

LIT- 15

000064



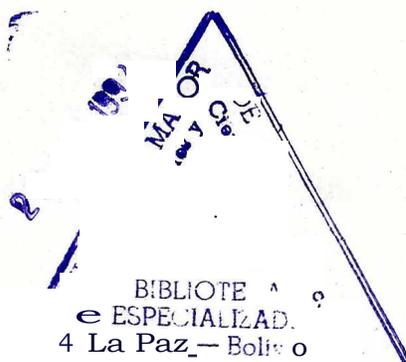
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES
FACULTAD DE HUMANIDADES Y
CIENCIAS DE LA EDUCACION
CARRERA DE LITERATURA



AUTORITARISMO NARRATIVO

EN CUATRO NOVELAS BOLIVIANAS (1970-1980)

K-83699



CELIA SARA JORDAN LOAYZA

(Tesis de grado para optar a la licenciatura en literatura)

Profesor Guía: JUAN CARLOS ORIHUELA

LA PAZ AGOSTO DE 1992

CO 1

AGRADECIMIENTO

A la inmensa ayuda que he recibido de Juan Carlos Orihuela. Como mi tutor, ha tenido la paciencia de revisar desde mi primer esquema de tesis, cuando aún era alumna de su materia, "Orientación Metodológica", hasta la versión final. A la paciencia de su tiempo y a su constante aliento.

A Juan Carlos Ramiro Quiroga quien me ha dedicado algunas horas de su vida para discutir y corregir algunas partes de este trabajo.

A William Green, mi esposo y amigo. A su paciencia y constante ayuda en la enseñanza del manejo de la computadora. A su tiempo, al compartir de sus experiencias y finalmente a su gran aliento y cariño, los que me ayudaron a finalizar este trabajo.

A mi madre, la finada, cuya sonrisa miro. A todas sus enseñanzas sin las que no estaría aquí.

A Ramiro, mi hermano, ahora observador de la realidad.



INDICE

AGRADECIMIENTO	
INDICE	ii
INTRODUCCION	1
I. PANORAMA HISTORICO	10
1. Revolución Nacional: 1952-1956	16
2. Debilitamiento del diálogo: 1956-1964	19
3. Ruptura del diálogo: 1964-1982 ...	24
II. EL TEXTO Y SU CONTEXTO SOCIAL	35
1. Introducción	35
2. Discurso narrativo autoritario.	51
3. Narcisismo de un torbellino	52
3.1 Narcisismo en la narración ...	57
3.2 A modo de conclusión	64
A. Un hablante vulnerable	66
4.1 El hablante en la novela	68
4.1.1 Constitución del hablante	70
4.1.2 Acción y acto del héroe	75
4.1.3 El hablante no siempre es héroe . .	77
4.2 A modo de conclusión	78
5. Sombras de plurilingüismo	79
5.1 Intento plurilingüista	81
5.2 A modo de conclusión	100

6. Conflicto social	101
6.1 Formaciones y prácticas discursivas	103
6.2 A modo de conclusión	115
III. TEXTO E IDEOLOGIA	1 ¹ 7
1. La ideología	117
2. Manifestaciones de la ideología	119
2.1 Aparatos ideológicos de Estado	119
2.2 La soledad como manifestación ideológica	138
CONCLUSIONES	145
BIBLIOGRAFIA	154



INVEN

||

||



INTRODUCCION

Este trabajo se propone dilucidar la correspondencia teórica que existe entre literatura y sociedad, y analizar en qué medida aquélla se pone en evidencia en cuatro novelas bolivianas. Esta correspondencia se basa en la afirmación de que el acontecer histórico boliviano de la década que va de 1970 a 1980 está determinada por un autoritarismo que se hace también presente en el discurso narrativo de cuatro novelas bolivianas escritas por mujeres. Esto lleva a la hipótesis de que existe una visión ideológica de "autoritarismo" que atraviesa paralelamente esa literatura y ese período histórico.

Esa visión ideológica de "autoritarismo" será puesta de manifiesto a través de un acercamiento y tratamiento narrativos que no se presenta de la misma forma en las cuatro novelas. Se podría afirmar que el punto de vista de este conjunto de novelas varía, aunque el autoritarismo se constituye en el hilo narrativo de éste, lo que quiere decir que existen distintos grados de autoritarismo en las novelas objeto de nuestro estudio.



Las motivaciones que nos indujeron a estudiar este tema obedecieron, principalmente, a tres razones. La primera se centra en el interés por averiguar la relación entre los acontecimientos históricos y la elaboración de obras literarias, dadas las características de autoritarismo en algunos períodos de la historia boliviana, especialmente en la década de los 70. La segunda responde al deseo de elaborar un trabajo que parta del análisis del "discurso narrativo", núcleo organizador de una obra creativa que nos permite enfrentarnos á una determinada historia por medio de una visión, particular. La tercera, parte de una preocupación por la producción novelística escrita por mujeres.

La conjunción de estos tres elementos: a) la relación histórico-literaria; b) el discurso narrativo; y c) la producción novelística boliviana escrita por mujeres en la década en cuestión, se constituye en la premisa fundamental que nos impulsó a escoger el tema que nos ocupa.

Ha sido significativo encontrar cuatro novelas escritas por mujeres que fueran galardonadas con sendos Premios Nacionales en una misma década, considerando que la producción boliviana escrita por mujeres no es abundante. Esa coincidencia, que no se repite en ninguna otra década, forma parte también de esa inclinación por la producción hecha por escritoras.

La literatura boliviana ha estado siempre íntimamente ligada con lo cotidiano. Esta ligazón se encuentra, especialmente en nuestro país, muy relacionada con aspectos histórico-sociales, y, por tanto, políticos. El acontecer de la vida política **impacta** en los escritores y les da motivos para buscar temas relacionados con la cotidianidad. Siguiendo estos antecedentes es que se dará a conocer una de las muchas relaciones existentes entre literatura y sociedad. El estudio de estas cuatro producciones bolivianas, que de uno u otro modo se acercan a los acontecimientos **socio históricos**, mostrará que algunas de ellas sólo echan una simple mirada a ellos, y en otras se prodiga un intento merecido de atención y crítica a los mismos, aunque sin llegar nunca a profundizar. El escritor boliviano Luis H. Antezana, dice al respecto:

"La novela boliviana, en general, trata su realidad y la busca, pero tiende más a escucharla que a interrogarla" (Antezana, 1985: 52).

Ahora bien, cuando nos referimos a la presencia del discurso narrativo autoritario en las cuatro novelas en estudio, debemos aclarar que éste no se extiende a todas las creaciones bolivianas de la década 1970-1980. La narrativa boliviana de esa década también posee una importante producción que no sólo se aleja de este tipo de discurso autoritario y monológico sino que además incorpora novedosos elementos y recursos discursivos, lo que le permite adscribirse a la corriente

renovadora de la narrativa latinoamericana de los años 70. Estamos pensando en Matías, el apóstol suplente, de Julio de la Vega, **El último filo**, de Renato Prada Oropeza y Felipe **Delgado** de, Jaime Saenz, que son algunos de los casos en que podemos evidenciar una nueva actitud estética que, en realidad, se había generado en la década anterior.

En tal sentido, es preciso apuntar que a partir de los años 60 se aprecia un cambio en el lenguaje narrativo de la novela boliviana. Una de sus características consiste en el abandono del monologismo, que estaba presente en la novela tradicional, y su acercamiento a una construcción técnicamente más elaborada. Por otra parte, algunos relatos se trasladan a las ciudades situando a éstas como su escenario y enfocando la complejidad citadina. No otra cosa hacen escritores como Jesús Urzagasti, con **Tirinea**, Arturo Van Vacano, con **Sombras de exilio** o Adolfo Cáceres Romero, con **Las víctimas**, para citar más que dos ejemplos.

De esa manera se puede notar que ha existido una renovación en la novelística boliviana de la década del 60, que solamente alcanzó a algunos novelistas, puesto que otros no pudieron eludir la rígida influencia del Estado autoritario que se inicia en 1971.

Es importante anotar, por otra parte, que se está hablando de una década inscrita en un pasado muy próximo, motivo por el cual no existen estudios de la misma, al margen de los realizados por Javier Sanjinés y Luis H. Antezana, quienes se encuentran entre los pocos estudiosos de la literatura biliviana que han dedicado su atención al análisis contextualizado y global de la década 70-80. A propósito, Javier Sanjinés escribe:

"Creemos, sin embargo, que con la dictadura militar reinstaurada en 1971, la novela se recluyó a la esfera de lo individual, mostrando un lenguaje en el que los significantes vieron alterados sus significados y todo régimen de conversación pasó a ser una parodia de sí mismo" (Sanjinés,1985: 19-20)

Con relación a las cuatro novelas de que nos ocupamos en este trabajo, hay que señalar que fueron escritas en el período que va de 1970 a 1980 y que las cuatro escritoras fueron galardonadas en el Premio Nacional Erich Guttentag. En estas novelas existe una preocupación por la problemática cotidiana y ciudadana que está muy ligada a los acontecimientos políticos y sociales de la década, por lo que existe también en ellas un hilo conductor narrativo de carácter autoritario que se expresa de diferente manera. Las cuatro novelas en cuestión son:

Bajo el oscuro sol	Yolanda Bedregal	Premio Guttentag,	1970
Los vulnerables	Gaby Vallejo	Mención Guttentag,	1973
Hijo de opa	Gaby Vallejo	Premio Guttentag,	1977
Torbellino de horas	Olga Bruzzone	Premio Guttentag,	1980

Este grupo de novelas se inscribe en un Estado de tipo autoritario en el cual se presenta una desazón social caracterizado por la represión. Este período responde a una de las décadas más críticas e inestables de la historia boliviana. Se cuenta un total de ocho gobiernos, de los cuales seis fueron de facto, y dos efímeramente constitucionales. En esta década los militares estuvieron ciertamente más ligados al poder que los civiles. La frustración, la muerte, la desolación y, por ende, el autoritarismo, caracterizaron a esos gobiernos dictatoriales. Este período se inicia con un golpe de Estado (1971) y concluye con otro (1979), este autoritarismo militar se prolongó hasta 1982, aunque entre medio se encuentran intentos democráticos fracasados.

De lo anterior podemos deducir que se trata de una década crítica regida por un autoritarismo que intentó mantener una supuesta tranquilidad nacional. En ese contexto es que nuestro enfoque teórico parte de una perspectiva sociocrítica en la que se enlazan la literatura, la sociología, la historia y sus procesos ideológicos. Debido a ello es que asumimos que la

novela está estrechamente ligada a la historia y, por ende, a la sociedad; postulamos, pues, que la novela es un producto social:

"Así es que la novela hace las veces de oráculo, y ello en razón de que debate o esclarece, de manera más directa que las demás artes, el sentido y el valor de nuestra ineluctable condición histórica y social. El texto novelístico presupone que el hombre jamás vive solo y, muy en particular, que tiene un pasado, un presente y un futuro. La aparición del género novelístico significa, esencialmente, que no hay sociedad sin historia ni historia sin sociedad. La novela es el primer arte que significa al hombre de una manera explícitamente histórico-social. El hombre también es social -y en medida manifiesta- dentro de la modalidad narrativa mítica, pero su historia no progresa sino a través de dioses, héroes o fenómenos mágicos, tras de cuyas fisonomías se encubre. Dentro de la modalidad narrativa novelística, en cambio, la sociedad entra en la historia y ésta, al mismo tiempo, la penetra" (Zérafra, 1971: 17).

En ese entendido, y para alcanzar nuestros objetivos, nos aproximaremos al estatuto del narrador, al hablante en la novela, al plurilingüismo y a las prácticas discursivas.

Es así que, tomando en cuenta todos los factores anteriormente mencionados, este trabajo se dividirá en tres capítulos.

En el primer capítulo se hará una contextualización histórico-literaria con el propósito de presentar un panorama general que sirva de contexto al conjunto de novelas que nos proponemos estudiar. Se hará un abordamiento general del

panorama histórico-boliviano del período que nos interesa (1970 a 1980), tomando en cuenta que los acontecimientos de esa década tienen su origen en otros movimientos sociales, principalmente la Revolución de 1952.

En el segundo capítulo se describirá los conceptos teóricos con los cuales se va a trabajar. La explicación teórica se torna imprescindible debido que no se trabajará con una metodología en particular, sino que se utilizará diversos conceptos teóricos que demanden la naturaleza de las propias obras. Paralelamente a esa descripción teórica se realizará la aplicación de esos conceptos a las cuatro novelas con el objetivo de identificar los nexos existentes entre autoritarismo histórico y autoritarismo narrativo.

Posteriormente, el tercer capítulo retomará las cuatro novelas mediante un núcleo organizador que está constituido por los objetos ideológicos que se presentan en esas novelas. Para este fin, el análisis del aspecto ideológico constituirá un aporte esencial, sumado a las características de muerte, soledad y desolación que se repiten en las novelas. Este análisis de la visión ideológica será producto de la homología entre historia y literatura, planteada en la hipótesis, recordando que el análisis ideológico, como lo expresa Edmund Cros, no necesita justificación, se presenta como algo ineludible:

"La importancia que concedemos al análisis de las ideologías y de sus modalidades de funcionamiento en el texto de ficción no requiere una justificación, ya que su necesidad parece evidente sea cual sea, por lo demás, el punto crítico en que nos situemos" (Cros,1986: 91).

CAPITULO UNO

I. PANORAMA HISTORICO

Este capítulo se referirá al aspecto histórico como elemento globalizador de este estudio. Nuestro objetivo es definir las relaciones entre Estado y Sociedad Civil, y las consecuencias que esas relaciones pueden tener sobre la posibilidad de la consolidación de una Cultura Nacional. La literatura, al formar parte de la cultura, se verá también afectada de uno u otro modo, por esas relaciones. Las cuatro novelas, objeto de este estudio, están enmarcadas en la década 70-80, una época dura para el país por la instauración de un Modelo Militar Autoritario, basado, principalmente, en las dictaduras, pero que, además, surge como una época determinada por un período histórico-social anterior, fundamental en nuestra historia Contemporánea: el nacionalismo revolucionario.

Debemos tener en cuenta que el Estado se define como un organismo jurídico que garantiza y protege las libertades individuales y sociales, así como crea condiciones universales de desenvolvimiento de la libertad en la forma del derecho. Paralelamente, la Sociedad Civil es la asociación de personas o individuos que viven bajo la determinación de un Estado. Para empezar a estudiar este fenómeno cultural, ligado estrechamente con el Estado y la Sociedad, se considerará como punto de partida la Revolución Movimientista de 1952, por ser ésta generadora de cambios en nuestra sociedad. Con referencia

a ese fenómeno político-social (que devendrá en cultural), es importante recordar lo que afirma Javier Sanjinés:

"Es aquí donde se podría considerar la contribución de las relaciones entre Estado y Cultura Nacional a la crítica literaria. Ambos conceptos están orgánicamente conectados porque sólo con la posibilidad de formar, estabilizar y consolidar un Estado-Nación es como se puede hablar de Cultura Nacional" (Sanjinés, 1985: 9).

A ese respecto y con relación al aspecto histórico, cabe hacerse una pregunta: ¿logró el MNR crear un Estado Nacional y, por ende, una Cultura Nacional?

Se podría decir que la integración entre Estado y Sociedad Civil no se pudo hacer realidad y, _solamente degeneró en un proceso de resquebrajamiento paulatino que comenzó a mediados del primer régimen de Víctor Paz Estenssoro, y que se extendería, aunque con largas interrupciones, hasta fines de los años ochenta.

Si convenimos en que hubo un intento fracasado de establecimiento de una Cultura Nacional, tres son los momentos más importantes. El primero parte de la Revolución del 52, en el que, en una primera instancia, existe un intento cohesionador entre Estado y Sociedad Civil. Este debería concluir en un diálogo que permitiera la creación de un Estado Nacional. Lamentablemente, ese intento unificador de

principio, se fue debilitando paulatinamente. Este primer momento comprende el período que va de 1952 a 1956.

