primera, con elementos metafictivos, como ya se lo mencionó hace poco. La segunda sección conforman los tres siguientes relatos y la última sección es el último cuento y el poema introductorio. Desde la teoría de la auto-consciencia narrativa, se podría dividir este libro en dos secciones. En la primera se inscriben el poema introductorio y los tres primeros cuentos porque el poema establece el espacio real que ha sido ficcionalizado donde participarán los personajes en el transcurso del libro, los tres primeros cuentos explican la función de la literatura en éstos y cómo influye en el resto de cuentos, la segunda sección sería desde “El milagro” hasta “Opiniones de dos descabezados”.

La crítica dirigió sus conclusiones –es inevitable porque *Sangre de mestizos* es una narrativa que narra un hecho histórico de grandes consecuencias para Bolivia– a lo social,

¹ Ver nota 5 de capítulo 1.

más que a lo literario. No obstante, Céspedes no sólo se interesaba en las consecuencias de “una guerra estúpida”, sino que ya se preguntaba sobre la función de la escritura y no era, solamente, para describir la realidad (Mariaca: 38), o que, a través de ella, se crease el sujeto nacional (Pabón: 190.) Eso en lo social, pero ¿qué en lo literario? Por ejemplo en “La coronela” la existencia de los dos ‘narradores’ (testigo y autor) pone en evidencia lo que Waugh llamó la paradoja entre describir y al mismo tiempo crear; en este caso son dos voces masculinas que van (re)construyendo la imagen de Bara, mientras la describen. Es inevitable dejar de pensar que esta historia deviene, ante los ojos de la lectora, en un relato ficcional; de manera similar sucede en “El pozo” y “Seis muertos en campaña”. El autor-narrador de “Seis muertos en campaña”, después de leer los papeles escritos por el sargento Vargas, explicita que lo convertirá en una “forma novelable” y dentro de este cuento hay largas intervenciones auto-reflexivas sobre el papel del lenguaje. Estos tres cuentos son auto-conscientes de la palabra escritural y ficcional –tal vez para lanzarla al futuro, como apuntaba Antezana– pero, es preciso resaltar que ya existía una preocupación no sólo por lo social, sino por lo literario. La auto-referencialidad para Mariaca es un cerco, es decir que al cerrarse en sí mismo no se logra, ni se resuelve nada. Si estos narradores ponen su foco de atención hacia sí mismos es porque la literatura, también, es parte de la narración. Si una narrativa tiene auto-consciencia de sus propios procesos lingüísticos, como en el caso de *Sangre de mestizos*, es para reflexionar sobre la función de la literatura y a la vez poner en práctica dentro de la misma obra lo que es y representa ésta para el escritor.

Cantango por dentro (1986) de Julio de la Vega es autoconsciente de sus procesos ficcionales. Una curiosa metaficción, porque además es –tal vez una de las pocas novelas bolivianas– erótica y para colmo es una narrativa paródica. Tal vez uno de los pocos aportes, mejor desarrollados, fue la lectura de Marcelo Villena: “Relajos del artista adolescente” del capítulo “Mancomunada soledad que nos arrastra” del libro *Las tentaciones de San Ricardo*. A continuación se presentará y discutirá la parte concerniente a lo metaficcional de esa propuesta.

Cantango por dentro tiene la apariencia de una novela de aprendizaje (*Bildungsroman*) porque es una novela de viaje y porque cuenta una experiencia iniciática (los primeros pasos en el mundo erótico del protagonista). Sin embargo, es todo lo contrario: el adolescente

desobedece los consejos del narrador y no logra solucionar los conflictos amorosos en los que se ve inmiscuido. Por eso, *Cantango* parodia al *Bildungsroman*; parodia el lirismo romántico porque el suicidio del adolescente (tipejo) deviene en un renacimiento. Además, el viaje iniciático del tipejo recorre los ámbitos de la intertextualidad como el de los tangos, el cine y algunos libros que sobrecargan y remarcan la soledad de esta experiencia. Esto se acentúa más con las intervenciones del narrador en tercera persona que mira las escenas desde una distancia crítica: para el tipejo sus experiencias eróticas son poéticas, para el lector son eróticas, pero paródicas:

Nada casual, por lo tanto, que el *erotismo paródico* de *Cantango por dentro* confluyan, en la metarepresentación, en esa maniobra que *exhalta² orgánicamente ciertos parámetros de lo escrito que la representación oblitera* (...), el goce y el cuestionamiento de los códigos instituidos, el viaje y el salirse de la fila. Si la casa de citas es un espacio de encuentro (...), dicho espacio no podía ser otro que el del texto en conflicto, esa redistribución de la lengua que no se hace por ruptura: *Ni la cultura de su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica* (362-3).

La meta-representación destruye lo convencional. Ejemplifica con las intervenciones femeninas en la vida del tipejo. Los encuentros eróticos con la imillita Virginita “desarma traumáticas y metafísicas mistificaciones que campean en nuestra literatura” (363) de principios del siglo pasado porque si en novelas anteriores estas mujeres se callaban porque se encontraban en inferior clase al del señorito que las acechaba, Virginita con sus trece años reclama al tipejo la rapidez en el acto sexual y que por ello no pudo disfrutar, ni llegar a un orgasmo como habría querido. Villena, al respecto: “El bucólico encuentro con la imilla pone a trabajar entonces una paradoja que parece un reflejo irónico de la división de clases”. Sin embargo, es con doña Blackie Clair donde la fisura entre los textos se generaliza. Blackie rompe con el prototipo de mujer virginal y/o fiel, esta protagonista es todo lo contrario. Por eso *Cantango* ya no es una novela de placer “el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella”; sino es un texto de goce “el que pone en estado de pérdida, desacomoda (...), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje” (364). Villena da bastante cobertura a Blackie porque es en esta figura que el conflicto se hace insoluble, representa lo irrepresentable de la mujer. También es la

² sic.

encarnación del mal, finalmente es *Cantango por dentro* porque al no tomar al poder en serio lo desbarata.