"La nacionalización de las grandes compañías mineras, la reforma agraria y el sufragio universal fueron los tres logros fundamentales del MNR y constituyeron la base de la revolución nacional. (...) pese a lo populares que demostraron ser las reformas esenciales, claramente este éxito dependió de otros factores. Retrospectivamente parece que el elemento más decisivo fue el haber logrado cooptar o neutralizar a los directores de la COB en coyunturas determinantes. Pero, tanto ese hecho como el haber conseguido un amplio respaldo del campesinado estuvieron sujetos a la capacidad del MNR para mantener seguidores en los centros urbanos, lo cual no sólo precisaba de una redistribución diligente de riqueza en una situación de creciente crisis -aún de bancarrota-, sino también una ininterrumpida imagen populista y un aparato coherente que cumpla la función de asegurar la supremacía política y canalizar los favores" (Dunkerley, 1987: 75).

En el segundo momento, que va de 1956 a 1964, el debilitamiento del diálogo entre Estado y Sociedad se va convirtiendo lentamente en un fracaso del intento de consolidación de un Estado Nacional. En este periodo, las buenas relaciones entre Estado y Sociedad Civil fracasan a raíz de los acontecimientos y las políticas implantadas en ese tiempo.

"Aparentemente el proceso iniciado el 9 de abril de 1952 culminó el 4 de noviembre de 1964 (...) La 'Revolución Nacional' del partido llegó a su fin. El MNR solamente volvería al gobierno como aliado de una coalición y bajo la estricta vigilancia de las Fuerzas Armadas, cuya derrota había presidido una vez. Sin embargo, la revolución terminó antes y después de noviembre de 1964. La economía boliviana, su estructura social, la memoria popular

y los hábitos políticos seguirían registrando cambios que la revolución había implementado (...). Lo que, en cierto sentido, es menos fácil de determinar es la forma en que el segundo y tercer gobierno de Paz Estenssoro (...) así como aquel de Hernán Siles Zuazo (...), pudieron presentarse como continuidad natural de la revolución de abril; cuando, en la práctica, dicha 'continuidad' implicó una concertada inversión del ímpetu radical con que se inició la revolución, una extensa redefinición social y una cadena de -graves y en ocasiones violentas- rupturas dentro de la alianza política que produjo la revolución" (Dunkerley, 1987: 81).

Finalmente, el tercer momento muestra la ruptura total de este diálogo entre Estado y Sociedad, con lo que se contribuye al fracaso del intento de creación de una Cultura Nacional, en el entendido de que la creación de ésta está apoyada principalmente en la coherencia entre Estado y Sociedad. Esta ruptura se materializa debido a la instauración de un Modelo Militar Autoritario, que se inicia en 1964 y se extiende hasta 1982.

El crítico boliviano Javier Sanjinés (1985), hace una explicación de las relaciones entre Estado y Cultura Nacional, y afirma que requieren, por una parte, de dos categorías epistemológicas: una que está situada a nivel político, y otra a nivel ideológico. La primera es considerada categoría concreta y la segunda, abstracta. Por otra, este proceso que parte de la cotidianeidad -entendida como las actividades privadas de los sujetos, de las que parten interrogantes diarias que formulan a la sociedad- y llega al Estado, necesita un nexo. Para ello, la Sociedad Civil crea

instituciones intermediarias que tienen el propósito de negociar intereses sociales con el Estado. Dentro de esas instituciones, llamadas también intermedias, se puede citar a partidos políticos, sindicatos, gremios, etc. Según las circunstancias, estas instituciones, a través de sus representantes, mantienen un contacto directo con el Estado, a fin de hacer escuchar su voz.

Estas dos características necesarias para explicar las relaciones entre Estado y Sociedad deben actuar coordinadamente. Especialmente la segunda, que, como una instancia mediadora, posibilita la participación más directa de sectores que como el de los obreros, por ejemplo, necesitan de un intermediario para canalizar ante el gobierno sus demandas. En situaciones políticas favorables, las instituciones intermediarias hacen posible el establecimiento de una "democracia representativa", que es característica principal de un Estado de "compromiso", en el que los grupos sociales tienen, a través de los partidos políticos, un canal de acceso al Estado para hacer realidad sus planteamientos. Un Estado de compromiso supone una relación coordinada y coherente entre lo político e ideológico y las instituciones mediadoras. Según Pablo Ramos, este Estado Nacional presenta las siguientes características:

"El Estado Nacional no sólo es un estado formalmente independiente, sino que constituye el factor de cohesión de la comunidad nacional, que

expresa sus intereses sustantivos y realiza un esfuerzo sistemático por dar estabilidad, fortaleza y proyección a la nación. El Estado Nacional organiza la unidad de la nación, promueve su desarrollo y orienta su actividad en la búsqueda de los grandes objetivos que la comunidad se plantea. Asimismo, el Estado Nacional organiza la hegemonía de la burguesía nacional sobre la comunidad humana 1 que forma la nación; ejerce función de mediación en los conflictos entre fracciones y clases; fortalece y consolida las instituciones burguesas; promueve el desarrollo de la Cultura Nacional y favorece el establecimiento de canales para acelerar la movilidad social" (Ramos,1979: 29).

La instauración de, un Estado Nacional promueve el desarrollo de la Cultura Nacional. Tal organización coherente se intentó en un principio, en 1952, pero luego se debilitó, afectando directamente en la creación literaria, puesto que el discurso literario está inmerso en la cotidianeidad. Por lo tanto, la alteración negativa de las funciones de las instituciones mediadoras tiene efecto directo sobre la creación literaria. Está claro que la obra literaria se sitúa en medio de la sociedad y los cambios producidos en ésta afectan, necesariamente, a la literatura. Es decir, cuando en Bolivia las instituciones intermediarias se vieron afectadas por la suspensión de sus funciones, la creación literaria también se vio afectada. Es por eso que se afirma que el estudio de las obras está contextualizado:

"(...) los cambios experimentados por la literatura boliviana durante las dos últimas décadas, no son sólo explicables por el análisis inmanente de la obras, sino que obedecen a un fenómeno más global, es decir, a la instalación del modelo militar

autoritario que excluye a determinados sectores sociales y recompone el espacio socio-político" (Sanjinés, 1985: 12)

La creación literaria no puede darse de una forma aislada. Influida por los acontecimientos socio-históricos y como parte integrante de la cotidianeidad, responde a un contexto social mayor. Como sucede con las novelas en estudio, éstas no se alejan de la determinación política de su momento y, por ende, se ven inmersas en esos acontecimientos.

1. Revolución Nacional: 1952-1956

El primer momento, que forma parte del proceso que termina con la ruptura total del diálogo entre Sociedad Civil y Estado, se inicia en 1952, cuando el Movimiento Nacionalista Revolucionario, al inicio de su primer gobierno, construye instancias intermedias entre Sociedad y Estado. La principal estaba constituida por la izquierda obrera, ya formalmente organizada como Central Obrera Boliviana (COB), la que desempeñó un papel primordial. Por otro lado, la tendencia política del MNR se veía inclinada hacia la izquierda. Es más, la izquierda obrera se constituyó en la fuerza motriz de la Revolución. La mayor parte de los cuatro años de gobierno correspondieron a la COB y a los obreros, quienes junto a los campesinos obtuvieron varias reformas a su favor. De ese modo, con esas características, se vislumbraba, al principio, una

conquista de la Sociedad Civil. A raíz de esa participación, el gobierno se vio obligado y presionado a cumplir con las reformas decisivas que básicamente eran tres: el Voto Universal, la Nacionalización de las Minas y la Reforma Agraria. El co-gobierno con la COB canalizó las peticiones de varios sectores y logró establecer, al principio, un gobierno democrático.

"La COB afirmó su afiliación al MNR desde un principio, pero así también su independencia. Tampoco dejó de atacar, sin tapujos, a los 'reaccionarios' ni de señalar su profunda desconfianza en el MNR, considerado en su integridad. Además, rechazó la tesis movimientista sobre la armonía de intereses entre segmentos del movimiento. En ese sentido la COB adoptó una posición basada en la idea de conflicto esencial de intereses entre el liderazgo 'burgues' del MNR y la 'clase trabajadora' a la que representaba. La afiliación meramente formal de la izquierda obrera al MNR se puso de manifiesto cuando la COB demandó el co-gobierno. La COB estableció su condición de co-gobernante, tanto en teoría como en la práctica" (Malloy, 1989: 242).

Lamentablemente, este intento se fue debilitando, debido, especialmente, a dos factores: primero, a la división ideológica dentro del partido; y el segundo, y el más importante, a que el MNR no postuló una revolución social sino una revolución económica, la que buscaba superar los índices bajos del desarrollo económico de la sociedad. Las consecuencias de estos arreglos económicos afectaron a los

sectores populares. Pero lo que el país también necesitaba era la solución del problema social existente, y para resolverlo debía existir un objetivo que esté respaldado por una determinada ideología. Esto se remonta a las primeras participaciones que tuvo el MNR en el gobierno en las que tampoco definió una meta que estuviese ligada al socialismo, pues, como afirma James Malloy:

"El comportamiento de todos los gobiernos reformistas en que participó el MNR, directa o indirectamente, demuestran que nunca tuvieron como meta el socialismo, en términos de oponerse al principio mismo de propiedad privada. El estado intervino en la esfera económica, especialmente en la minería, a fin de garantizar, de una u otra manera, la reinversión. Esto se pondría en práctica con un aumento de los impuestos y controlando todas o gran parte de las divisas obtenidas á través de la minería" (Malloy,1989: 227).

De esta manera, bajo el desequilibrio de la política y la economía se vieron afectadas también las estructuras de las instituciones mediadoras entre Estado y Sociedad Civil. El MNR no hizo cumplir coherentemente la función mediadora de los partidos políticos. La falta de unidad en el partido y la discusión con respecto a los objetivos revolucionarios influyeron en gran medida para que las relaciones con la Sociedad Civil, a través de sus mediadores, se vayan enfriando. El desacuerdo entre obreros y gobierno demostraba que la instauración de un Estado Nacional no iba a ser posible. Por otra parte, la COB también adolecía de algunas

fallas. En su composición estaban incluidas líneas derechistas, de centro e izquierdistas. Muchas veces, las discrepancias entre sus miembros ocasionaron desorientación y desatino, como anota Javier Sanjinés:

"(...) la clase obrera (...) degeneró también, durante el co-gobierno de los años 52-54, en un prebendalismo sindical corrupto. En efecto, la falta de una avanzada conciencia de clase y el carácter eclesiástico del marxismo que profesaba la inteligencia revolucionaria, frustraron tanto la coyuntura histórica de transformación de la economía y del Estado, como las posibilidades de organización independiente y democrática del movimiento sindical. El acceso de la clase obrera al gobierno adoptó la forma de una participación burocrática en el poder, careciendo de la capacidad de orientar la revolución por un nuevo rumbo ideológico y social" (Sanjinés, 1985: 14).

2. Debilitamiento del diálogo: 1956-1964

El segundo momento se inicia con el continuismo emenerrista. En las elecciones que el MNR convocó, el año 1956, la clase media le negó sus votos porque ya no confiaba en su proyecto. Este grupo, aparte de empleados públicos, estaba conformado también por intelectuales que en ese momento buscaban una buena salida para el país. En realidad, y antes de la conquista del Voto Universal, esta clase era la que decidía los destinos de la nación, en cuanto a apoyo de votos se refiere. Es importante tomar en cuenta la participación de la clase media, ya que de ésta saldría la mayoría de las manifestaciones culturales, que de ahí en adelante se vieron

disminuidas en su capacidad de comunicación.

El candidato del MNR era Hernán Siles Zuazo, junto a Ñuflo Chávez como Ministro de Asuntos Campesinos, acompañados de un alto miembro de la COB como candidato a la vicepresidencia. El país se encontraba en medio de un ambiente de crisis, caracterizado por las **divisiones** ideológicas dentro del MNR y la amenaza de una **contrarevolución** dirigida por la Falange Socialista Boliviana (FSB). La fórmula que presentó el MNR ganó las elecciones.

Todo hacía pensar que se continuaría con la política anterior, pero las cosas tomaron un rumbo diferente. Al principio de su gobierno, Siles intentó ponerle freno tanto a los problemas económicos como a los políticos con las medidas que implantó, ligadas al FMI. Estas contribuyeron a que continuara el debilitamiento del diálogo entre gobierno y Sociedad Civil, iniciado por el gobierno anterior. Paralelamente, Siles hizo lo posible por dividir la tendencia izquierdista del MNR y destruir el poder personal de Lechín sobre la clase trabajadora. Esa enemistad con la izquierda tenía origen ideológico, pues Siles se inclinaba a la derecha.

Otra de las medidas que influyeron en el diálogo entre Estado y Sociedad Civil fue que el gobierno del MNR (1956-1960) reconstruyó el Ejército, y con la ayuda de E.E.U.U. el

Ejército comenzó a crecer nuevamente, tanto en tamaño como en eficiencia. El Ejército se constituyó en otro poder que influía directamente en la sociedad civil con sus métodos autoritarios. Generalmente intervenía reprimiendo las manifestaciones de protesta que protagonizaba la clase trabajadora, contra el gobierno. Además, Siles volvió a otorgar al ejército una función político policial. El autoritarismo militar había comenzado.

En la segunda parte de este período, para las elecciones de 1960, el MNR, con la intención de reasumir la unión laboral, convocó a Víctor Paz Estenssoro con Lechín como compañero de fórmula, a competir nuevamente. La COB pudo recuperar gran parte de su antigua unidad. Pero esa primera intención fue oscurecida por el deseo que manifestó Víctor Paz Estenssoro de controlar las listas congresales, asegurándose, de esa forma, que la COB no acaparara todo a su favor.

La fórmula que conformaron Paz-Lechín ganó sin dificultades. De todos modos, cabe hacer notar que los resultados fueron pobres entre la clase urbana media. Por segunda vez se realizaba mismo rechazo que ya se había puesto de manifiesto en 1956. La clase media ya no confiaba en los objetivos del MNR. Por otra parte, los izquierdistas confiaban en que el año 1964 Lechín recibiría la presidencia, y así, la revolución llegaría a su fin. Pero la Revolución no tendría

una segunda instancia:

"(...) para que una revolución se concluya (...) tiene que producirse un desplazamiento desde un orden político autoritario a otro nuevo, dentro de un período en el que se pone en tela de juicio la validez vigente. (...) la revolución boliviana de 1952, tal como ha sido anunciada hasta ahora-ya desde mi punto de vista, (...) aún no ha sido consumada" (Malloy,1989: 15-16).

El primer paso del debilitamiento de las relaciones entre Estado y Sociedad Civil había sido dado en el gobierno de Siles, con las medidas que tomó en contra de los trabajadores. La gente pensaba que con Víctor Paz esa separación entre Estado y Sociedad Civil podía convertirse en un diálogo, pero tal cosa no sucedió. Paz dio, esta vez, un giro a la derecha y se alejó considerablemente de la izquierda, la que había contribuido en gran medida para que éste llegase al poder.

Paz siguió por el camino abierto por Siles, incluyendo la instauración de una presencia institucional en todo el país, lo cual se hizo a través de la reconstrucción del Ejército Nacional y de la Fuerza Aérea.

En uno de sus ataques a la izquierda, Victor Paz planteó el más importante desafío a la permanencia de la COB, cuando cuestionó la vigencia de la clase obrera en los niveles de control y de los costos sociales. Con todo eso, Paz no dio un giro centro-izquierdista a su gobierno, como se pensó en un

principio, sino que inició una sutil eliminación del cogobierno. La tensión entre Paz y la izquierda fue aumentando a lo largo del período 62-63. Hacia fines de 1963, el gobierno ordenó despidos masivos en las minas. Con esas medidas, y con las que tomaría posteriormente, Paz estaba condenando al fracaso el diálogo entre la Sociedad Civil y el Estado.

Pero Paz se enfrentó con el mayor obstáculo que contribuyó al debilitamiento de su gobierno: las luchas de fracciones dentro del partido, el marginamiento de la comunidad universitaria y la dependencia de su gobierno de otras instancias.

Las relaciones entre el gobierno y la COB se enfriaban poco a poco. Los ataques de Lechín y la clase obrera al gobierno le sirvieron de pasaje de salida del partido y le negaron a la izquierda toda voz en el MNR. Por tal razón, Lechín dejó el partido acompañado de una gran parte de lo que fuera la COB y formó el Partido Revolucionario de la Izquierda Nacional (PRIN). Las relaciones entre el MNR y el movimiento obrero estaban rotas:

"La pequeña burguesía se hizo tan reaccionaria que perdió la capacidad de mantener ni siquiera un pacto remoto con la clase obrera. Por todas esas causas y porque desde el cogobierno ya había pasado a la defensiva, la clase obrera estaba sola en 1964" (Zavaleta, 1987: 241).