Villena no se centra en un solo protagonista, sino en los tres: doña Blackie, el tipejo y el narrador omnisciente. Esta novela tiene dos narradores, el omnisciente y el tipejo que cuenta su historia en primera persona y en presente. Según Villena el omnisciente pretende guiar al tipejo en cuestiones de amor y de poesía. Estos dos narradores ya no son la unicidad que representaban el guerrillero y el apóstol de *Matías el apóstol suplente*, novela que es parte del corpus de estudio de este crítico, sino que son lo irreconciliable. Ambos constituyen el sujeto de la memoria que también es el sujeto de la escritura, son un cuerpo no un individuo: “Si atamos cabos, el tipejo habrá sido el padre (ELYO) que al comienzo de la novela hurga en los cajones de su hijo, así como el narrador (que ha parido al tipejo) habrá sido el hijo (que dormía alguna vez en la piecita: YOEL) cuyo cajón habrá sido hurgado por el padre (es decir, el tipejo)” (384).

Cantango, como afirma Villena, es una parodia erótica; pero también es una metaficción que parodia los procedimientos convencionales de la narración como ser la omnisciencia narrativa, la separación entre los niveles de la realidad ficcional y la noción de relatar una sola historia. El narrador en tercera persona se divierte y se burla del papel de la omnisciencia narrativa. Muchas veces se encuentra en la situación ‘vergonzosa’ de haber perdido al protagonista (el tipejo) que por cierto no tiene un nombre propio. Este narrador rompe, arbitrariamente, con la lógica temporal de menos a más, lo invierte: 1982 es el pasado de 1939. Se fusiona con el escritor real y otras veces ‘entra’ a la realidad del protagonista con quien comparte acciones similares: ambos se masturban mirando la foto de una actriz. Como Villena afirma, existe entre ambos una relación similar a la de un padre (narrador omnisciente) con un hijo (tipejo), pero no siempre funciona desde esta relación familiar. A momentos el narrador omnisciente deja de contar las aventuras eróticas del tipejo para iniciar auto-reflexiones del proceso de narrar-escribir, como si fuesen dos historias entremezcladas. Ya desde las primeras páginas le avisa al lector el final trágico que tendrá. Si el narrador mediador de *Tirinea* es poético, el omnisciente de *Cantango* es paródico. El mediador poético trata de ‘ocultarse’ tras las voces de los protagonistas, aunque no lo logra del todo, este omnisciente es demasiado narcisista (como lo estudió Mariaca para *Sangre de Mestizos*) el

cual lo pone en mejor situación que sus personajes. Las características insumisas de éste son muy similares a las del viejo. Ambos rompen con la separación entre el nivel del escritor, del narrador y de los protagonistas. Sin embargo, la literatura para *Cantango* no atraviesa el conflicto por aceptarla como sucede en *Tirinea*; sino que se lo da por hecho y más bien resalta la función de entretenimiento, de que es un acto creativo, siempre rompiendo con lo establecido.

Esto en cuanto a estas novelas bolivianas que son metaficciones parcial o totalmente. Hay otras como *Bajo el oscuro sol* de Yolanda Bedregal que también hay reflexiones sobre la función de escribir, o *El Loco* de Arturo Borda donde otra vez el autor se introduce dentro de su obra. Incluso novelas más contemporáneas como *Abismos profundos* de Mauricio Murillo cuya temática está muy arraigada a la *mise en abyme*, pero como fue establecido desde el principio solamente se intentó mostrar ejemplos en otras obras bolivianas que son auto-conscientes de sus propios procesos diegéticos y/o lingüísticos y cómo opera esta teoría dentro de cada una.

2. El arte en la sociedad

Esta investigación propuso que *Tirinea* es una narrativa auto-consciente de sus propios procesos ficcionales. Se mostró que *Tirinea*, efectivamente, está al margen del Estado, está al margen de la política, y está al margen de lo social. *Tirinea* le diría al lector: “mira, lo que estás leyendo es literatura”. Se pretendió reafirmar la posición de la literatura y su función ante una sociedad que mantiene al margen todo lo artístico.

Las novelas autoconscientes son como si dijese: “¡hola! ¡He aquí la literatura!” ponen en evidencia su existencia. Donde hay consciencia, hay consciencia de la existencia, es así de simple. La literatura autoconsciente enfatiza en esto, enfatiza en que existe, como si dijese: “gracias a mí que se puede representar la realidad física o cualquier realidad visible o invisible”. Antes de estas literaturas llamadas así, algunas literaturas lo hicieron evidente, pero no lo pusieron como tema central dentro de sus historias. La literatura autoconsciente que pone en evidencia que es literatura está poniendo en evidencia su existencia como arte. El arte está en la sociedad, ha sido el que ha representado a la realidad, el arte sobrepasa la realidad, no es que se ponga por encima, sino que la expande. Esto es lo más importante de la metaficción.

La autoconsciencia narrativa permite al escritor responderse individualmente qué es la literatura para él, pero éste no es su único objetivo; sino que prepondera todo lo concerniente al quehacer literario. Las novelas realistas enfatizan en describir partes de la realidad física, siempre manteniendo ‘escondido’ al que crea esas representaciones, las novelas metaficcionales no sólo enfatizan en la realidad representada, sino y sobre todo en la auto-representación. Son la mimesis de la poiesis, es decir representan la creación humana, la imaginación. ¡Representan al arte como elemento importantísimo de la realidad física! Y ya no supeditada, sino equiparable.

Rivera-Rodas expresaba en su lectura a esta novela: “El relato de Urzagasti deja de ser la historia de una aventura de sus personajes, para ser la historia del propio relato. Urzagasti juega a crear y destruir personajes. (...) Han sido condicionados, ya no a la experiencia y vida de su propia aventura, sino a la aventura del relato” (217). Todos los escritores lo hacen, todas las novelas crean y destruyen personajes. Parece que lo que molestó a este crítico es que Urzagasti lo haya evidenciado. “¿Quién narra o está narrando nuestras vidas?”. Las novelas metaficcionales revelan lo que está tras del escenario, muestran al escritor, el proceso de crear, luego redactar y corregir o la imposibilidad de crear, pero igual el deseo de seguir escribiendo. Ponen en evidencia al narrador como la “Voz” que arma y desarma las vidas de sus personajes y éstos obedecen sin chistar. Por eso muchas de estas novelas parodian al narrador omnisciente. Entre las cualidades del viejo (como narrador), Prada destacó la omnisciencia porque puede ver el pasado, presente y futuro de Fielkho, esta investigación demostró que sí es omnisciente, pero lo asume con mucha presunción como si se burlara de serlo o no le importase, porque lo que más le interesa mostrar es la libertad de poder expresarse. La ficción en estas narrativas autoconscientes o metaficcionales se vuelve –de alguna manera– independiente de la realidad; toma las riendas de su propio destino. Estas novelas instan al lector a preguntarse cuán dueño es de su vida, si sigue existiendo una “Voz” que arma su vida y él no pueda decir, ni protestar, ni nada y no sólo son las cuestiones religiosas, sino en todo sentido: ¿Cuán dueños somos de nuestras vidas?, ¿somos conscientes de que todo lo que está en nuestras vidas son creaciones nuestras, nadie más, sólo nosotros? La literatura metaficcional ostenta la creatividad humana e insta al lector a que se pregunte cómo lleva su creatividad, que por cierto creatividad no quiere decir escribir un poema, pintar un cuadro, sino que creatividad es crear, cada día estamos creando algo para nuestras vidas

diarias. La literatura existe, es parte de la realidad física, lo sabíamos pero no era algo tan evidente, tenía que haber una novela boliviana que lo afirmara, por fin.

Anexo 1

El manuscrito de un caballo (fragmentos)

Lo que ese caballo, ya viejo y melancólico, me dijo, no lo olvido nunca.

Era yo algo que no entendía lo que las palabras ocultan o lo que el silencio rebela. De ahí nacía todo el poder que yo advertía en mi ser, poder que ahora va disminuyendo. Esa transitoria condición de mi organismo explica el hecho de que yo le haya ordenado escribir al caballo y el caballo no se hubiese resistido –ni siquiera dijo que ya era muy viejo para esas cosas– y tranquilamente haya transcrito en el papel lo que me contó, para que yo tuviera un testimonio verdadero de un caballo y no la incoherencia, el falso ronronear de un gato.

Ese caballo ya murió y si con el transcurso del tiempo mi opinión sobre él ha corrido el riesgo de cambiar, mis sentimientos han permanecido intactos. Muchas veces estuve tentado de echar al agua el manuscrito, pero una oscura fuerza me detuvo. Otras tantas quise olvidar su historia; más fácil me fue olvidarme de mí que de él. De manera que comprobé que había algo más sólido en él –objeto de mi recuerdo– que en mí, hurraño ser destinado a recordar la historia de un caballo. Aunque me queda la costumbre de esa astucia, las tentativas que hago cada vez son más reducidas y, seguramente, irán reduciéndose más y más hasta desaparecer totalmente.

Las circunstancias en que conocí a ese caballo siempre han constituido un enigma para mí y no me siento obligado –una vez más– a desentrañar semejante misterio, de manera que simplemente respeto su condición de enigma y de ahí parto, bien para quedarme callado o para ubicarme cómodamente en un sillón junto a una ventana, cuando cae la tarde y cierra el paso –sin que yo me dé cuenta– a algo que estaba destinado a mi persona. Lo que estaba destinado a mi persona venía a toda velocidad entre el cálido aire de verano, pero su marcha ha sido interferida. Nada me impide sospechar que haya sido un mensaje del caballo, una orden de rectificar algunos juicios vertidos apresuradamente en el original que conservo o bien una respetuosa insinuación para que yo haga desaparecer esa memoria; cosa que es imposible, puesto que ni yo siquiera por mi propia cuenta lo he logrado.

Me digo a mí mismo que no tengo por qué imponerme un trabajo superior a mis fuerzas mucho menos recibir órdenes en ese sentido.

He dejado el manuscrito tal cual me fue entregado, pero un uso excesivo –sin ningún afán de lucirlo, sino más bien de conservarlo en mi poder– ha hecho que su lectura se torne difícil, poco descifrable . Hasta lo que yo consideraba párrafos sencillos –sobre los que yo pasaba los ojos con rapidez– hasta esos párrafos han adquirido una rara manera de hacer crecer las dificultades, de modo que la lectura del texto en general me demanda un esfuerzo extraordinario, por la falta de conexión que descubro entre un párrafo y otro. He optado por dejar de leer el manuscrito. Nada en limpio he sacado de sus líneas y si antes tenía algún significado para mí, ahora sólo lo conservo gracias al recuerdo luminoso que guardo del caballo que lo concibió...

Por lo demás me cuido de leer el manuscrito ante cualquier persona; mis precauciones a veces son exageradas en ese sentido, pero no tengo por qué anotarlas aquí. No quiero que se diga: “Ahí va el hombre que maneja un manuscrito que le dejó un caballo”. Ni quiero que se digan otras cosas, sino las que tienen que decirse con el fin de las que deben quedar en silencio, así permanezcan.