3. Ruptura del diálogo: 1964-1982

El tercer momento, y uno de los más importantes, se inicia con la instauración del Modelo Militar Autoritario, que se extendería de 1964 a 1982. El proceso democrático estaba en peligro, la amenaza de un golpe se presentía y el agitado clima político del país era demasiado evidente. Paz había logrado la lucha de fracciones al interior del partido. Producto de esa lucha era la pelea que protagonizaron muchos miembros del partido por alcanzar la Vicepresidencia. Pese a esos desacuerdos internos, ninguno de los postulantes emenerristas tuvo éxito. Por orden del Ejército, el jefe de la Fuerza Aérea, René Barrientos Ortuño, fue Vicepresidente de Víctor Paz Estenssoro. Con esos antecedentes y aprovechando la crisis y la confusión, el general René Barrientos (Vicepresidente) tomó el poder. El golpe de 1964 marcó el regreso de los militares y el inicio de la ruptura del diálogo entre Estado y Sociedad Civil. Los antecedentes militares con relación al establecimiento de una democracia no son muy alagadores. Pablo Ramos se refiere de esta manera a la institución castrense:

"En la historia boliviana de los últimos quince años, las Fuerzas Armadas han aparecido como la principal institución negadora de la democracia y muchos de sus líderes han asumido posiciones a todas luces contrarias a los intereses de la nación" (Ramos,1979: 63).

Este inicio del Modelo Militar Autoritario puso en práctica las siguientes medidas coercitivas:

Represión generalizada, al restringir las actividades políticas; arrestos arbitrarios, tortura y asesinatos de líderes de izquierda y sindicales. Se anunció la "liquidación" de la FSTMB, de la COB y de la mayoría de sus afiliados. Tuvo lugar la matanza de Siglo XX y el recorte a los salarios mineros y, pese a esa medida, las pérdidas de COMIBOL siguieron en ascenso.

Barrientos institucionalizó su gobierno ' mediante las elecciones de 1966. Se constituyó en un gobierno, teóricamente, constitucional, porque el Parlamento funcionaba a medias.

Lo que impulsó la ruptura del movimiento obrero con el MNR fue la formalización de lo que se llamó el Pacto Militar Campesino, por cuyo intermedio las Fuerzas Armadas se comprometían a respetar la Reforma Agraria, la Educación Básica, los Derechos Sindicales y otros, con la condición de que los campesinos apoyaran y defendieran la institución militar, bajo cualquier circunstancia. Además, se deberían poner bajo las órdenes militares contra las maniobras subversivas de la izquierda.

El asesinato del guerrillero Ernesto "Che" Guevara, en

octubre, y la "Masacre de San Juan", de Siglo XX, en junio, son las dos fechas más funestas en la memoria del año 1967. A principios de 1969 se estableció una fuerza paramilitar, FURMOD (Fuerzas Unidas para la Represión y el Mantenimiento del Orden y el Desarrollo). Barrientos concluyó su mandato cuando su helicóptero se estrelló en Cochabamba, pereciendo el Presidente, Luis Adolfo Siles, Vicepresidente, le sucedió en el poder, en el cual duró apenas 5 meses. Tiempo después, el 26 de septiembre de 1969, el general Ovando se proclamó Presidente. En ese momento, la COB y la izquierda no estaban en condiciones de emprender una fuerte ofensiva política. Este gobierno se constituyó en una breve pausa en este recorrer autoritario, aunque por momentos se inclinaba a la derecha, especialmente cuando tenía que responder de sus actos a los militares.

El régimen de Ovando duró hasta que Torres, en un contragolpe a la Junta Militar, se proclamó Presidente. El país volvía a tambalear con otro golpe. La victoria final de Torres se debió a la convocatoria a una huelga general, que se decretó formalmente en oposición a la Junta, pero que se interpretó ampliamente como apoyo á Torres, quien, agradeciendo el apoyo de la COB, invitó a ésta a que participara en su gobierno. La COB solamente le brindó su apoyo, al no encontrar una buena alternativa de co-gobierno.

En ese gobierno se pusieron de manifiesto los momentos más importantes de la reconstrucción popular, es decir, se vio que la Sociedad Civil podía unirse y organizarse frente a situaciones de peligro para el país. La Asamblea Popular se convirtió en un órgano de poder estatal generado a partir de la COB, que era parte del lado obrero del Estado. La instauración de la Asamblea Popular, programada por el Comité Político, se reunió por primera vez el 22 de junio de 1971 en el Palacio Legislativo, bajo la observación preocupada de Torres. Este acontecimiento fue una muestra de la fuerza popular que, lamentablemente, no logró sus objetivos. La Asamblea Popular ha sido un tema muy controversial en el debate político boliviano.

Paralelamente al establecimiento de la Asamblea Popular, la organización de un golpe ya estaba planificada bajo un frente político que albergaba al MNR y a la FSB. El MNR, que el 52 había logrado apoyo popular y se había instituido como salvador de los campesinos, ahora se aliaba con el entonces coronel Hugo Banzer. El 21 de agosto, Banzer se declaró Presidente. Se había iniciado el gobierno autoritario de mayor duración en la historia del país.

El sector estudiantil atrincherado en la UMSA resistió durante 48 horas. Las matanzas en Santa Cruz y La Paz i pidieron otras medidas de resistencia activa por parte de la izquierda, y sus

miembros pasaron a la clandestinidad. La resistencia y el descontento populares fueron reprimidos sin clemencia. Bolivia se enfrascó en un autoritarismo militar extremo y la ruptura entre Sociedad Civil y Estado se profundizó aún más.

Hugo Banzer gobernó Bolivia durante casi siete años. Su gobierno abarcó gran parte de una década en la cual la actividad política fue privilegio exclusivo de los militares y sus colaboradores más cercanos. Este régimen ocasionó una radical alteración de la vida pública en el país. Después de un "autogolpe", en noviembre de 1974, Banzer prescindió de los servicios de sus aliados civiles, el MNR y la FSB, e instituyó una administración exclusivamente militar. El colapso final de este régimen se hizo evidente a fines de 1977.

A raíz de las elecciones de 1977, Banzer anunció una amnistía muy limitada, la que ponía en duda el regreso de líderes capaces de hacerle frente al candidato oficialista. A consecuencia de esta medida, las esposas de cuatro mineros exiliados junto con sus hijos se declararon en huelga de hambre indefinida en el Arzobispado de la ciudad de La Paz. Sus peticiones demandaban amnistía general e irrestricta, trabajo para todos los despedidos y el retiro de las tropas de las minas. Este movimiento tuvo alcance masivo y fue una de las resistencias que probó que la Sociedad Civil podía organizarse para contrarrestar una dictadura de la cual ya

estaba cansada. El movimiento logró sus objetivos, pero el gobierno continuó con medidas represivas, manipulando las próximas elecciones.

El Ministro del Interior, General Juan Pereda Asbún, había sido declarado "candidato del nacionalismo" con pleno apoyo del gobierno y de las Fuerzas Armadas. Junto a esta candidatura se anotaron, para las elecciones del 9 de julio de 1978, seis frentes más. Los resultados dieron como ganador al frente liderizado por Hernán Siles, Unión Democrática y popular (UDP). A raíz de estos acontecimientos, Banzer y Pereda rompieron relaciones y éste último tomó el poder, después de que una Junta de Comandantes se declarara en rebelión. En noviembre del mismo año, el general David Padilla Arancibia se hizo cargo del poder. Este gobierno fue sucedido por Walter Guevara, importante figura del MNR, designado por el Congreso. Este intento democrático fue interrumpido por el golpe de Alberto Natusch Busch.

Un nuevo intento democrático, liderizado por Lidia Gueiler, también importante figura del MNR, fue brutalmente interrumpido por uno de los golpes más sangrientos: el 17 de julio de 1980, el General García Meza inició un golpe con la ayuda de Arce Gómez, cuyos organismos paramilitares atacaron el edificio de la COB, asesinando a varios de sus líderes. Las medidas adoptadas por este gobierno se recuerdan como las de

las peores dictaduras, basadas en el autoritarismo y la represión más sanguinarios.

El somero recorrido histórico socio-político anterior es también el patético proceso de descomposición de las relaciones entre el Estado y la Sociedad Civil, y su posterior ruptura. Esa ruptura se inicia con un gobierno militar, el 71, y se inicia la rearticulación del diálogo, después de la llegada de otro golpe; el 82. Las posibilidades del diálogo se habían roto. De todos modos, vale la pena hacer notar que a finales de la década de los 80, el autoritarismo se fue debilitando poco a poco gracias a los intentos de la Sociedad Civil por restablecer las relaciones Sociedad-Estado.

Recapitulando, las actitudes asumidas el 52 con relación a la clase obrera y hacia la Sociedad Civil, en general, no pasaron de ser un intento de formalización de un diálogo entre gobierno y sociedad, que salió de las circunstancias de ese momento. Los partidos se convirtieron en un nexo infructuoso que se sirvieron del Estado para conseguir otros fines. Posteriormente, ese intento pasó a convertirse en una ruptura total entre Sociedad y Estado, con el advenimiento de regímenes militares. Para estos gobiernos no hubo mediación alguna, la dictadura fue vertical. De esa manera, la ideología individual y grupal no funcionó, debido a esa apatía y ausencia de pensamiento que fueron instaurados por la

represión y el autoritarismo. El autoritarismo se introdujo en la vida misma de los hogares, con el fin de que sus relaciones se limitasen al seno mismo de la cotidianidad y no tengan la posibilidad de ocuparse de otras cosas tales como los problemas sociales. Los mecanismos para lograrlo consistían en la distracción de la población en aspectos desligados de la política social, como el deporte o la diversión. Del mismo modo, el pensamiento grupal, creado básicamente por organizaciones que protestaban contra el autoritarismo, fue reprimido.

Todo esto repercutió fuertemente en el aspecto cultural. No se debe olvidar que la constitución de una Cultura Nacional depende de una relación coherente y sólida entre Estado y Sociedad Civil, que se caracteriza por el diálogo. Es decir, cuando se pone en funcionamiento la Democracia Representativa, ésta instaaura un diálogo entre instituciones mediadoras y Estado, lo cual permite un mejor funcionamiento del gobierno. Por eso es que, después de la Revolución Nacional de 1952, con el debilitamiento del diálogo, y a partir de 1964, con su ruptura total, no se puede hablar ni remotamente de una Cultura Nacional.

Con el advenimiento de gobiernos autoritarios al poder, las manifestaciones culturales sufrieron una clausura, porque se les negó la voz y la posibilidad de expresión de pensamiento:

el cierre de Universidades y la ausencia de libertad de prensa no permitieron la libre expresión; el control excesivo por parte del aparato represivo no permitió a las artes, en general, una manifestación abierta de sus ideas. La Universidad, que era centro de pensamiento pluralista, quedó silenciada, y la vida se convirtió en una rutina que iba de la mano de una supuesta tranquilidad en la medida en la que la gente, al no encontrar respuestas a sus cuestionamientos sociales, se sumergía, en muchos casos, en un letargo conformista. Javier Sanjinés lo resume de este modo:

"En este contexto, la represión buscó desarticular tanto las organizaciones sociales representativas de clases sociales subordinadas o de grupos político-ideológicos ajenos al bloque en el poder, como de aquellos ámbitos internacionales que por naturaleza permiten el debate ideológico, la reproducción de valores y la participación en el proceso de socialización de sectores de la población" (Sanjinés,1985: 15).

Resultan innegables las relaciones íntimas que existen entre la cultura y la realidad socio histórica, por lo que la literatura, al ser parte de la cultura, se vio afectada directamente por los cambios producidos en ésta. Ligada al fenómeno de la realidad socio-histórica, la literatura intenta una aprehensión cultural a través de sus recursos estilísticos que buscan una serie de conexiones, causas y efectos de las estructuras sociales, las cuales están íntimamente relacionadas con los individuos.

"El autoritarismo penetró los niveles microsociales de vida, intentando que los individuos quedasen confinados a la esfera de sus relaciones privadas en el seno de la cotidianidad. (...) El diálogo entre Estado y sociedad fue reemplazado por un monólogo sólo alterado por voces aisladas, incapaces de demostrar que detrás de sí se encontraban fuerzas sociales organizadas. La argumentación racional se volvió entonces opaca y difusa, huérfana de canales institucionales que expresen concepciones globales y totalizadoras de la sociedad" (Sanjinés,1985: 15-16).

El discurso literario nace de la cotidianidad e interpela el poder político instituido, por lo que la alteración de las instancias mediadoras tiene un gran efecto en la creación literaria. Fueron precisamente esas instancias las que se vieron bloqueadas por un modelo millar autoritario.

"Ligamos problemas de ciencia política con otros de creación literaria porque la práctica de la creación artística tiene equivalencias cercanas a la práctica de las instituciones de la sociedad civil. Si estas últimas median entre la cotidianidad y el poder del Estado, la primera, es decir, el discurso literario es implícitamente una interpelación al poder político constituido. De esta manera, la alteración de las funciones totalizadoras de las instituciones intermediarias, hecho que en Bolivia se produce a lo largo de las dos décadas pasadas, no puede dejar de tener efectos sobre la creación literaria" (Sanjinés,1985: 12).

El diálogo entre Estado y Sociedad Civil fue reemplazado por un monólogo autoritario y por la ruptura social de los mecanismos de mediación. Esta ruptura afectó directamente a los escritores, como individuos inmersos en una determinada realidad y sociedad. La creación literaria fue afectada por

una desorientación del escritor que lo condujo por un camino equivocado, como dice Sanjinés:

"Si las instituciones mediadoras entre el Estado y la sociedad civil ponen en circulación un conocimiento del desarrollo social y cultural que informa todo discurso explicativo de la sociedad, su fragilidad o supresión alterará la capacidad de la conciencia pública y, por ende, del intelectual, para totalizar dicho conocimiento. Así, la experiencia de la vida diaria quedará tipificada sensual y emocionalmente de una manera fragmentaria y distorsionada. En el caso boliviano, un primer efecto literario de la atomización de la experiencia social fue, (...) la esterilidad temática y la falta de imaginación" (Sanjinés, 1985: 18).

Es debido a ese bloqueo cultural que una parte de la *novelística* de los años setenta ha quedado en un estado de aletargamiento, ocupándose muy poco de sus posibilidades interpeladoras y críticas a un determinado estado de cosas. Tal, pues, lo que sucede con las novelas que son objeto central de este estudio.

CAPITULO DOS

II. EL TEXTO Y SU CONTEXTO SOCIAL

1. Introducción

La ligazón que existe entre el discurso narrativo y su contexto social se caracteriza por el trabajo estético que realiza el primero sobre el segundo, pues, como dice Nelson Osorio:

"La obra literaria debe ser considerada como una manifestación de la actividad humana, como una forma de trabajo humano; en esta condición es, también una forma de respuesta del hombre, en su condición de ser social e histórico, ante el mundo. Por ello es que la obra literaria es reflejo de una concepción del mundo, de una manera global de concebir la realidad y la relación del hombre con ella" (Osorio,1975: 22).

De acuerdo a este contexto, el grado de acercamiento que adquiere lo literario en las prácticas sociales puede ser aclarado con la consiguiente homología de literatura y sociedad, que ya han analizado teóricos como Mijail Bajtín, Edmond Cros, Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo y Michel Zérafra

El tratamiento de la literatura ligada a la sociedad se hace imprescindible para explicar la relación que tienen los acontecimientos históricos con la obra literaria. Esta relación es precisamente la que se tratará de explicar con la ayuda del entendimiento entre la literatura y sociedad, que

permitirá despejar interrogantes que se presentan en las cuatro novelas con relación a lo histórico-social, así como también se podrá advertir el grado de autoritarismo narrativo empleado en cada una de las novelas.