Como ya he dicho, el manuscrito se ha tornado indescifrable; pero por lo tanto, su valor radica en que aun así sigue siendo el testimonio de un caballo. Lo que ahí se dice ya no está al alcance de mi entendimiento y lo que antes era una agradable historia de un caballo – que su propio caballo se apresuró a relatar para evitar que circulara una versión escrita por alguien ajeno a la condición del caballo– ahora se ha convertido en un mensaje lleno de interrupciones pero no desprovisto de grandeza. Contra mis esperanzas, el número de interrupciones va aumentando. Algún día, seguramente, estas interrupciones se unirán y serán una sola. De manera que lo que ahora amenaza con quitarle sentido, ese día lo devolverá todo su esplendor.

Eso es lo que digo cuando estoy cómodamente ubicado en el sillón, junto a la ventana. Yo, el poseedor del manuscrito, yo que no tengo opinión alguna de las cosas a causa de haber perdido mi tiempo descifrando el manuscrito. Todos estos asuntos, naturalmente, jamás los comentaré y en mí quedará el secreto, como un secreto. Ciertamente se querrá saber qué es

lo que siente el que está a cargo del manuscrito de un caballo. Sobre eso –ya que nada puedo adelantar sobre su contenido– puedo responder sin ocultar nada y sin imaginar mucho. Para empezar debo decir que, fuera de las dificultades únicas que provoca el hecho poco común de manejar esa clase de manuscrito, uno siente una agradable sensación, una rara frescura en el cuerpo pero también en algún lugar oscuro y distante, con el que uno está conectado. En realidad, es muy difícil describir detalladamente todo esto. Por ejemplo, si uno ve una mariposa y sabe que se está en primavera y que allá en la distancia hay árboles envueltos por la difusa luz del atardecer, el corazón coge inmediatamente la situación y queda a igual distancia de la mariposa, de la primavera y de los árboles envueltos por la difusa luz del atardecer. De esta manera no se provocan celos absurdos entre ellos, por el hecho de que el corazón esté más cerca de uno que de la otra. La mariposa puede seguir avanzando hacia cualquier parte y con absoluta libertad de movimiento. La primavera puede seguir afanada en reconquistar su verdor y reinar en medio de una hermosa capa de aromas y promesas. La difusa luz puede volverse más difusa todavía y tornar torpe y poco visible el movimiento de los árboles. Lo ideal sería dar ejemplos más complejos y que de por sí tengan mayor poder de convencimiento. Eso sería lo ideal. Pero lo ideal no está conmigo y mis íntimas convicciones siempre han arrancado de cosas que, a primera vista, no podrían resistir el serio embate de un razonamiento o no les tengo temor alguno. Algo de eso debe ocurrir. De ahí el motivo por el cual no doy ejemplos complejos. No ignoro que mi poder de convencimiento es vasto, pero también debo reconocer que apenas me oriento en sus dominios. Y en esto mucho tiene que ver el manuscrito del caballo. Ya no entiendo nada de él, es cierto. ¿Pero acaso es decisivo eso? ¿No es más importante tenerlo en mi poder y que en mí muera?

Se querrá saber, también, qué ventajas reporta manejar el manuscrito de un caballo. Ninguna que yo sepa. Si hay alguna ventaja, ella debe estar descrita en el texto. Pero como no conozco esa descripción, apenas sospecho mis privilegios y generalmente ignoro sus peligros.

Cuando el caballo escribió el texto, era para mí legible pero mi poder de comprensión todavía no se había desarrollado, de manera que apenas recuerdo algunos pasajes que los considero muy hermosos y alentadores. Sin embargo, no puedo confiar mucho en ellos: pueden ser verídicos, pero nada los libraría de ser un pobre producto de mi imaginación. Esto

se complica más aún porque no puedo, como sería de desear, correr hacia el manuscrito, abrirlo y comprobar en sus páginas la autenticidad o falsedad de mis recuerdos. Por esta razón me veo privado de relatar, aunque sea en forma aproximada y obligado por un súbito entusiasmo, algún pasaje que yo juzgue más o menos cierto. Prefiero correr solo la aventura de recibir la felicidad, una felicidad que, de pronto, en el fondo de mi corazón, revela su condición ilusoria.

De estar bien dotado y de no haber permanecido tanto tiempo en medio de los árboles, sin otro medio de comunicación que el aroma enloquecedor de la soledad que traía el verano, de no haber permanecido tanto tiempo como el único prisionero de lo que el cielo decía y la tierra rechazaba, quizás podría imaginar el contenido del texto. Pero debo anotar que, precisamente, el manuscrito lo recibí en medio de esa llanura y de no haber estado yo ahí no habría tal manuscrito.

Demás está decir que le he tomado un cariño desmedido al manuscrito y que está destinado a perecer conmigo y que nada se sabrá de él y que sus fragmentos, en caso de divulgarse, tienen muy pocas posibilidades de recibir una interpretación aproximada. Descarto y considero remota, inaccesible, la posibilidad de una interpretación exacta. Soy el más indicado para ello. Pese a no tener otro competidor a la vista, me he comportado con una modestia que me asombra: he declarado hace tiempo mi incapacidad y he renunciado a una labor que a otros haría saltar de alegría, pero que a mí, con sólo imaginarla, me procura un terrible malestar, mezcla de melancolía y arrepentimiento.

¿Dónde conservo el legado? En eso, en realidad, no tengo por qué ser reservado: el manuscrito: cuando estoy en mi habitación, lo pongo en el lugar más visible, de tal manera que en la mayoría de las ocasiones pasa desapercibido y no da lugar a preguntas; ni siquiera se lo llega a confundir con otra cosa. Tan insignificante parece.

Cuando salgo a la calle, va conmigo; no se puede decir que llame la atención y tampoco es ese mi fin. Un poco por la costumbre de verme con él, y otro poco porque se ignora su naturaleza, nadie me ha dirigido una pregunta para la que estoy preparado, por otra parte. Lejos están de sospechar las limitaciones que la grandeza del mensaje parece haber impuesto en la imaginación del poseedor del manuscrito. Nadie está obligado a enterarse de esto,

naturalmente, si ni siquiera han adquirido el derecho de saber que es el manuscrito de un caballo...