Edmond Cros se refiere a la novela y la sociedad desde una perspectiva que él denomina "sociología experimental", la que, según su opinión, no rindió buenos frutos. Afirma, juntamente con Albert Nemmi (1960), que esa sociología adolece de un retraso que obedece a dos razones:

"(...) por una parte, una 'evidente repulsión de los propios escritores a verse implicados sociológicamente'; por otra, 'la resistencia misma del corpus social a dejar que esta sociología se elabore'" (Cros,1986: 11).

Eso significa que había corrientes artísticas que consideraban a la obra de una forma independiente, ya que no la relacionaban con el aspecto social, ni histórico, ni político, y más bien, la concebían como algo muy aislado de la vida social.

Aparte de esas dos razones con las que justificaban ese retraso, se encuentran otras objeciones, y una de las más importantes es que no existía una determinación del objeto de la teoría; es por esa razón que las corrientes existentes tenían sus propios intereses que respondían a determinadas características. A algunas corrientes les importaban más los

elementos extratextuales, es decir, elementos que estaban fuera de la obra pero que de algún modo, como afirman los impulsores de esas corrientes, influían en la obra. Entre esos elementos extratextuales se puede citar, por ejemplo, la posición económica de los autores, el nivel profesional, el mercado del libro, los públicos, etc.

Cros critica el hecho de que estas sociologías no hubieran tomado en cuenta la especificidad del texto de ficción, y al respecto, dice:

"En realidad, el problema nos parece ante todo de orden epistemológico. Las sociologías experimental (ITLAM de Burdeos) y empírica (Silbermann), así como el *content analysis* norteamericano, se interesan por el hecho sociológico que representa el hecho literario y no por la literatura en cuanto tal, y esto explica que no tengan en cuenta la especificidad del texto de ficción" (1986: 19).

Finalmente, hace una propuesta que consiste en crear una teoría que principalmente esté apoyada en la definición de un objeto de estudio específico que sea diferente del que hasta ahora se ha ido viendo en la sociología de la literatura.

Por lo tanto, se hace imprescindible definir lo que es el "texto literario". Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, en su libro *Literatura y Sociedad*, definen la noción de "texto" de este modo:

"El texto literario se constituye en la heterogeneidad: por un lado, la lengua, que no le impone por completo sus regulaciones y es forzada permanentemente; por otro, las ideologías, deformadas, contradichas, violentadas en su pasaje a la literatura; finalmente, las experiencias culturales, el tipo de subjetividad e intersubjetividad, las modalidades prácticas y las formas de la percepción" (Altamirano y Sarlo, 1983: 15).

Visto de este modo, no se puede aislar al texto de toda esa heterogeneidad que lo conforma, porque en ella está inmerso lo social: la lengua, las ideologías y las experiencias culturales hacen a la obra literaria. Es por esta heterogeneidad, presente en el texto, que se hace necesario el análisis de las relaciones que establece hacia o en contra de las prácticas sociales a través de la mediación del lenguaje.

Con estos elementos y de acuerdo a la línea de nuestro conocimiento, sería necesario responder a la siguiente interrogante que, a su vez, se hacen Altamirano y Sarlo: "¿Quién, cómo, estructura estos heterogéneos?" (1983: 15).

De hecho, la respuesta conduciría inevitablemente a la sociología literaria, en la que encontramos a los formalistas rusos y, en especial a Tiniánov, trabajando en el tema y esbozando, al mismo tiempo, algunas nociones que ayudarán a lograr la articulación de esos materiales literarios. Precisamente uno de los elementos que cumple ese cometido es el que responde a la noción de *función*. Esta es una de las más

importantes en el sentido de que "permite pensar las articulaciones de los materiales literarios" (1983: 15), es decir, que no se puede definir esos materiales de una forma aislada sino como un conjunto de relaciones funcionales.

La *función* es un elemento que se encarga de la articulación de los materiales literarios. Se trata, entonces, de una perspectiva sistemática en la que el texto se define por ese conjunto de relaciones funcionales, que están conjuncionadas por una función hegemónica, a la que se denomina *principio constructivo*.

Ahora bien, estos elementos que están conjuncionados por esa función hegemónica -el principio constructivo y los materiales- son diferentes entre sí, porque, por una parte, el principio constructivo es un procedimiento formal que pertenece al aspecto literario y es específicamente suyo; por otra, los materiales están ya determinados antes de la elaboración del texto. Esos materiales son las ideologías sistemáticas como ser las filosóficas, estéticas, religiosas, políticas, creencias, prácticas culturales, etc. Entonces, estos dos elementos, que tienen diferentes características, están relacionados por la función del principio constructivo y llegan a formar una *construcción verbal dinámica*.

Considerado como regulador de los materiales lingüísticos e

ideológicos, el *principio constructivo* permite vislumbrar, desde el mismo texto, aspectos de la relación entre literatura y sociedad. De esta manera "las características especiales que presenta cada obra se deben al establecimiento de relaciones diversas, por mediación del *principio constructivo*.

La noción de *función* para Tiniánov posee varios significados, los cuales no difieren significativamente uno del otro. Uno de éstos considera a la *función* como una serie que tiene la posibilidad de entrar en correlación con otras series textuales y extratextuales. Es en ese sentido que, debido a la intermediación de esas funciones textuales, existe una penetración de lo social en lo literario. Las funciones son dependientes de la variación histórica y van paralelamente unidas a la estratificación sociocultural. Es decir, los temas históricos o filosóficos ingresan o salen de la literatura según la diferenciación de funciones y principios constructivos: las relaciones con la historia varían según la perspectiva de cada obra. El tratamiento del *principio constructivo* cambia de una obra a otra, y depende de la manera en que se articula con los materiales literarios. Las cuatro novelas objeto de nuestro estudio organizan su *principio constructivo* de una determinada manera, respondiendo de esta forma a un hilo conductor narrativo propio de carácter autoritario, cuyo grado determinaremos más adelante.

Es importante añadir, por otra parte, que la *función*, concibe un texto en relación con otros; es de ese modo que se puede describir en forma general a la literatura como *sistema*. Y aquí nos encontramos frente a otro concepto muy importante que permite establecer las relaciones entre literatura y sociedad: *sistema*. Considerada la diferencia como un rasgo que define no solamente la relación de un texto con los demás, sino la propia estructura del texto, el *sistema* es descrito como factor constitutivo interno de la obra literaria. Es decir, el sistema es un conjunto de posibilidades para la producción y la lectura de la obra literaria. En resumidas cuentas, es un espacio productivo y, como Altamirano y Sarlo afirman:

"Sucede que el sistema literario proporciona un modelo de las relaciones internas de un estado de la literatura. Pero es necesario confrontarlo con otros sistemas, discursos y prácticas que coexisten en la sociedad y en el mismo campo intelectual: la filosofía, la religión, la política, el trabajo. Un conjunto de prácticas sociales son, 'por su carácter, ajenas al sistema literario, pero lo rodean, lo limitan, incluso lo asedian, disputándole tal o cual forma de discurso' (1983: 26).

Es inevitable relacionar a la literatura con la sociedad. Los conceptos que se van explicando proporcionan pautas para su relación. A este respecto, es necesario descubrir el grado de proximidad de las obras al aspecto socio-histórico ligado al desarrollo del discurso narrativo.

Michel Zérafra (1971) complementa esa perspectiva unificadora

ent̃re literatura y sociedad con nuevas formas de acercamiento al tema. El estudio de la relación novela-sociedad hace posible despejar algunas interrogantes que surgen a raíz de esta investigación. La sociología de la novela es considerada por Zéraffa como sociología del arte, en el entendido de que la sociología de la novela participa de los fenómenos sociales, pero en más alto grado. Por otra parte, la novela, de la misma forma que otras manifestaciones artísticas, da a conocer formas revolucionarias y formas conservadoras. La sociología de la novela nos. permite relacionar fenómenos que están presentes, al mismo tiempo, tanto en la novela como en la sociedad, por lo que la novela no puede estar separada de la realidad.

Zéraffa hace una explicación de las formas novelísticas y las formas sociales. Para que estas dos formas funcionen coordinadamente existe un hacedor, el novelista, quien estructura la novela tomando en cuenta, de una particular manera, los fenómenos sociales:

"(...) los 'datos' del medio social (...) son analizados e interpretados por el novelista, quien procura discernir sus aspectos esenciales con el propósito de convertirlos luego en literatura" (Zéraffa, 1971: 14).

La gestación de una obra narrativa se produce, entonces, de la observación y experimentación de una realidad determinada. Es

por eso que la responsabilidad recae en el novelista, quien puede crear una obra mediocre o buena. La primera podrá idealizar la realidad o deformarla; la segunda, categoría en la que se encuentran, por ejemplo, Stendhal o Faulkner, partirá de un análisis de las relaciones entre lo real y las formas estéticas. Es por eso que las obras que presentan esas características pueden ser reveladoras de aspectos ocultos de la vida social, económica y psicológica, o, al mismo tiempo, pueden buscar la esencia de lo social.

La obra de arte traduce la realidad pero no puede reducirse a ella. Es decir, que la obra literaria realiza un trabajo minucioso con la realidad. Este trabajo minucioso que responde a un proceso de creación de una obra supone dos pasos. En una primera instancia, el novelista crea la novela en sus pensamientos, es decir, existe un pre-análisis de la obra. En una segunda instancia, el novelista, retrae ese pre-análisis y lo escribe. Por eso es importante tener en cuenta que en ese proceso de creación intervienen dos niveles, uno pensado y otro escrito.

La intervención de esos dos pasos en el proceso de la creación, permite percibir la multiplicidad de análisis de los que la obra puede ser objeto. La obra es susceptible de ser analizada por varias ciencias, por que a ella correspondan distintos procesos: económicos, psicológicos, etc. Al

abordarla con cualquiera de estos procesos no debemos perder de vista ese doble proceso de su creación, puesto que ese conocimiento permite mayor comprensión de la obra artística.

Ahora bien, a fin de no caer en el riesgo de hacer una interpretación falsa de la obra, es preciso tomar en cuenta un fenómeno singular. Este, fenómeno responde a lo que se conoce por "la especificidad del arte". Se trata concretamente de las formas novelísticas, las que presentan características propias y a las que no se puede relacionar con la historia ni con la sociedad. Estas formas novelísticas se refieren específicamente al arte de escribir y a las técnicas novelísticas, que posibilitan la distinción del proceso en el cual el relato entra en conjunción con la realidad social.

El novelista trabaja artísticamente y "hace de su obra el significante de una realidad" (1971: 16); esa realidad, como se vio anteriormente, ha sido concebida primeramente en su mente. La experiencia y la observación de fenómenos sociales hacen que el novelista adquiera ese significante. Esa preparación sistemática nos lleva a descubrir que mediante el análisis del aspecto formal de la obra, que implica reflexionar en los mecanismos que se ha utilizado para construirla, se va ingresando hacia "una auténtica naturaleza social en el hecho de ser un lenguaje que 'expresa' una sociedad -la habla, la dice- por lo menos en la misma medida

en que es hablado por ella" (1971: 16). Es decir, que son muy importantes los mecanismos que se utilizan para construir una obra porque mediante ellos se llegará a descubrir el aspecto social de una novela. Zérafra anota:

"Detenerse en las formas de la novela se hace tanto más necesario cuanto que la novela misma se vincula con una realidad informe por excelencia: la de la historia, de la cual cada relato propone una interpretación. En la novela se hallan en discusión nuestra historicidad y su sentido" (1971: 16).

Los escritores, y cada uno en su propio estilo, presentan a sus personajes; éstos son partícipes de una sociedad y forman parte de un mundo problemático en el sentido de que no hay acuerdo pero sí muchas diferencias. Por eso la novela es un género que explica al hombre de una manera histórico-social. Es entonces que ellos son los llamados a presentar ese mundo, interrogarlo, adivinarlo, debatirlo, esclarecerlo, mostrarlo: "La aparición del género novelístico significa, esencialmente, que no hay sociedad sin historia ni historia sin sociedad" 1 (1971: 17). Por el contrario, cuando no hay explicaciones a los fenómeno histórico-sociales no se puede hablar de novela, es decir, cuando el escritor no explica socialmente a sus personajes y los **presenta** como hombres iguales y sin destino.

Siguiendo con esta aproximación a las relaciones entre novela y sociedad, Mijail Bajtín, explica de la siguiente manera las

características por las cuales la literatura y la sociedad no pueden estar separadas:

"La superación en el estudio del arte literario de la ruptura entre el 'formalismo' abstracto y el 'ideologismo', también abstracto, constituye la idea conductora (...). La forma y el contenido van unidos en la palabra entendida como fenómeno social; social en todas las esferas de su existencia y en todos sus elementos -desde la imagen sonora hasta las capas semánticas más abstractas" (Bajtín, 1989: 77).

Hasta los inicios del siglo veinte no había existido una forma clara que abordase los problemas de la estilística en la novela. Por lo tanto, existía una separación entre estilo y lenguaje del género; esta separación ha permitido que se preste más atención al estudio de los sonidos individuales secundarios y de orientación del estilo, dejando de lado su perspectiva social que es la principal.

Es importante no olvidar, dice Bajtín, que "los grandes destinos históricos del discurso artístico, ligados a los destinos de los géneros, han sido ocultados por los pequeños destinos de las modificaciones estilísticas vinculadas a artistas individuales y a determinadas corrientes" (1989: 77). La estilística carecía de una orientación sociológica para encarar sus problemas porque estaba preocupada por pequeños detalles y se olvidaba de la gran riqueza que guarda el discurso artístico: dudaba de la vida social de la palabra, solamente la concebía en el taller del escritor y no iba más

allá, olvidándose que la palabra tiene grandes espacios tales como las ciudades, las calles, las plazas públicas, etc. La estilística se dedicaba a hacer un análisis de la palabra entendida como algo aislado que no representaría nada; decir, solamente se dedicaba a trabajar, con la palabra lingüística. Tal era pues lo que sucedía con la visión de la estilística tradicional.

La estilística contemporánea ha promovido algunos cambios que se oponen a la tradicional, pero que aún no son del todo convincentes para la prosa novelesca. Existía, tradicionalmente, una interpretación de la palabra de la prosa literaria como palabra poética; del mismo modo, y además en un sentido estrecho, seguían aplicándose categorías que pertenecían a la estilística tradicional y que estaban basadas en los tropos. Paralelamente, en sus estudios de la lengua, la estilística tradicional se limitaba a expresar ciertas características que simplemente tenían carácter valorativo y estaban separados de un análisis racional. Se hablaba, por ejemplo, de "plasticidad", "vigor", "claridad", etc.

Otro intento por resolver los problemas de las características propias de la prosa novelesca surgió a finales del siglo pasado, pero tampoco dio resultado puesto que no tenía bases sólidas para abordar seriamente el problema. No existía una dedicación al sentido estilístico que contenga algo definido.

Por lo tanto, la manera de abordar los problemas de la estilística carecía de bases sólidas. Al mismo tiempo, la prosa literaria era analizada superficialmente porque el lenguaje era visto con "los mismos juicios de valor accidental en el espíritu de la estilística tradicional, que, en ningún caso, llegaban a tratar de la auténtica esencia de la prosa artística" (1989:78).

Se consideraba a la palabra como un medio extra artístico y, por lo tanto, solamente servía como un medio de comunicación, comparado con el lenguaje corriente o el científico. Esa visión permitía la imposibilidad de aplicar los análisis estilísticos en la novela y sólo se limitaba a abordarla desde la posibilidad temática. La palabra novelesca era confundida con la palabra poética y se utilizaban los mismos parámetros de análisis para la palabra novelesca, lo que no era aplicable dado que se trataba de dos perspectivas diferentes.

Cuando se intentaba hacer análisis estilísticos de la prosa novelesca, aquéllos caían en una descripción lingüística del lenguaje del novelista, donde destacaban los elementos estilísticos individualizados de la novela que pertenecían a la visión de la estilística tradicional.

La novela es un género que posee características sociales y es muy diferente al de la poesía, pues, como afirma Bajtín "la

novela como todo es un fenómeno pluriestilístico, plurilingual y plurivocal" (1989: 80). Además, la novela posee unidades estilísticas heterogéneas que pueden encontrarse en diferentes planos lingüísticos, las que a su vez son analizadas con diferentes normas estilísticas. Al respecto, Bajtín enumera

"los tipos básicos de unidades estilístico-compositivas en que se descompone generalmente el todo novelesco:

1. Narración literaria directa del autor (en todas sus variantes).
2. Estilización de las diferentes formas de la narración oral costumbrista.
3. Estilización de diferentes formas de narración semiliteraria (escrita) costumbrista (cartas, diarios, etc).
4. Diversas formas literarias del lenguaje extra artístico del autor (razonamientos morales, filosóficos, científicos, declamaciones retóricas, descripciones etnográficas, informes oficiales, etc.).
5. Lenguaje de los personajes, individualizado desde el punto de vista estilístico.