Por otra parte, se querrá tener una idea del caballo que escribió el tal manuscrito. En este sentido, si quiera dar un retrato, no podré caminar mucho trecho sin parcializarme con la dulzura de su imagen. Muchas veces, sin esperar precisamente una invitación, me propuse recobrar para mí mismo su perfil; lo único que gané fue aumentar sin control alguno su belleza. Y esto no es mérito de mi imaginación ni de mi adhesión: apenas percibo el rastro que la primavera deja en los árboles, tardíamente me llegan noticias de las zonas que han sido conquistadas por el ardor del verano, los repentinos cambios de dirección de la soledad o del aroma de los campos que me son desconocidos.

En general, creo estar donde se debe, pero no es así. Favorecido por un privilegio destinado a otro, me detuve en la orilla de un sueño y preferí ser agradecido por una dicha que también perdió su rumbo en mis entrañas. El caballo estaba bajo un árbol y no pensaba escribir el tal manuscrito. Pero lo escribió. Eso pienso cuando estoy cómodamente sentado en un sillón, junto a la ventana y cuando algo extraño interrumpe aquello que estaba destinado a mi persona. No me amilana el hecho de que aún no haya podido descifrar el mensaje del manuscrito; y como no me siento amilanado, espero descifrar el otro que ha quedado más allá. Influenciado por este contratiempo, escribí una carta de protesta, pero escribiré otra, más cargada de ira, una carta que diga más o menos así:

“Señores míos: Estoy sentado cómodamente, junto a la ventana, esperando recibir el mensaje; pero el tal mensaje ha quedado interrumpido en los muros, en los muros que ha levantado la noche. De algún modo, por alguna causa rara, ajena a mi decisión o mis preferencias, he quedado al otro lado, prohibido de recibir las órdenes incluidas en el mensaje. No ignoro que ustedes son los dueños del caballo que en algún lugar remoto escribió para mí lo que llamo El manuscrito de un caballo. Descarto la posibilidad de que de ustedes proceda el mensaje que espero, puesto que nada tienen que decirme en ningún sentido: ignoran mi existencia e ignoran por esta causa si yo estoy en sus dominios o al margen de ellos. No albergó esperanza alguna de que el mensaje proceda de Uds., tampoco me molesta eso. Sólo espero un mensaje del caballo y sólo con él mantengo un estrecho contacto. Me dirán que, en ese caso, no tengo por qué dirigirme a Uds., El argumento es contundente y por

eso esta carta tiene un corto y meritorio fin, provisorio, hasta que algún recóndito malentendido me obligue a escribirles otra vez. Por eso me dirijo al caballo”.

“Querido caballo mío: Estoy cómodamente sentado, junto a la ventana, mirando cómo cae la noche y he comprobado que tu mensaje ha sido interferido por algo extraño a tu esperanza y a tu deseo. Ha pasado tanto tiempo desde esa vez que te vi y te dije que me dejarás un manuscrito que, ahora, al escribirte, temo dirigirme a un ser imaginario, condenado a vivir en mi memoria ya desierta de verdes praderas, que recorriste en tu juventud. De ser imaginario tú, yo también lo soy. Con lo que estas palabras van no más a ti, querido caballo. El manuscrito lo conservo, pero he perdido la facultad de interpretación, necesaria para introducirse en su lectura. Entonces, me creerás que la imagen que guardo de ti no proviene del manuscrito, sino del recuerdo que proviene de nuestro encuentro. He vagado mucho; he dormido en la hierba muchas noches, bajo el cielo claro de tantos lugares que dieron sitio a mi enigma. El calor y el mal humor a veces despertaron en mí un raro sentimiento, que me tornaba provocativo. Realicé viajes imprevistos y pude admirar las mismas cosas y no otras y así mi corazón alcanzó dulzura y vigor, pero también adquirió un defecto: se desarrolló en un solo sentido. Sospecho que esto me ha inutilizado para un montón de cosas; de manera que, si algo puedo ver, lo veo desde el mismo ángulo, abandonado en la misma altura, confortado por los mismos vientos, amenazado por los mismos peligros. Comprenderás que con todos esos viajes y esos encuentros con zonas calurosas y el mal humor, lo único que gané fue estropear el manuscrito. ¿Soy digno de tener el manuscrito? –dirás tú. Yo también me hice esa pregunta en infinitas ocasiones. Mi naturaleza tan extrañamente tan prisionera de algo que desconozco –en la que todo se denuncia como algo provisional– me ha inhabilitado para dar respuestas, aunque sean respuestas ínfimas, pequeñas respuestas que nada comprometerían y que tendrían un efecto brevísimo, desprovisto de poder. Digo yo. ¿Por qué no puedo responder-, y esa es una pregunta de la que surgen las demás? En realidad, soy una pregunta que alguien le hizo a otro; y mientras ese alguien no obtenga respuesta yo no tendré forma precisa. Ese otro tal vez no ha escuchado la pregunta, quizás es sordo; o simplemente no quiere responder porque juzga que la pregunta es demasiado comprometedor; por otra parte, tal vez sucede que no ha entendido la pregunta... Comprenderás ahora por qué me dirijo a ti, en esta noche rara, en pos de un nuevo mensaje. Eres, sobre todo, un caballo. Según yo opino, un caballo con tendencia a cerrar los ojos para

escuchar mejor la llegada del alba. Algún día podré enviarte una carta más extensa y darte mayores noticias sobre el manuscrito. Comprendo que alguna incertidumbre tienes; hasta es natural que sospeches un desastre y tengas remordimientos. No es nada fácil dejar un manuscrito a un simple desconocido. Muchas veces me he puesto en tu situación y no pude menos que quitar de mis manos tu legado. He comprendido tu situación con tanta claridad, que me puse triste de ser la causa de tus sinsabores. Yo, que nada hice sino pedirte que me escribieras algo para recordar esa zona donde reinabas sin otra condición que la de destilar los olores del caballo y tener el aroma de la hierba en la boca, yo camino por el mundo con algún grado de irresponsabilidad, amarrado por ti y el manuscrito. Querido caballo, nada dije ahora, nada diré hoy, sino en otra ocasión cuando los menudos signos inscritos en las páginas que guardo revelen sus poderes y me hagan estallar de alegría. Hasta pronto caballo”.

“Soy un caballo común, corriente y sordo. Con la diferencia que siento navegar en mi piel los gérmenes de la descomposición. Soy tan caballo como los otros, de eso no hay duda. Pero he hallado en mí una gran imposibilidad, una falta de adiestramiento para burlar mis propias leyes, lo que me hace ignorar las leyes de los otros y me convierte en un ser único, condenado a soportar la cólera o la dicha dentro de mis propias fronteras. Naturalmente, puedo avanzar: avanzo hacia una primavera, que para evitar sospechas, la considero remota. Pero es en vano: un melancólico cordón me tiene unido, para siempre, a esa misteriosa isla, a esa peligrosa república de cuyo celo desmedido soy la víctima. Eso es todo. Mis costumbres, como se deducirá fácilmente, se reducen a lo que me permite este mundo. A veces miro el cielo cargado de estrellas y en mi piel, fatigada por el verano, resucita no sé qué maldito ejército de ángeles, ¿Debo recordar mi juventud, cuando solía internarme entre el atardecer y los árboles a recibir los encantos de la tierra? De todos modos, ya no soy un caballo joven y no quisiera pretenderlo, aunque no ignoro que algunas secciones de mi cuerpo han mantenido no sé por qué conducto su juventud. Otras han adquirido una imprevista agilidad, que se opone a esas extrañas secciones que se distinguen por su reposo y prudencia. Esta oposición es injustificada y ha nacido, tal vez de la sospecha de que tales secciones gozan de mi preferencia. No pasa de ser una sospecha falsa. A causa de aquella oposición, apenas puedo trasladarme de un lugar a otro y noto que mis dificultades aumentan día a día.

Lejana está la época en que, según mi costumbre, con un alegre y vistoso trote salía de la cueva del alba, sin ningún propósito en la cabeza. No quisiera que se me tome por un caballo débil, ni por otra cosa; aunque me resisto a dar una simple explicación por la simple razón de que nunca he tenido una idea clara del suceso más insignificante, no ignoro cuán acorralado estoy por una felicidad extraña a este mundo...”.

(1966)

Anexo 2

Fragmentos que hacen el diario	Fragmentos que hacen el relato
3-6, 8-12, 15-18, 20-21, 24-28, 30-31, 36-37, 40, 44-45, 50-53, 56, 61, 64.	1-2, 13, 19, 29, 32-35, 38-39, 41-43, 46-49, 54-55, 57-59, 60 62-63, 65-67.

Fragmentos ambiguos
7 parece la fusión de ambos protagonistas
14 Fielkho habla como si fuese el viejo
22 el viejo habla como si fuese Fielkho
23 es ambiguo, puede ser Fielkho o la presencia del tercer narrador, es más poético que el resto
29 parece una fusión de ambos protagonistas
60 es ambiguo, puede ser el viejo o la presencia del tercer narrador
61 parece Fielkho pero es en un tono más onírico

Bibliografía

Obras estudiadas

- URZAGASTI, Jesús
1966 *Manuscrito de un caballo*. Fragmentos publicados en la revista *Hipótesis. Revista boliviana de literatura*. (Mayo, 3 de 1977).
1969 *Tirinea*. Edición definitiva (2010). La Paz: Plural Editores.

Obras leídas del mismo autor

- URZAGASTI, Jesús
1987 *En el país del silencio*. La Paz: Creativa.
1992 *De la ventana al parque*. Edición definitiva (2010). La Paz: Editorial Gente Común.
1996 *Los tejedores de la noche*. Segunda edición (2010). La Paz: Ediciones Lomalta.
2012 *El árbol de la tribu*. La Paz: Plural Editores.

Sobre Urzagasti y su obra literaria

- ANTEZANA, Luis H.
1977 “Del nomadismo: *Tirinea* de Jesús Urzagasti”. Edición definitiva (2011). En *Ensayos escogidos*. La Paz: Plural Editores. 95-131.
S/f “Prólogo”. En Homero Carvalho. *Territorios invadidos*. Manuscrito. (Publicado por Ediciones del Norte: Hanover, NH, EEUU).
1985a “Literatura boliviana: Límites y alcances”. En *Caravelle Cahiers du monde hispanique et Luso-Bresilién*. Publicado para la Universidad de Toulouse. 129-135.
1985b “La novela boliviana en el último cuarto de siglo”. En Javier Sanjinés. *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Valencia: Institute for the study of ideologies & literature. 31.
1995 “*En el país del Silencio*”. En revista cultural del periódico *Presencia Literaria*. (Domingo 10 de septiembre de 1995). 8-9.
- BOWLES, Claudia
1992 *Las voces de la ruptura Una lectura de la obra narrativa de Jesús Urzagasti*. (Trabajo entregado para la Escuela de Letras Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Nacional de Córdoba abril-1992). 4-28; 48-55.
- CINGOLANI, Pablo
2013 “Río abajo. Anécdotas con Jesús Urzagasti”.
http://www.erbol.com.bo/opinion/rio_abajo/jesus_urzagasti#sthash.55tR7Hw6.dpuf
Última entrada: junio, 2 de 2014.
- CINTI, Claudio
2002 “Jesús Urzagasti”. *Tirinea*. http://www.crocettieditore.com/cosmos_vol_1-5.htm#2
Última entrada: junio, 2 de 2014.
- DELGADO, Guillermo