Estas unidades estilísticas heterogéneas, al incorporarse a la novela, se combinan en un sistema artístico armonioso y se subordinan a la unidad estilística superior del todo, que no se puede identificar con ninguna de las otras unidades sometidas a aquella" (1989: 80).

A pesar de que esas unidades se subordinan a una superior, mantienen una relativa autonomía. Todo ese proceso responde al nombre de la especificidad estilística del género novelesco.

La novela transmite una diversidad social en la que el lenguaje está organizado de una forma artística, respondiendo algunas veces a voces individuales. El lenguaje que integra la

novela responde a una estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales, los que están compuestos por argots profesionales, lenguajes de generaciones, lenguajes de autoridades, etc. Todo ese bagaje de lenguajes ingresa al género novelesco a través del plurilingüismo social individual, que son imprescindibles para la composición de la novela. Bajtín habla de las unidades compositivas por las cuales penetra el plurilingüismo a la novela:

"El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida). Esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco" (1989: 81).

Es, entonces, que por esa manera de combinarse los lenguajes y también los estilos, se llega a abordar el diálogo social que es muy característico de los lenguajes en la novela. Por ello, lo más auténtico de la prosa novelesca resulta cuando se interrelaciona ésta con la estratificación interna, el plurilingüismo social y la plurifonía individual de la lengua. El plurifonismo individual se origina en sí mismo, organiza los temas de la novela así como el universo semántico concreto que es expresado y representado. Es así que la estilística

actual se opone a la tradicional, por que esta última ha mostrado que sus métodos y sus categorías no pudieron abordar correctamente la especificidad artística de la palabra novelesca.

Tales son, por lo tanto, las relaciones existentes entre la literatura y la sociedad, las mismas que serán utilizadas en el análisis de las obras bolivianas ya mencionadas, a través de conceptos específicos que ayudarán a aclarar el tipo de acercamiento a lo social. Nuestro abordamiento se orientará, principalmente, al examen del grado de autoritarismo narrativo presente en esas novelas, que corre en forma paralela a otro tipo de autoritarismo, esta vez de carácter histórico y social.

2. Discurso narrativo autoritario

Las cuatro novelas dispuestas para este análisis corresponden a tres escritoras bolivianas. Esas novelas tienden, de una u otra manera, a caracterizar las nociones y conceptos que hemos visto líneas atrás.

Las novelas que nos ocuparán están enmarcadas en una década caracterizada por las dictaduras militares y, por ende, por una década represiva y autoritaria. La época a la que ellas responden se podría definir y señalar como un contexto que se

hace determinante al interior del discurso narrativo. Es decir, se trata de aproximarse a la hipotética correspondencia entre el autoritarismo político-social de la década 70-80 y el tipo de discurso narrativo que presentan las novelas en cuestión.

Consideraremos la noción de *principio constructivo* como el eje motor de esta homología entre literatura y sociedad. El *principio constructivo* nos permite observar, desde el mismo texto, muchas características de la relación entre literatura y sociedad. De esta manera, la particularidad de cada obra literaria se debe a que el *principio constructivo*, como mediador, establece relaciones diversas. Es así que en las cuatro novelas existe un determinado grado de "autoritarismo narrativo", que se hace presente en el discurso narrativo de ciertos narradores. Esta autoritarismo tiene una correspondencia con el momento histórico-social que se vive en la década mencionada.)

3. Narcisismo de un torbellino

Torbellino de horas', de Olga Bruzzone de Bloch, fue ganadora del Premio Nacional de Novela "Erich Guttentag", versión 1980; esta novela fue publicada en 1984.

Se trabajará con la primera edición, publicada por la Editorial Los Amigos del Libro, 1984, Cochabamba-Bolivia, 277 pp.

Haciendo un resumen suscinto aunque necesario, diremos que la novela está dividida, formalmente, en tres partes. La primera parte narra el encuentro del narrador-personaje, Luis Alberto, con su compañero de infancia y Universidad, Eduardo, en Ottawa, Canadá. El tiempo que no se veían había creado en ellos algunas diferencias. Al final de esta primera parte se narra la evocación de los recuerdos en Bolivia, los dos amigos juntos en el campo, con los amigos, en la Universidad. La segunda parte también está ambientada en Bolivia, narra sus romances, su encarcelamiento y su ⁵posterior salida del país. La llegada de Luis Alberto a Estados Unidos, su residencia en Ottawa y su nueva vida junto a su novia y a su hijo. Finalmente, en la tercera parte, y de una manera circular, el encuentro en Ottawa, ya narrado en la primera parte, continúa. Ambos se enteran de sus vidas en el tiempo que habían estado separados. La novela termina con la supuesta detención de Eduardo en Ottawa por actividades de narcotráfico.

La novela pretende mostrar ~~las~~ acontecimientos sucedidos después de la revolución de 1952, ligados, específicamente, dos familias. Sin pretender más, se limita a una visión informativa, que nombra sucesos ocurridos en la historia. En esa su visión toca el problema político del país olvidando las consecuencias que tuvieron que sufrir las clases medias, obreras y campesinas. Esta visión de sentido impositivo hacia la realidad y reducida a la visión de una sola clase, la

pequeña-burguesía, finalmente encuentra la solución a todos estos problemas sociales con la estadía fuera del país. El narrador describe a las dos familias, así:

"Eduardo,
aún lo veo a su padre: Don Carlos.
Minero acaudalado. Rico hacendado. Dueño de
inmensas tierras productivas situadas en las faldas
de los altos nevados donde habitan los cóndores"
(TDH: 11).

"Don Carlos.
Sí
El prototipo del latifundista. Señor feudal
inhumano duro altanero orgulloso.
Presuntuoso de la esmerada educación que brindaba a
sus hijos en los más caros colegios de Londres y
París". (TDH: 12).

"Doña Elvira, madre de Eduardo. Elegante. Alegre.
Despreocupada. Amiga íntima de mi madre.
Mi madre incomparablemente buena". (TDH: 12-13).

En lo que viene se enumera algunas de las actividades de esa clase social, en las que se puede apreciar las esferas económicas en las que se movían:

"Las grandes fiestas habían quedado relegadas... sólo se mantenían las tardes familiares, mesuradas, discretas, una que otra tenida de póker o de rummy y las veladas íntimas veladamente quietas" (TDH: 43).

"Me dejo conducir por ellas.
Charlando me entero que ambas están en el mismo curso de uno de los colegios más caros de la ciudad" (TDH: 56).

"Eduardo y yo también nos hallábamos en actividad. Después de varias visitas al sastre que nos mide y remide. Que da vueltas al rededor del uno y después alrededor del otro, quedamos ambos en posesión de

nuestros impecables smokings confeccionados en fino casimir inglés y de un acabado perfecto" (TDH: 77).

La constante de Torbellino de horas se puede resumir de acuerdo a una particular instancia temporal, ya que diferentes planos circunstanciales, y la mayor parte anecdóticos, se aglomeran cronológicamente. Las circunstancias evocadas transcurren casi violentamente a través de la narración. En toda la novela, la instancia narrativa se aboca a perfilar una vida (la de Luis Alberto) determinada por la fatalidad. Es decir, vive en un mundo en el que va encontrando problemas e intentando resolverlos en forma paternalista. A estas meras intenciones se suma su exilio, el supuesto matrimonio de su novia y la muerte de sus padres. En las siguientes cita habla Luis Alberto:

"-¿Ya ves? ¡Qué diferencia entre el padre y el hijo! Manuel casi no habla. Parece que un silencio de piedra pesara sobre él y su raza. -¿No crees que podríamos hacer algo por ellos si un día nos proponemos empezar?" (TDH: 23).

Frente a un problema, la reacción de Luis Alberto tiende a ser fatalista, como en este caso, cuando acaba de conocer la historia de la muerte de los abuelos de Sandra, su novia:

"Aquellas horas habían sido dolorosamente desvatadoras. Me encontraba destruido como si una catástrofe hubiera arrasado mi alma. Pesadamente arrastro mis pensativos pasos dejándome resbalar por la

pendiente de las calles en la fría pendiente de la noche que refresca mi frente. La presencia del silencio sigue mis pasos" (TDH: 90).

En esta novela el narrador-personaje nos muestra fugazmente una especie de educación sentimental: la historia familiar de su infancia en la hacienda, el estudio en la universidad, su romance con Sandra, la separación de ésta, su exilio a Estados Unidos, su encuentro con Eduardo, etc., recuento que finaliza con el establecimiento de aquél en otro país y con el olvido de su país original:

"Sí. Allá. En nuestra ciudad. En la que habíamos pasado nuestra infancia. Nuestra adolescencia. Donde habíamos sido jóvenes. Si, allá en nuestras calles trepadoras y sinuosas, que nos habían llevado a tantos diversos sitios.(...) Pasos que habían resonado sobre el asfalto, sobre los adoquines. ¡Nuestros pasos irreversibles...!" (TDH: 249).

Este distanciamiento narrativo es el subterfugio estético, como el de toda ubicación narrativa, que permite ordenar un cuerpo específico de representaciones. El distanciamiento narrativo es un recurso estético del narrador. Del mismo modo, el lugar o punto de ubicación del narrador hace que éste organice de ese modo ese conjunto específico de representaciones.

3.1 Narcisismo en la narración

Es precisamente un análisis con respecto a este tipo de narrador el que realiza Guillermo Mariaca, en su libro *La palabra autoritaria*, en el que desarrolla la noción de "narrador narcisista", que forma parte de un "narrador autoritario". Es importante aclarar que la palabra narcisismo denota un "enamoramiento de sí mismo". Este narcisismo narrativo, que configuraría narrativamente *Torbellino de horas*, es explicado por Mariaca de la siguiente manera:

"(...) la reflexividad 'sintáctica' (ese narcisismo narrativo que tiene en el narrador la única garantía de la; referencia) se convierte en la organización recurrente de todos los procesos de la narración" (Mariaca, 1990: 37).

Es decir, la característica principal de este narrador es que narra desde un solo punto de vista: a través de sí mismo, circunscrito a sí mismo y sin dejar que se escuche otra voz narrativa. De esa manera, el lector conoce solamente una perspectiva. El narrador manifiesta su punto de vista frente a algunos acontecimientos a través de largas peroratas:

"Por momentos experimentamos la psicosis de la revolución. Las ideologías nos incitan. Nos absorben. Nos rebelan. Nos hacen sentir capaces de las más grandes realizaciones. No solamente resolvemos la problemática de nuestro país, sino... la del mundo entero... (...). ¿Acaso no somos los idealistas, los limpios, los nuevos? ¿Acaso no somos jóvenes?" (TDH: 54).

"¡En Bolivia lo han matado al CHE...!
La noticia sacude al mundo.
Bolivia de la noche a la mañana se convierte en
vedette de primera magnitud del gran show
internacional. Unos la aplauden. Otros la
rechiflan. Algunos la insultan. No se puede
contentar a todos.
Bolivia está en el escenario (...).
Otras veces con el tremendo decorado de la fuerza
bélica montada sobre el escenario rojo de una plaza
roja liberticida...amenazante... Creando vedettes
aquí o allá. No importa en qué lugar del mundo"
(TDH: 75-76).

Otra de las marcas que manifiesta el parcial punto de vista del narrador-personaje, puede ser observada en aquellas ocasiones en que describe a un personaje (Gino), utilizando adjetivos que no dan tiempo a pensar en lo contrario:

"Gino es un *gran* muchacho, *generoso*, *bueno*, *trabajador*. No sé cómo llegó al país" (TDH: 9).

¿Cómo es posible que una mujer tan *fina* se haya podido casar con un tipo tan *ordinario y vulgar*? Es muy posible que sólo lo hubiera hecho movida por el interés de la fortuna de este tipo. Sólo así se admite la diferencia que los une. Comento en mi fuero íntimo" (TDH: 80-81).

En Torbellino de horas el narrador-personaje, Luis Alberto, es el que organiza la narración en las tres partes de la novela. Esa obsesión por detentar la verdad novelesca, la veracidad de los acontecimientos narrados, tendrá como resultado la elección de sucesos, protagonistas, etc.; la visión de los mismos responde a sus criterios propios de selección. El establecimiento de la identidad del narrador se convierte en

una obsesión y se constituye en un efecto de sentido más efectivo. "Aunque es indiscutible que toda la narración omite una serie de referencias, la diferencia entre esto y la selección de referencia es radical" (Mariaca, 1990:38). Es precisamente ésa una de las marcas que favorece la actuación del narrador narcisista.

Por otra parte, si se considera que la garantía de la veracidad está en la narración misma, y, por consiguiente, en la figura del narrador, se monopoliza totalmente la información, y, en consecuencia, no existen lecturas posibles opuestas a ese monopolio. Lo anterior forma parte de un escalón para llegar a un objetivo aún más importante. Mariaca lo define de esta manera:

"Pero quizás tenga un objetivo todavía más importante: la identificación entre narrador y paternalidad en el inconsciente colectivo de la lectura. Porque si existe una única garantía de veracidad, la identificación n autoridad/narrador/padre se hace automática, dado el proceso de socialización de la familia nuclear" (Mariaca, 1990: 39).

El narrador narcisista organiza los elementos referenciales que ha seleccionado inclusive a nivel anecdótico. Tal vez la novela misma sea una hilvanación de hechos anecdóticos en la que los panfletos políticos y sociológicos son insertos en forma demagógica. En Torbellino de horas, el tiempo, y el devenir político siguen un curso perceptible solamente a la

visión del narrador. Luis Alberto, en la evocación que hace de su vida, lo hace con una especie de premonición. En última instancia, esta fatalidad que sobrelimita la acción del narrador-personaje, no es más que la imposibilidad de conocimiento y aproximación a la realidad circundante. Luis Alberto se expresa, con relación a esos presentimientos, de esta manera:

"Sus palabras me dejan desconcertado. Siento como si algo se desprendiera sin que pudiera definir de qué lugar de mí se desprendía.
Presentí un no sé qué... que se alejaba o que se encontraba próximo a caer.
No puede ser me dije como alejando de mi mente ese pensamiento" (TDH: 47).

Del mismo modo predice los acontecimientos que ocurrirán:

"Ha sido éste el momento en que por primera vez se ha realizado un éxodo de juventud hacia otros países (...) (Las consecuencias de ese proceso emigratorio se verán en las elecciones de la política de 1979-1980 a las que se presentaron únicamente políticos gastados)" (TDH: 48).

La cita anterior muestra la injerencia del autor en la historia y su súbito olvido de la ficción. Esta intervención significa el paso de un nivel a otro; es decir, el autor traspassa los límites que dividen la ficción de la realidad objetiva. Esta trasposición debilita más aún el discurso narrativo y demuestra la incoherencia de esa actitud. Por otro lado, el autoritarismo también está presente al elegir ese cambio de nivel y no respetar las reglas establecidas en la

ficción.

La narración misma está constituida como una alegoría estructuralmente cerrada en el sentido que no permite la intervención de otra instancia narrativa contraria a la suya. El desplazamiento espacial del narrador-personaje, es decir, el exilio de Luis Alberto hacia Norteamérica a causa de las maquinaciones del padre de Sandra y apoyadas por el jefe de policía, no alteran el curso fijo de la narración, sino que tienden a agravar la perspectiva narcisista del narrador. Esa separación no significa una apertura narrativa porque el narrador mantiene su sobredominio de los acontecimientos que narra y su preocupación narcisista se agrava por la soledad en la que se encuentra. Es así que respondiendo a esa visión total del narrador-personaje, se estructura, negativamente, una doble pérdida, la que viabiliza su entrada a otro espacio geográfico: a) pérdida del suelo natal; b) pérdida de sus padres: primero su madre, luego su padre.