- 1996 “Cuando la vida se transforma en escritura: Los tejedores de la noche”. (Manuscrito)
- 2005 “La corografía en *El país del silencio* de Jesús Urzagasti: El espacio estriado entre el Chaco y el Altiplano. En Josefa Salmón (editora). *Construcción y poética del imaginario boliviano*. Vol. III (2005). La Paz: Plural Editores. 61-71.
- 2006 “*Un Hazmerreir en Aprietos*. Un comentario del editor a las novelas de reciente circulación”. En *RevistaE: BolivianStudiesJournal*. Volumen 6, N° 2 (Junio-julio 2006).
- DELGADO, Guillermo y Norma Klahn
2013 “Sobre *Tirinea*”. (Manuscrito).
- De QUIROGA, Giancarla
1998 “La muerte como lugar de encuentro”. En *Correo literario*. Suplemento literario. Año IV Tomo IV N°264 (Junio 1998). Página de inicio.
- GALLARDO, Sara
1970 **Tirinea**. En *Revista nacional de cultura*. N° 3, año 1 (octubre de 1970). 93-5.
- GIACCONI, Claudio
1970 “Reseña a *Tirinea*”. En *Revista Iberoamericana*. (Texto en pdf). 671-672.
- KLAHN, Norma
2005 Volver a región: poéticas y políticas en la narrativa de Jesús Urzagasti. En Josefa Salmón (editora). *Construcción y poética del imaginario boliviano*. Vol. III (2005). La Paz: Plural Editores. 35- 43.
- LORA, Guillermo
1970 “Urzagasti: hombre chaqueño”. Manuscrito (publicado por Galería Arca: La Paz).
- LUNA ORTUÑO, Jorge
2011 “*Tirinea*: Un diario como viaje a la clandestinidad”. (Manuscrito).
- 2013 “El poema Jesús Urzagasti”. <http://www.ecdotica.com/2013/05/08/el-poema-jesus-urzagasti/> Última entrada: junio, 2 del 2014.
- MARINA, Luzbelén
1977 “El lector elegido: Lilino”. *Hipótesis. Revista boliviana de literatura*. (Mayo, 3 de 1977). 30-1.
- MITRE, Eduardo
1986 “Jesús Urzagasti: El acoso sagrado”. En Eduardo Mitre. *Poetas contemporáneos de Bolivia*. Caracas: Monte Ávila Editores. 95-100.
- MOLINA, Mauricio
1993 “El narrador como médium”. *Presencia literaria*. 17 de enero. Suplemento literario. La Paz.
- ORIHUELA, Juan Carlos
2002 “La peregrinación vigilante. Tendencias de la narrativa boliviana de la segunda mitad del siglo XX”. En Blanca Wiethüchter. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz: Programa de investigación estratégica en Bolivia (PIEB). 200-225.
- ORTEGA, José
1973 “Identidad y recuerdo en Jesús Urzagasti”. En *Temas sobre la moderna narrativa boliviana*. La Paz: Editorial Los amigos del libro. 45-51.
- PRADA, Ana Rebeca

- 2002 “Capítulo I introducción”; “Capítulo III la instauración literaria del viaje: notas sobre *Tirinea* y *En el país del Silencio*”. En Ana Rebeca Prada. *Viaje y narración: las novelas de Jesús Urzagasti*. La Paz: Coedición SIERPE y el IEB. 17-29; 87-110.
- 2005 “Notas en torno a muerte y política en la narrativa de Jesús Urzagasti”. En Josefa Salmón (editora). *Construcción y poética del imaginario boliviano*. Vol. III (2005). La Paz: Plural Editores. 45-59.
- 2013 “Homenaje. Rupturas y continuidades en la narrativa de Jesús Urzagasti”. En *Boletín literario*. N° 25, año 25. (Octubre, 2013). 70 -81.
- s/f “*Tirinea* de Jesús Urzagasti”. Texto en PDF.
- PIÑEIRO, Juan Pablo
2013 En *Tendencias*. (13 de octubre de 2013). Suplemento literario del periódico *La Razón*. La Paz.
- QUINTEROS, Juan
1995 “Notas en torno a la novela *De la ventana al parque* de Jesús Urzagasti. En *Presencia Literaria* (2 de julio de 1995). Suplemento literario del periódico *Presencia*. La Paz. 10.
- QUIROGA, Juan Carlos
1992 “Plegaria, provincia y fantasma: Jesús Urzagasti”. En *Semana* (19 de abril de 1992) Suplemento literario del periódico *Última Hora*. 13.
- RIVERA-RODAS, Oscar
1972 “Antecedentes”; “VIII Antinovela”. En Oscar Rivera-Rodas. *La Nueva Narrativa Boliviana*. La Paz: Camarlinghi. 9-21, 185-218.
- ROMERO, Alvaro
2003 "Recordar Engendrando: *De la ventana al parque* de Jesús Urzagasti". En *RevistaE: BolivianStudiesJournal*. Volumen 3, N° 2 (segundo semestre del 2003). 62-64.
- SANTIESTEBAN, Gustavo
2014 “Jesús Urzagasti, nuestro Ypaye”.
<http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2014/0105/suplementos.php?id=2519>
Última entrada: junio, 2 de 2014.
- SUÁZNABAR, Ana María y Dulfredo Castro
1989 “Síntesis de un enunciado formativo”. En *Zorro Antonio*. 2-3.
- VVAA
1986 “Dos novelistas contemporáneos: Jesús Urzagasti y Jaime Saenz”. En Separata de la *Revista Iberoamericana*. N° 134 (Enero-Marzo 1986). 279-284.
- WIETHÜCHTER, Blanca
S/f “Tu historia no es la más triste cuando la relato yo”. Manuscrito.
1985 “Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano”. Texto en formato PDF.
1985 “Propuestas para un dialogo sobre el espacio literario boliviano”. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/4153/4321>
Última entrada: mayo 15 de 2012.
- 2003 “A propósito de *El último domingo de un caminante*”. En *Boletín literario*. Año 1, n° 2 (noviembre del 2003). 4-7.

Contextual a la obra de Urzagasti

- ANTEZANA, Luis H.
2011 "Sangre de mestizos". En *Ensayos escogidos 1976-2010*. La Paz: Plural editores. 553-580.
- CÉSPEDES, Augusto
2008 *Sangre de mestizos*. La Paz: Editorial G.U.M.
- GARCIA PABÓN, Leonardo
1998 "De tinta y Sangre de mestizos: Augusto céspedes y el sujeto nacional moderno". En *La patria íntima Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. (Primera reimpresión 2007). La Paz: Plural. 169-192.
- MARIACA, Guillermo
1990 "Sangre de mestizos. El narrador autoritario". En *La palabra autoritaria El discurso literario del populismo*. La Paz: impresiones Tiahuanakos. 34-53.
- QUENTA, Christian
2013 "Otras conclusiones y algunos devaneos". En *La herida: Para una poética de la imagen fantasma en Bajo el oscuro sol de Yolanda Bedregal*. La Paz – Bolivia. Tesis de Licenciatura de la carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés.
- UNAMUNO, Miguel
1914 *Niebla*. Edición definitiva (2010). Madrid: Austral.
- VEGA de la, Julio
1986 *Cantango por dentro*. La Paz: Impresiones Sierpe.
- VILLENA ALVARADO, Marcelo
2003 "5. Mancomunada soledad que nos arrastra: La narrativa de Julio de la Vega". En Marcelo Villena Alvarado. *Las tentaciones de San Ricardo. Siete ensayos para la interpretación boliviana del siglo XX*. La Paz: IEB (Instituto de Estudios Bolivianos). 321-391.

Entrevistas a Jesús Urzagasti

- ANTEZANA, Luis H.
S/f "Entrevista con Jesús Urzagasti". Publicada en "Correo Cultural", *Los tiempos*: Cochabamba, 1992.).
- SOUZA, Mauricio
1988 "Jesús Urzagasti: El silencio necesario. Entrevista". En Revista *El Zorro Antonio 5* UMSA: La Paz.
- URRIOLAGOITIA, Claudia
(S/f) "Entrevista con Jesús Urzagasti". Publicada en la revista *Perspectiva*: La Paz, 1993.

Entrevista realizada por la autora de esta investigación a Jesús Urzagasti en fecha: diciembre 4 de 2012.

Apoyo teórico y contextual

- BARTHES, Roland
1991 "Littérature et meta-langage". En *Essais critiques*. Paris: Seuil. 106-7.
- BAJTIN, Mijail
1965 *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Julio Forcat y César Conroy (trad.). Primera edición 1974(en castellano). Barcelona: Barral editores.
- CALVINO, Ítalo
1996 "Los niveles de la realidad en la literatura". En *Antología de textos del siglo XX*. Enric Sullà (edit.). Barcelona: Grijalbo Monadodori.
- CANDIDO, Antonio
2006 *Literatura e sociedade*. Primera edición 1965. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- CASSANY, Daniel
1989 *Describir el escribir*. Barcelona: Paidós.
- CORRAL QUINTERO, Raúl
2004 "Qué es la subjetividad". En *Polis 04*. Volumen Uno (julio de 2004). 185-199.
- ESTÉBANEZ-CALDERÓN, Demetrio
2001 *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- GASPAR, Catalina
1996 "Metaficción y postmodernidad: la pasión des constructiva". *Revista de Investigaciones Literarias*. Nº 8 Año 4 (junio-diciembre, 1996). 113 - 133
- GENETTE, Gérard
1972 "El discurso del relato". En *figuras III*. (Traducido por Narciso Costa Ros). Paris: Editions du Serril. 65-224.
2004 *Metalepsis De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GIL , Antonio
2001 "El lugar de la metaficción en la teoría literaria". En *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 12-84.
2012 "Figuras del autor en la literatura española contemporánea". En *Représentations de l'écrivain dans la littérature contemporaine*. Volume Nº2 (junio, 2012).
- HUTCHEON, Linda
1984 *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Ontario: Wilfridlaurier University press.
1987 "Metafictional Implications for Novelistic Reference". En Anna Whiteside y Michael Issacharoff (editores). *On Referring in Literature*. Indiana University Press. 1-13.
1988 *A poetics of postmodernism: history, theory fiction*. Routledge: New York and London.
2013 "Modes et formes du narcissisme littéraire". Jean-Pierre Richard (Trad. del inglés al francés). 2013 Última entrada: enero 30 del 2013.
<https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19216/1/Lee%20-%20TSpace0189.pdf> pp.: 90-106.
- FOUCAULT, Michel

- 1987 *Hermenéutica del sujeto*. (Edición y traducción: Fernando Alvarez-Uría) Madrid: La Piqueta.
- LOTMAN, Yuri
1984 “El texto en el texto”.
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/6390/2/199024P51.pdf>
Última entrada: febrero, 24 de 2015.
- ORIHUELA SANCHO, Rebeca
1996 “Consideraciones sobre el panegírico XI del Corpus Panegyricorum Latinorum”. En la revista *Myrtia*. nº 11, (aceptado en diciembre 1995), pp. 47-60.
- STOICHEFF, Peter
1991 “The Chaos of Metafiction”.
http://www.usask.ca/english/fac/stoicheff_peter/w-chaos_metafiction.html
Última entrada: febrero, 24 de 2015
- WAUGH, Patricia
1984 *Metafiction The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Taylor & Francis e-Library, (2001).
- ZAVALA, Lauro
2010 “Leer metaficción es una actividad riesgosa”. En *Literatura: teoría, historia, crítica*. Nº 12 (octubre 2010). 353-69.
- PRADA OROPEZA, Renato
1979 *El lenguaje narrativo*. Costa Rica: Editorial universitaria centroamericana (EDUCA).