"Ahora se me presentan imprecisas. No puedo identificarlas con claridad. Se confunden en un caos borroso de ideas y de sentimientos. Todo había quedado diseminado con el traslado de mi vida a este ajeno país. Que ahora es el mío" (TDH: 11).

"Recién ayer por la mañana pudimos ponernos en contacto y me pidió que yo fuera el que te diera la noticia...

- ¿Cuál de los dos? pregunté con tremenda inquietud.

- Tu madre. ¡Lo presentí! ¡Lo presentí!" (TDH: 218).

"Todos ellos estuvieron presentes para certificar que tu padre había fallecido a consecuencia de una embolia cerebral" (TDH: 232).

"No pronuncié ni una palabra.
Mi voz estaba rota entre el corazón y la garganta.
Ni una lágrima asomó a mis ojos" (TDH: 233).

Es en razón de esta doble carencia, patria-padres, que la narración trata de edificar una historia en base a actos monótonos. Son estas hilaciones discursivas las que no sólo acompañan al narrador, sino que sustentan su vacuidad.

La disolución del héroe en un protagonista colectivo sin mayor coherencia, fortalece el monopolio de la referencia. Eso sucede cuando el narrador confunde al protagonista colectivo con los demás personajes o con un grupo determinado sin ofrecer mayores aclaraciones y refiriéndose a esos grupos como simple "masa":

"(...) los barrios donde se apiña la abigarrada sustancia del pueblo: obreros y campesinos, trabajadores y desocupados, gente humilde y gente peligrosa, compradores y vendedores, comerciantes y especuladores, contrabandistas, mercachifles y gente de toda laya y de toda condición bulle en un conglomerado ondulante, colorido y espeso. En medio de esa masa humana el paso de los autos es menos que imposible" (TDH: 34).

"Despreocupados y ajenos a la situación política proseguimos nuestro ciclo escolar. Integramos un club socio-deportivo en el que la competencia no sólo radica en patear la pelota sino que Eduardo y yo nos vemos obligados a realizar muchas veces demostraciones de hombría pues los deportes degeneraban en trompeaduras. Parecía que la idiosincracia de nuestro pueblo estuviera conforme por la violencia" (TDH: 41).

Se trata de grupos que son nombrados y luego olvidados por el narrador, como si ya no existieran:

"¿Quién cree a quién?

Entre los estudiantes toma un cariz diferente. El hecho de que las guerrillas están conformadas por grupos de jóvenes temerarios que se juegan la vida en aras de la liberación empuñando las armas contra regímenes impositivos y autoritarios... ¡Cautiva al estudiantado! La audacia de los que luchan en la selva. Subyuga. Exalta. Acicatea. Nos hace partícipes de sus anhelos y sentimientos" (TDH: 63).

Se debe hacer notar que en el caso de esta novela, el protagonista no es colectivo por la misma razón que muestra la visión de una sola clase. En todo caso la preocupación del narrador es la de una visión individual. Cuando se refiere a grupos lo hace muy superficialmente.

Aquí podríamos aplicar lo que dice Guillermo Mariaca sobre este tipo de proceso narrativo:

"(...) tiene una función de centralización. Hace de la narración el principio de articulación y organización de la referencia; del narrador, el agente de esa articulación; y de la lectura, una actividad subordinada a ese monopolio de la historia reducida a la autoreferencia narcisista de la narración" (Mariaca, 1990: 41).

La presencia del narrador-narcisista organiza la novela de tal manera que el resultado es una visión unilateral, pues como afirma Bajtín:

"La palabra autoritaria no se representa, sino que, solamente, se transmite (...) En la novela, su papel es minúsculo. No puede ser esencialmente bivocal y formar parte de construcciones híbridas (...) Entra como cuerpo ajeno en el contexto artístico; no existen en torno suyo los juegos ni las emociones plurilingües" (Bajtín,1989: 160).

Son precisamente esas características que anota Mijail Bajtín las que en esta novela nos enfrentan a una palabra autoritaria que no permite posibilidad alguna de amplificación narrativa.

Al concluir la novela, es interesante observar cómo el narrador trata de conformarse frente a los acontecimientos. Eso queda expresado cuando Luis Alberto, al conocer la noticia de que su amigo Eduardo había sido detenido por narcotraficante, responde, al ser interrogado, de esta manera:

" - Alguien me dijo 'que es un tipo macanudo' ". (TDH: 277).

El narrador-narcisista de esta novela se convierte en un narrador que al pretender abarcarlo todo, sólo llega a dar una visión panorámica, con visos turísticos e instantáneos, que al final no profundizan en nada.

3.2 A modo de conclusión

El narrador narcisista se pone claramente de manifiesto en esta novela. La finalidad de esta clase de narrador consiste

en lograr una identificación entre autoridad y narrador. Esta identificación entre autoridad/narrador/padré es automática debido a la existencia de una única garantía de verosimilitud. El análisis de esa paternalidad narrativa se manifiesta de diversas formas,

El narrador narcisista es la forma en la que el autoritarismo se pone de manifiesto en esta novela. En ese sentido se homologa con el autoritarismo de tipo social que predominó en el especto político de la década. Esa expresión autoritaria, presente en Torbellino de horas, se refleja en el discurso narrativo que maneja el personaje principal, Luis Alberto. El narrador asume una actitud soberbia y hegemónica similar a las del autoritarismo social ejercido por el gobierno militar de turno. El constituirse en la única referencia narrativa, el monopolizar la información, el exceder la ficción para penetrar en otro campo que no le corresponde, forman las características centrales de este tipo de narrador. En tal sentido Torbellino de horas presenta un discurso narrativo autoritario cerrado.

4. Un hablante vulnerable

La segunda novela que ocupa la atención de este análisis es la de Gaby Vallejo de Bolívar, *Los vulnerables*^{*}. Esta es una novela que obtuvo una mención el año 1973, y la consecuente recomendación para su publicación, en el Concurso Nacional de Novela "Erich Guttentag".

Formalmente, *Los vulnerables* consta de XXXII capítulos y un Epílogo. La novela narra la historia de una agrupación de adolescentes que forma parte de un supuesto grupo guerrillero en la ciudad de Cochabamba. Los pormenores de dos atentados realizados por éstos y el destino fatal de María, hermana de un miembro del grupo, forman parte de esta historia que finaliza con la muerte de uno de los integrantes del movimiento, el arresto de otro y la desarticulación del grupo guerrillero. De esta manera, los individuos integrantes del esta guerrilla toman caminos diferentes.

La novela presenta un narrador en tercera persona. A través de este narrador se puede notar, tanto en el tratamiento de sus personajes como en la evolución de la historia, cierto acoso autoritario que es percibido claramente cuando los personajes no gozan de la libertad de que aparentan ser poseedores. Esta

^{*} Se trabajará con la tercera edición, publicada por la Editorial Los Amigos del libro, 1983, Cochabamba-Bolivia, 151 pp.

primera apreciación se ve evidenciada, en parte, cuando la narradora acepta la existencia de. un poder, que la define indirectamente totalitaria, en cuanto preexiste y responde a una determinada estructura novelesca que ella maneja. Es decir, en una de sus intervenciones al respecto, reflexiona sobre el grado de poder narrativo que posee frente a sus personajes:

"Me persigue la idea de que podría escribir una novela sobre Daniel, Rita y, el muerto, Antonio. Pero hay algo que no me convence en las novelas. Un escritor crea sus personajes en primera instancia para sí, para darse vida en ellos" (LV: 145).

Nos parece que estamos frente a una especie de transgresión del narrador, en cuanto, en el Epílogo reflexiona abiertamente sobre las causas y efectos de una construcción novelística de la que ella no sólo es el centro sino también las márgenes en las cuales los personajes son vanas realidades de una determinación fatalista y encerrada en sí misma. El narrador describe el fin que han tenido sus personajes después de que ella ya no les da vida. Este narrador no sólo sobredomina la acción de los personajes sino que determina también sus destinos:

"Con el tiempo, mis personajes, esos personajes que poblaron mis días se han diluido (...) Han vivido conmigo una temporada, me han acosado por todos los medios y han terminado encajándose en mi tiempo que no era el de ellos y ahí están conmigo, en una dimensión que no les pertenece; por eso diluidos, indefinidos. Se acabarán conmigo. Me los tendré que

llevar cuando pase a dejar mi soledad en la gran muerte" (LV: 150).

4.1 El hablante en la novela

Creemos que para abordar el tema del autoritarismo narrativo en *Los vulnerables*, es preciso la noción de Bajtín sobre "el hablante en la novela" (Bajtín,1989).

Bajtín recuerda que existe una ligazón evidente entre el plurilingüismo social y el hablante en la novela. El plurilingüismo social es un conjunto de lenguajes que provienen del mundo y la sociedad, los cuales estructuran el tema novelesco. Por lo tanto, este plurilingüismo se interna en la novela y se materializa en las figuras de sus hablantes. Asimismo, tiene un fondo dialogizado que determina la resonancia especial de la palabra novelesca directa. Como afirma Bajtín:

"De aquí resulta una particularidad extremadamente importante del género novelesco: el hombre en la novela es, esencialmente, un hombre que habla; la novela necesita de hablantes que aporten su palabra ideológica específica, su lenguaje. El principal objeto 'especificados' del género novelesco, el que crea su originalidad estilística, es el *hablante y su palabra*" (Bajtín,1989: 149).

El hablante en esta novela no responde a la preocupación plurilingüe que explica Bajtín. Una de las características de los personajes reside en que pertenecen a diferentes clases

sociales, por lo que el narrador aparenta ser pluralista; pero esa primera impresión se desbarata cuando se advierte que esos representantes sociales poseen la misma formación política. Esta formación política es endeble y los lleva a su desarticulación como grupo por la poca convicción ideológica que presentan. La siguiente cita es un monólogo protagonizado por Antonio López, quien era dirigente del grupo:

"La miro y pienso que está por encima de mí, que es más valiente. Cada vez entiendo más dolorosamente, que algo falla en mí, que no soy para la acción íntegra. Algo indefinido, que no sé si es cobardía o inseguridad hace esconderme a veces detrás de este liderazgo. (...) Si te dieras la vuelta, tal vez comprenderías que mi cara exacta es triste porque estoy jugando con tu vida, con la vida de los del grupo, con esto que parece ser nuestro ideal y que en mi interna certeza es un caos" (LV: 17).

Antonio sigue pensando con respecto a él y al grupo, y en sus palabras demuestra la inseguridad que muchas veces lo persigue:

"Ayer hubo un resquicio, una pequeña desconfianza de mí mismo. Quizá era el temor ante lo contingente. Temor por mi vida, por la de ellos, por la causa. ¡NO he educado mi naturaleza. He flaqueado ante el peligro. He dudado de mí. No tengo derecho a hacerlo, siendo Antonio López, siendo el líder juvenil de la gran causa" (LV: 20).

Rita, la única integrante mujer del grupo guerrillero, en una conversación que tiene con su padre no consigue darle

argumentos serios para apoyar sus afirmaciones. En esa parte del libro Rita se conforma con enfrentarse a las costumbres de la vida burguesa, que aparentemente detesta:

"- Papá, tú tienes miedo de decir la verdad. Lo que hacemos cada día, aquí y en todas las casas 'bien', es enfermarnos de convencionalismos, formulismos, costumbres, estúpidas" (LV: 60-61).

Con esta visión que pretende tener visos plurilingües, el narrador nos muestra un movimiento guerrillero que no responde a planteamientos serios y bien fundamentados que, si bien tiene como excusa a la guerrilla del Che, no la corresponde ideológicamente, minimizando los acontecimientos hasta el punto de que sus personajes la abandonan del todo y nunca llegan a saber detalles de la misma. De esa manera se muestra una historia que no es otra que un afán de adolescentes que responden, algunos más que otros, a sus primeros impulsos con respecto a las ideas revolucionarias.

4.1.1 Constitución del hablante

Pero volvamos ahora al problema del hablante en la novela. Mijail Bajtín señala que tres son los elementos importantes para la constitución de este hablante y su palabra en la novela:

"1. En la novela, el hablante y su palabra son el objeto de la representación verbal y artística. La

palabra del hablante en la novela no viene simplemente dada ni tampoco reproducida, sino *representada artísticamente*, y, además, representada siempre -a diferencia del drama- por medio *de la palabra* (del autor).

2. El hablante en la novela es esencialmente un *hombre social*, históricamente concreto y determinado, y su palabra es ~~un~~ un lenguaje social (...) Las particularidades de la palabra del héroe procuran siempre una cierta significación social, una difusión social, y son lenguajes potenciales. Por eso la palabra de un héroe puede ser el factor que estratifique el lenguaje, introduciendo el plurilingüismo en él.

3. El hablante en la novela siempre es, en una u otra medida, un *ideólogo*, y sus palabras siempre son *ideologemas*. Un lenguaje especial en la novela es siempre un punto de vista especial acerca del mundo, un punto de vista que pretende una significación social. Precisamente como ideograma, la palabra se convierte en la novela en objeto de representación (...) De esa manera, hasta el esteta que elabora una novela se convierte, dentro de ese género, en un ideólogo, que defiende y pone a prueba sus posiciones ideológicas; se convierte en apologista y polemista" (Bajtín, 1989: 149-150).

El primero de los elementos afirma la importancia del hablante y su palabra como objeto de representación artística. Para Bajtín, "El hablante y su palabra son el objeto especificador de la novela, el que crea la especificidad de ese género" (Bajtín, 1989: 150). La presencia de este elemento constituyente y a la vez complementario es muy importante por el resultado al que se llega. Este resultado llega a develar interrogantes, en la obra, que al principio podrían pasar inadvertidas, como por ejemplo esa cosificación de la narración por la cual el personaje-narrador, María, no logra purificar su ser. Ello equivale a decir también que no existe una redención de la especificidad de su narración, ya que

reproduce o agrava la degradación de su esencia:

"Que el sol me dé de cualquier lado, ya no hay sombra. Estoy peor que el polvo y la ceniza. Tengo la certeza enorme del añico. Fue necesario, oír, hablar, mirar, besar. dormir, abrir las piernas muchas veces, para que se midiera mí propia calidad: barro en el barro" (LV: 151).

La narración de Los vulnerables se centra en ese tema específico como es el de la elección de ser una prostituta; sin embargo, este discurso no llega a ampliarse ni a desarrollarse cabalmente porque existen subterfugios narrativos o pretextos como el de la presunta implicación de los estudiantes en la guerrilla. Precisamente estos fragmentos, que se hilvanan sin definición propia, minan la total comprensión de ese tema transgresivo. La posible verdad narrativa, que es un cuestionamiento al convencionalismo de la sociedad, es minada por un predominante sentido común de que la mujer no debe tratar de elegir su destino, debe elegir su libertad.

El segundo elemento habla de la socialidad, como característica esencial, del hablante en la novela. El hombre social emite a la vez un lenguaje social que está inscrito históricamente. A esta clase de hablante pertenece María, acompañada de sus dilemas, su marginación, su vida. Se trata de un personaje que forma parte de una historia paralela en la

novela. Ese personaje está encerrado en un mundo metafísico, marcado por la fatalidad de una vida. Al parecer, al final de la novela encuentra una especie de redención cuando "s considerada una mujer útil, pero, posteriormente, ella misma se llega a cosificar. Por lo tanto, se considera que la narración de la posible guerrilla urbana sirve solamente como pretexto de esta novela, en la que la historia principal es el tema de la prostitución en un determinado personaje. La narración de María es el vector que organiza todo el caos del grupo estudiantil que pretende enfrentarse y transformar un sistema establecido. Este personaje se siente diferente a los demás, y en especial a las mujeres, por haber tenido experiencias con varios hombres. Su narración es una suerte de complacencia de sí misma, en el sentido en que se siente indefensa hacia los demás y a sí misma; es una condena porque esa misma característica de falta de amparo es el aislamiento que provoca la obsesión hasta negarse a sí misma como persona. Bajtín, al respecto de esa clase de intervenciones de los personajes, dice lo siguiente:

"(...) el investigador debe recordar, sin falta, que todas esas intuiciones, por profundas que sean debido a su naturaleza, no están dadas en el objeto estético en su aislamiento cognitivo, y la forma artística no está en relación con ellas y no las finaliza; están necesariamente relacionadas con el aspecto ético del contenido, con el universo del hecho, con el acontecimiento" (Bajtín, 1989: 44).

Es entonces que se sitúa a las intervenciones de María en el aspecto ético. Del mismo modo, Bajtín, afirma que existe la

posibilidad de que ese elemento cognitivo se transforme en objeto de análisis y valoración teóricos de la obra, y llegue a tener relación "con la unidad puramente cognitiva de una concepción filosófica (generalmente del autor)" (Bajtín, 1989: 45).

Los siguientes monólogos muestran esa desintegración como persona:

"'Acabo de llegar al punto obscuro donde se ve claro (...) Yo no era más que una suma de pieles y de orgasmos esperando (...) Hoy me duele la piel quemada de tanta vida. Hoy empieza el cilicio para mi carne mordida de todos los pecados. María, sé fuerte y déjalo. Tú, ya no cuentas" (LV: 24).

- ¿Quién soy? No me reconozco en nada. El amor ha cambiado hasta mi nombre, Hoy me llamo nada más que 'mujer'" (LV: 34).

En la novela es posible representar a un héroe cuyo pensamiento, su actuación y su habla están ligados estrechamente a las intenciones del autor. Si esto no sucede y la posición ideológica del héroe no corresponde a la ideología del autor, entonces la ideología del autor estará identificada con el plurilingüismo que lo rodea. En esta novela podemos anotar precisamente que no existe ese llamado plurilingüismo.

Finalmente, al tercer elemento pertenecen dos características principales: primero, el hablante es un ideólogo; y segundo, sus palabras son ideologemas. La palabra del narrador-

personaje y su complicidad mutua expresan, precisamente, el esteticismo del creador, que se manifiesta en la representación que hace del hablante, el que es a su vez ideólogo del esteticismo. En la siguiente cita se puede observar una reflexión del narrador, quien al estar reconstruyendo la novela escribe acerca de una presunta complicidad con el lector:

"Ahora, bien, lo que no me convence es que el lector se hace cómplice del escritor y sabe, ve, oye, siente, con un personaje engañando a los otros, por ejemplo uno de ellos vive con una esperanza, que el lector ya sabe que no se va a dar. Más concretamente: Antonio acosa a Daniel porque ha fallado al atentado, pero estoy jugando sucio a Antonio, porque yo, como creador de ese personaje sé que ignora la causa verdadera (...)" (LV: 145).

Para ejemplificar más esta relación directa podemos anotar que entre el ideólogo y su novela el narrador juega el papel de personaje afianzando cada vez más su papel de ideólogo en su novela. De esa manera la visión de la narración, que da a conocer, está impregnada de su visión como personaje.

4.1.2 Acción y acto del héroe

Si se examina un poco más cuidadosamente la estructuración de la novela se puede observar que no sólo está presente el hombre hablante, sino también el, actuante. Esa actuación está dirigida ideológicamente, tiene un motivo ideológico, y

presenta una determinada posición ideológica. Bajtín dice que "la acción y el acto del héroe en la novela son necesarios tanto para la revelación como para la experimentación de su posición ideológica, de su palabra" (Bajtín, 1989: 150). Por el contrario, buena parte de la novela del siglo XIX es creadora de un héroe que no actúa, que tiene un discurso vacío y que no es más que un hablante. Ese discurso vacío puede materializarse en los sueños, en las predicaciones pasivas, meditaciones, etc. Este llega a convertirse en un héroe vacío. Tal es lo que sucede con María, en el caso de esta novela, en la que existen actantes, por un lado, que se identificarían con los supuestos guerrilleros, y, por el otro, únicamente hablantes, como en el caso de María. Se trataría, desde ese punto de vista, de una novela que combina estos dos elementos. Un claro ejemplo de ese discurso vacío del hablante se materializa en los monólogos que forman parte también de esta narración, especialmente en cuanto se refiere a María. En este caso el narrador habla sobre ella:

"La voz de César llevaba un matiz de marcado aburrimiento. María, después de haber construido constantes monólogos para rellenar el tiempo, terminó por callar" (LV: 56).

4.1.3 *El hablante no siempre es héroe*

Es importante hacer notar que el hablante en la novela no debe tener, necesariamente, forma de héroe, como afirma Bajtín: "El héroe es sólo una de las formas del hombre hablante (es verdad, que la más importante)" (Bajtín, 1989: 152). El hablante en esta novela resulta ser uno de los personajes, que al final se descubre como el narrador omnisciente. Este es un hablante que casi no realiza acciones, en oposición a los otros personajes que son los de la guerrilla, que sí son actuantes y también hablantes.

Así, el hablante en la novela se convierte en un elemento importante en la novela en cuanto denota su grado de participación e independencia concebidas por el narrador. En este caso, la participación del hablante está reducida a la visión del narrador. Del mismo modo, cuando en el afán de contarnos una historia que algunos críticos asumen como de *compromiso*, narra una historia paralela que al final es la más importante y deja sueltos y desamparados a esos personajes con ideas endebles, realizando acciones que comprueban su falta de madurez política. Es así que algunos personajes, como en el caso de Rita, transgreden la geografía, en el sentido de que abandonan lo local hacia un lugar distante para evocar sus acciones como errores sin ninguna significación válida. En su exilio forzado en Buenos Aires, Rita reconoce su verdadera

identidad y sentido en la vida, ya no se conflictúa con el medio, sino que llega a adecuarse a él a través de una profesión. El narrador piensa por Rita, cuando ella se encuentra en Buenos Aires:

"Pero, al final pensó que igual se puede hacer el bien y ser relativamente honrado con uno mismo, en cualquier lugar del mundo, y en cualquier ambiente. A veces reía de sus estadísticas de clichés que hizo en Cochabamba" (LV: 147).

En fin, Los Vulnerables es una novela eufemística porque apela a la discreción narrativa para descubrir el tema desde la periferie. A través de anotaciones fugaces del exterior se pretende elaborar una determinada función crítica, respecto a una transgresión operada por una mujer, María, y el eufemismo aquí tan evidente con el tema de la guerrilla urbana, coarta esta narración central. Finalmente María termina dialogando sola y destruida:

"Ha quedado un sonar de penas en el pecho. No están mis personajes. No están los hombres, no están los hijos. Y descubro mi soledad y soy un infierno" (LV: 150).

4.2 A modo de conclusión

El sistema narrativo de esta novela se asemeja al de Torbellino de horas en cuanto a la narración autoritaria, pero tiene matices que lo diferencian, puesto que la narración .en

Los vulnerables no es tan impositiva ni cerrada como en la novela de Bruzzone de Bloch.

Esta novela pretende, aunque con poca fortuna, una ampliación **hacia** otros sectores tratando de mantener una visión disminuida del autoritarismo; sin embargo, éste se manifiesta en las intromisiones sutiles del narrador y en la aceptación del mismo como un ser dotado de poderes que le permiten el manejo completo de sus personajes.

Por lo tanto, el hilo conductor narrativo de carácter autoritario también está presente en esta novela a través de:

- a) la estructuración del "hablante en la novela", que da a conocer una historia paralela en la novela, la de María; b) la existencia de personajes actuantes **y** hablantes; y, finalmente,
- c) permite la identificación de un narrador-personaje que da a conocer los poderes que posee.

5. Sombras de plurilingüismo

En 1970, la escritora Yolanda Bedregal obtuvo el Premio Nacional "Erich Guttentag" por su novela **Bajo el oscuro sol**^{*}. Formalmente, la obra está dividida en dos partes y un **Ex libris**. La primera parte consta de trece capítulos y la

^{*} Se trabajará con la segunda edición, publicada por la Editorial Los Amigos del libro, 1984, La Paz-Bolivia, 240 pp.

segunda parte tiene doce.

Bajo el oscuro sol nos narra la historia de una joven que responde a tres nombres, pero Loreto es por el cual más se la conoce. Esta joven muere a causa de una bala perdida, cuando se gestaba uno de tantos golpes de Estado en Bolivia. A raíz de ese acontecimiento, el doctor Antonio Gabriño, su profesor y médico, en complicidad con Hortensia, dueña de la casa en la que vivía Loreto, se convierten en escudriñadores del pasado de la joven. Uno lo hace porque principalmente cree haber estado enamorada de Loreto, y la otra, Hortensia, por curiosidad y pena. Es así que el desarrollo de la historia continúa con la búsqueda de indicios que los lleven a conocer alguna verdad, la que se facilita por la lectura de escritos que Loreto había dejado. Finalmente, y a través de esos papeles, se conoce la mayor parte de la vida de Loreto.

A nuestro entender, la novela presenta un narrador que se manifiesta en tres momentos. El primer momento coincide con la primera parte de la novela, en la que encontramos a un narrador en tercera persona y omnisciente. En la segunda parte, el narrador se divide: en una primera instancia, el doctor Gabriño entra en la narración en primera persona y cuenta la historia de la búsqueda de información acerca de la vida de Loreto; posteriormente intenta cambiar de personalidad declarándose autor de la historia implicando la

participación del lector como co-autor de la misma. En una segunda instancia reaparece el narrador en tercera persona y es éste quien acaba la novela. No se debe olvidar que entre medio existen varios otros tipos de informantes, los que, por medio de cartas, nos aclaran algunas dudas.

5.1 Intento plurilingüista

Refiriéndose al plurilingüismo en la novela, Mijail Bajtín nos recuerda que el plurilingüismo tiene varias formas de manifestación y depende de las características estilísticas de cada novela. Una de las formas de manifestación está muy ligada al quehacer del autor. Con respecto a ese punto, Bajtín dice:

"Esta estilización (por regla general paródica) de los estratos del lenguaje (géneros, profesiones, etc.) es interrumpida a veces por la palabra directa (generalmente patética o sentimental-idílica) del autor; la palabra que realiza directamente (sin refracción) las intenciones semánticas y valorativas del autor" (Bajtín, 1989: 118).

Se trata entonces de identificar las formas en las que el autor intenta hacer prevalecer sus intenciones; todo esto depende de la presentación de rasgos diferentes y puede tener diferentes grados, como sucede cuando se trata de un autor y narrador convencionales. Estos se presentan como los únicos expositores y se introducen en todos los campos que se

relacionan con la novela (lingüístico, ideológico, etc.), expresando un especial punto de vista acerca del mundo.

En esta novela se realiza un intento de plurilingüismo en el sentido en que el narrador ofrece un espacio en la novela a uno de sus personajes, pero después vuelve a retomar ese espacio "prestado", para finalmente concluir la novela. Es entonces que, en este caso, se puede hablar de un cierto grado de plurilingüismo.

El plurilingüismo tiene que ver, de principio, con el "habla de los héroes", que es una de las formas en las que el plurilingüismo se hace presente en esta novela. Bajtín escribe:

"El habla de los héroes, que dispone en la novela - en una u otra medida- de autonomía semántico-literaria, de su propio horizonte, debido a ser un habla ajena en un lenguaje ajeno, puede también refractar las intenciones del autor y, por lo tanto, puede representar en cierta medida el segundo lenguaje del autor. Junto a eso, el habla de los héroes influencia casi siempre (a veces poderosamente) al habla del autor, desparramando en ella las palabras ajenas (del discurso ajeno disimulado del héroe), e introduciendo así la estratificación, el plurilingüismo" (Bajtín, 1989: 132-133).

En Bajo el oscuro sol, los héroes disponen de una cierta autonomía narrativa, especialmente en el caso del doctor Gabriño, que en cierto momento en la narración se convierte en una voz narradora, específicamente en los primeros ocho

capítulos, en gran parte del capítulo nueve, en todo el capítulo diez y, finalmente, en gran parte del capítulo once. Todos estos capítulos están en la segunda parte. Esta limitada autonomía se llega a descubrir en la presencia de las intenciones del autor, las cuales sutilmente van guiando al personaje. En las siguientes citas podemos apreciar, primero, la intervención del personaje como narrador, y luego, la intervención de un segundo narrador, quien se declara "autor" y "co-autor" al lector.

"Yo, Antonio Gabriño, de extraña manera resulté envuelto en la historia de Verónica Loreto. En estos tres meses, dada mi profesión, me enteré de acontecimientos inexplicables. Hay, pues, además del mundo real, otro, que escapa a toda medición" (BEOS: 109).

"Pero, ¿quién soy yo?
Bien. Soy Autor. Me declaro tal. Pero ¿qué es ser autor, y de qué? ¿De esta historia? No. Yo no he inventado ninguna historia: ella estaba ya. Nadie puede inventar vidas ni personajes. Son éstas y son éstos los que, como los peces, salen a flote en el anzuelo del pescador.(...)
Si Ud., Lector, es decir, estrictamente co-autor, quiere acompañarme detectaremos juntos el legado de Loreto" (BEOS: 192-193).

En esta parte sigue hablando el que se autodenominó "autor", y que está dialogando con un supuesto lector, quien se supone que pregunta si él y el doctor Gabriño son la misma persona, a lo que contesta:

"Su observación me pone en seria duda. No se me había pasado por las mientes. ¿Me engaño? ¿Miento? Ud supone que el tal Gabriño enredado en la trama y

el autotitulado Autor somos la misma persona? ¡Vaya, vayal...Ni que me estuviera desdoblado en dos o tres... Actor, espectador, autor... Me deja Ud, turulato... Hasta ahora nos hemos entendido bien. Citémonos para el viernes. Hasta entonces, amigo Lector a quien sólo conozco imaginariamente y ya lo quiero" (BEOS: 195-196).

Habla el narrador omnisciente que domina casi toda la novela y hace prevalecer su autoridad narrativa al descubrir la identidad del otro, supuesto, narrador:

"El que dormía, no era otro que Gabriño. Hacía tiempo que venía desdoblándose. De simple espectador en ejercicio profesional, pasó a tomar un tímido papel en la causa de Verónica Loreto. Se iba envolviendo en el drama paulatinamente hasta convertirse en actor único. A tal punto se había saturado del personaje mudo cuyas huellas seguía desordenada, intermitente pero obstinadamente, que se sintió copartícipe en, la inconsútil trama" (BEOS: 208).

Consecuentemente, el narrador no aparta la vista de los personajes, haciendo notar, de ese modo, que sus personajes responden a cierto autoritarismo narrativo que en este caso también está presente. A este respecto, y siguiendo con el análisis de los personajes, abordaremos el caso de Loreto que, como personaje de la novela, podría ser considerado enigmático. Es un personaje que está en la novela pero que no habla. No oímos su voz, aunque sabemos de ella y de sus pensamientos agónicos. El narrador la describe así:

"Insomne, de espaldas en el lecho, las manos

enlazadas en la nuca, Loreto miraba proyectarse en las paredes y en el cielorraso los reflejos que por instantes hacían visibles las manchas caprichosas que dibuja el tiempo en el estuco. (...) Apenas sintió que alguien bajaba (...) Loreto se aprestó a salir, iría a devolver el bolsón de mujer que halló la víspera. Calculó unos veinte minutos para llegar al domicilio indicado. Cogió la chaqueta y la boina de estudiante" (BEOS: 18-19).

"(...) A la altura de la plaza Venezuela, estudiantes y obreros habían arrancado adoquines, bancos, postes de luz, y formaban barricadas. Loreto no podía regresar al alojamiento. El hambre, los nervios, el miedo hacían ver las cosas flotando. (...) No había tragado el último sorbo cuando, sin saber cómo, se vio entre una avalancha soldadesca. A empujones y culatazos, resultó en la plataforma de un camión que trasladaba muertos" (BEOS: 27).

"La boca humana ecezaba mamá... mamá... ma... ma... ma... mientras monólogos interiores, visiones, recuerdos se entreveraban. Estoy en la Selva. Pleno día sin brisa. Un árbol, sólo uno entre miles, súbitamente suelta su follaje. (...) guise morir, es cierto mas tuve horror de renunciar al cielo estrellado, a la caricia del pasto... ¡Morir! !No!" (BEOS: 37).

Complementando todo ese proceso de muerte que sufre Loreto, en la narración se sugiere una duda en la identidad de Loreto con respecto a su sexo. Al parecer, el narrador, en el afán de tratar de mostrar que cualquiera puede ser víctima de una bala, realiza esa especie de doble juego. Transcribimos algunas de estas entradas;

"Trabajosamente articulaba, o sólo creía formular: Soy Ivanlúe. Aquí estoy apretando esta herida" (BEOS: 40).

"Soy un hombre nacido de mujer. Nací, encontré, perdí. Amé, sufrí, ¿gocé?... Soy un hombre que

perdió su identidad muchas veces y se halla igual después de cada extravío. No sé más de mí. Los lamentos que he escuchado ¿cuándo fue? Son patrimonio común. Mi angustia, mi impotencia son como el hambre,.. individual. Pero la humanidad es también lo individual, millones de veces repetido" (BEOS: 41).

Un niño, enviado por la dueña de casa, vigila por la ventana a Loreto y le dice a la dueña:

-¡Yaa! ¡Tanta alharaca, Señora! ¡No hay nada! El tipo está durmiendo" (BEOS: 45).

Después de la muerte de Loreto, llega un agente a la pensión y recoge el cadáver. posteriormente, los pensionistas y, en especial, la dueña inician la búsqueda de información acerca del paradero del cadáver de Loreto. Es así que doña Hortensia averigua en distintos sitios, pero el resultado es negativo. Vuelve a su pensión, en la que es informada del hallazgo:

"En la casa esperaba a Doña Hortensia un pensionista impaciente que había logrado mediante una amiga enfermera obtener la nómina de muertos:

.....
N. Loreto (Carabinero)

.....
Los pensionistas en grupo leyeron, releeron y comentaban.

-Loreto, ¿será la nuestra? Pero aquí dice Carabinero.

-Le apuesto a que es ella, Señora. No conozco a otra Loreto" (BEOS: 50-51).

Con respecto a la atracción que siente el doctor Gabriño hacia Loreto, hay opiniones entremezcladas tanto del narrador como

de Gabriño. Habla el narrador omnisciente:

"Resultaba sospechoso indagar sobre quien sólo muerta despertaba interés. Gabriño lo hacía, no por curiosidad malsana, sino por una especie de remordimiento convertido en obsesión. Motivos forenses inclusive podían justificarlo" (BEOS: 70).

La segunda parte de la novela empieza con la narración, en primera persona, de Gabriño, personaje de la novela hasta ese momento. Es de esa manera que se lee:

"Yo, Antonio Gabriño, de extraña manera resulté envuelto en la historia de Verónica Loreto. En estos tres meses, dada mi profesión, me enteré de acontecimientos inexplicables. Hay, pues, además del mundo real, otro, que escapa a toda medición. Para que ésta llegara a ser mi residencia, creo que, a los motivos prácticos, corroboró inconscientemente, mi adhesión póstuma a la muchacha desubicada que asistía a mis clases" (BEOS: 109).

La siguiente cita pertenece al narrador principal, en tercera persona, quien hace una especie de resumen acerca de la obsesión del Dr. Gabriño por Loreto.

"Pasa más de un año desde que han sido abandonados los papeles que revisaba el Dr. Gabriño. El estaba ligado a Loreto por tres disímiles hilos: el sutil de su potencial amor cuando la viera por primera vez en la Facultad; el fraguado por las circunstancias del levantamiento del cadáver y el que tendió el destino entre las huellas de una vida anónima, y, sin embargo, intensa" (BEOS: 191).

En la mitad del capítulo que lleva el nombre de Rescate, interviene en la narración otra voz, esta se autodenomina

autor de la historia de Gabriño y Loreto. La misma, después de hacer un análisis de lo que significó la búsqueda por parte de Gabriño, realiza una especie de resumen de la historia.

"La historia empieza la víspera de una revolución. Hay expectativa por los resultados de tal acontecimiento sintomático. El personaje, Loreto, es pasivo dentro de un cierto ámbito y tiempo de su existencia. Desaparece como tantos seres anónimos que, al fin, no son más que un número favor o en contra de uno de los contrincantes" (BEOS: 194).

En ese lenguaje del narrador, que parece unitario y abierto, se puede descubrir, como dice Bajtín, "el carácter tridimensional de la prosa" (Bajtín, 1989: 133), que consiste en vislumbrar otros matices ocultos de la narración debajo de ese supuesto velo nítido primero. Es decir, el plurilingüismo profundo está dirigido a definir e impregnar el objetivo del estilo. Se puede anotar también que el lenguaje y el estilo en algunas novelas no es único ni puro. El lenguaje puede verse entremezclado con los puntos de vista de los personajes y a la vez contagiado por sus intenciones antagónicas y sus estratificaciones, entre las que se cuentan las palabras, "las palabritas", expresiones, definiciones y epítetos, los que a su vez están contaminados de intenciones ajenas. Con respecto a esas actitudes, el autor no se solidariza plenamente con esas intenciones, sino, por el contrario, las utiliza para dar a conocer sus propias intenciones. La voz narradora que se autodenominó "autor de la historia", siguiendo con su resumen de la historia, reflexiona con respecto a la muerte de

inocentes en conflictos sociales:

"Muere un ser, sabio ignorante, joven o viejo no importa. En una revolución la bala es ciega, no distingue al que quiere morir consciente y vigilante de su propia muerte. Sin embargo, el vacío que deja cada cual se proyecta, de algún modo, a otras vidas. Los sitios vacantes alteran el engranaje de la rueda maestra" (BEOS: 194).

Y en el **Ex-libris** de la novela, el narrador principal en tercera persona, se refiere también a la muerte de gente inocente:

"Y las humildes gentes se desplazaban en la ciudad arrastrando sus afanes cotidianos, sus pequeñas alegrías, sus fracasos, sus esperanzas y sus muertos. Los hombres se angustiaban por la duda, los fallidos sueños en busca de verdades. Otros satisfechos, indiferentes jugaban ciegos a ser felices. Y persistían por todos lados las absurdas andanzas como en El Castillo, en El Proceso de Kafka, por oficinas públicas, en un cuarto de pensión. Y en la pampa, la puna andina donde imprime su pezuña el trote dorado de las vicuñas, flores del aire" (BEOS: 231).

Paralelamente se encuentra la siguiente perorata que pertenece a uno de los personajes que aparece en los momentos de los trajines revolucionarios y discurre ante la gente que no lo oye; este discurso es parecido al que el narrador expresa con respecto a lo social en toda la novela:

"-Habéis dicho REVOLUCION. Pronunciad esa palabra con respeto por que os digo:
*Estas horas de angustia, este anhelar
como las olas crecen*

¡han de arrollarnos!
¡han de envolvernos!
¡han de matarnos! " (BEOS: 23).

"Despiadada piedad. Oscura montaña preñada de esperanzas. En el regazo, palpitante aún, ofrenda inútil en el tabor de las revoluciones. Parto mortal de entrañas ultrajadas.

-Pobre carne doliente, insatisfecha y triste!

*Es más fuerte que fuego y tempestad
la angustia humana...*

Seguía perorando el "loco".

Con los brazos en alto

para impedir que se derrumbe el cielo..

el cielo que nos aplasta..." (BEOS: 24).

"El dolor humano se habrá vuelto bandera

¡Todo el dolor humano gritará esta bandera!

(...).

REVOLUCION... vendrá a lamer nuestras manos

como la lengua de un perro amigo

en las llagas del ayer" (BEOS: 25).

Este narrador, del mismo modo sutil que el anterior, hace que una atmósfera de irrealidad rodee al doctor Gabriño y a la muerte de Loreto. Algunas veces se sugiere cierta locura del doctor Gabriño aludiendo a su profesión, la psiquiatría. Esas alusiones van tomando más cuerpo mientras transcurre la novela, puesto que las apreciaciones objetivas, al principio, pasan a ilógicas • y, al final, se convierten en algo irracional. Las siguientes citas muestran esa evolución:

"Una tarde presentase Gabriño. Su mirada amable, su voz persuasiva, de inmediato aliviaron a doña Hortensia Tapia. Un lazo los unía desde que lo vio arrodillado cerrando los ojos de aquella criatura" (BEOS: 54).

El doctor Gabriño piensa:

"En el trayecto a su consultorio, se preguntaba por qué había de mezclarse en asuntos ajenos. Que se las arregle ella sola; él también vencería su obsesión. Era tonto preocuparse de lo irremediable. Absurdo, absurdo; debo estar loco, se decía" (BEOS: 72).

"Gabriño .procuraba desechar la nube perturbadora que, a cualquier estímulo, levantaba el recuerdo de Loreto. La veía en el parque, en el puente, en la estación, donde jamás la viera. Todo parecía susurrar: somos árboles -en implacable ritmo de brotar y parecer; hoy que es ayer de mañana, se sucede, se repite, se acumula" (BEOS: 73).

Gabriño piensa acerca de él mismo:

"¡Qué figuras va formando el humo del cigarrillo! Esa coronita se volvió revólver, una ardilla, una...¡Hum! Consultaré sin falta con algún colega. Es patológica esta mi propensión a irme por las nubes, por el humo. No me concentro. ¿Será que no tengo preocupaciones serias? Y, ¡cómo no! ¡Ojala me deleguen representante al Congreso en Río! Acudirán eminencias de la psiquiatría. ¡Con que no sean unos locos! (Los psiquiatras que conocí, parecían necesitar tratamiento psiquiátrico. NO me entregaría como paciente. Preferible buscar un curandero de buen humor)" (BEOS: 82).

"(...) (en algún recodo de mi alma se insinuaba el deseo de salir por los fueros de Loreto. Su. imagen me acosaba como si, predestinada a mí, yo la hubiera rechazado por comodidad, por inercia o lo que fuese)" (BEOS: 119).

Gabriño narra la experiencia que tuvo al leer una carta:

"Escrita a máquina, renglón ceñido con estrecho margen; era una carta sin fecha ni firma. La alisé en la almohada, aproximé la lámpara. La cinta debió estar muy gastada; con un poco de esfuerzo y mucha avidez, logré escucharla. No digo leerla; la escuché" (BEOS: 121).

De esa manera, vale la pena recordar que el plurilingüismo se halla en el habla del autor, el que está al lado de los

personajes y crea zonas especiales para los mismos. Bajtín explica esto de la siguiente manera:

"Esas zonas están formadas por los semidiscursos de los héroes, las diferentes formas de transmisión desimulada de la palabra ajena, las palabras y palabritas dispersas del discurso ajeno; por la invasión, en el discurso del autor, de elementos expresivos ajenos (puntos suspensivos, interrogaciones, exclamaciones). La zona es el sector de la acción de la voz del héroe, que se une, de una u otra manera, a la voz del autor" (Bajtín, 1989: 133).

En esta novela. se puede notar algunos ejemplos de penetración de los elementos expresivos del discurso ajeno, como puntos suspensivos, interrogaciones, exclamaciones, en el sistema sintáctico del discurso del autor. En las siguientes citas el narrador expresa algunas dudas:

"Si nada ocurre, así seguirá mañana. (...0 quizá todo cambie...)" (BEOS: 16).

"El impactó curvó el cuerpo de Loreto. El tintero volcó una estrella azul que se desbordó al piso, tlac, tlac, tlac.. eran latidos del corazón?" (BEOS: 36).

"El rostro desfigurado en la lucha solitaria cobró serenidad. (¿Esa faz de mártir acusaba o bendecía? ¿Y esa mano mendiga con su moneda de sangre?...)" (BEOS: 46).

En esta novela se nota mínimamente la presencia de estos elementos denominados "expresivos ajenos". La presencia de elementos como las diferentes formas de transmisión disimuladas de la palabra ajena, y la presencia de elementos expresivos ajenos caracterizan el papel del personaje como

factor estratificante del lenguaje de la novela y a la vez de la introducción del plurilingüismo.

Se había visto que el héroe en la novela posee una zona que es algo así como la base de sus acciones, la cual tiene una influencia en la contextualización que hace el autor y muchas veces éste se interna en el campo dedicado al discurso de dicho héroe. La zona del héroe es específicamente dialogizada porque en ella se desarrolla una toma de contacto entre el autor, y sus héroes, es decir, un diálogo novelesco específico **en construcciones aparentemente monológicas**. La característica de diálogo solamente pertenece a la prosa novelesca. Este estudio de las zonas de los héroes ilumina los problemas de sintaxis y estilística. Tal dialogización no se nota claramente en esta novela, puesto que sólo se trata de un intento plurilingüista, el que adolece de la especificación de muchos elementos.

Finalmente la última y la más importante forma de penetración⁴ del plurilingüismo en la novela es la de los *géneros intercalados*. Existen dos tipos de géneros intercalados: *los literarios*, en los que se cuentan novelas, piezas líricas, poemas, escenas dramáticas, etc., y *los extraliterarios*, que son costumbristas, retóricos, dramáticos, etc. Cuando son incorporados en la novela, estos géneros conservan su estructura autónoma y su especificidad lingüística y

estilística. Asimismo existen algunos géneros que tienen un papel importante en la creación de la novela y pueden ser determinantes en la 'estructura novelesca. Por ejemplo, la confesión, el diario íntimo, el diario de viajes, la biografía, la carta, y algunos otros géneros. Bajtín aclara que: "La novela utiliza precisamente tales géneros como formas elaboradas de asimilación verbal de la realidad" (Bajtín,1989: 138). Complementando esa afirmación, Graciela Reyes (1984) define esta forma narrativa así:

"Narrar palabras ajenas es una actividad cotidiana, frecuente, necesaria, que, al parecer, no nos compromete a nada. (...) Narrar palabras es un hecho inevitable, y crucial: nos sita *ipso facto* en la dimensión intersubjetiva en la cual se construye la realidad. Al poner la otra palabra en la propia sumerjo una visión, una realidad, un mundo, en otro, y pierdo de vista los límites, que posiblemente no existan, entre lo mío y lo ajeno. Al poner otra palabra en mi palabra, sin marcarla, sin proteger su forma, también la fuerzo, la violento, la obligo a encajar en mi punto de vista, a servirme para corroborar o negar, para creer o para descreer. Y simultáneamente, al poner otra palabra en la mía hablo como yo y como el otro, me aliento, me sumo a la autoridad del consenso, me pliego a lo ya dicho" (Reyes, 1984: 180-181).

Mediante la siguiente cita del narrador en tercera persona se puede apreciar algunas de las investigaciones que había realizado Gabriño acerca de los escritos de Loreto, a los cuales compara con el libro de Duarte. Este libro corresponde a la presencia de la primera clase de género intercalado denominado "literario". Al parecer, Duarte era enemigo de

Loreto y viviendo en el mismo alojamiento le había robado algunos papeles. A través de la pesquisa que hace Gabriño de los datos sobre Loreto, se involucra, del mismo modo, con sus papeles y con la comparación de los mismos con un libro que presentó Duarte. Al parecer, por todo lo que se dice en la novela y además por algunas pruebas que se encuentran, se trata de un plagio que Duarte hizo de los papeles de Loreto:

"La inquietud del médico se trocó en obsesión. Sintiendo paladín de la víctima, leyó y releyó el involuntario legado, remanente de una quema. Entresacó escritos que le permitieron barruntar la clase de relaciones afectivas y andanzas que caracterizaron a Verónica, Ivanlúe, o Loreto. También con sentido académico, reunió trozos literarios para cotejarlos y dilucidar si ellos eran de un diario íntimo o capítulos de ficción. Luego, no sólo se ocupó de lo especulativo; llegó a desafiar públicamente a un presunto autor que, por todos los indicios, había plagiado las cuartillas de Loreto" (BEOS: 191).

Es de esa manera que cuando existen géneros intercalados se debe tener en cuenta que el punto de vista del narrador está presente en ese discurso citado, el que al parecer es inofensivo, al principio: Con respecto al género intercalado, que responde al nombre de "cita periodística", Graciela Reyes nos dice:

"La prensa convierte la realidad social en discurso, pero ese discurso, que parece propio y que tiene efectivamente rasgos sintácticos y léxicos propios, es siempre discurso sobre discurso, es el producto de una conversión de enunciados lingüísticos en otros enunciados lingüísticos—La mención de la fuente da validez al

contenido de la noticia y a la vez le da a la noticia su carácter de texto sobre texto, de paráfrasis" (Reyes, 1984:210).

Ahora, la presentación de la cita puede ser directa o indirecta: la primera es textual, y la segunda se la enuncia, siendo el narrador un portavoz. A continuación, un ejemplo de la segunda:

"-Quizá ésta es una de las cosas que me desconciertan. Fluctúo entre estos entusiasmos y depresiones.' Hojeó el periódico, y ya los titulares me llevan como un tren loco, de pronto al cielo y de pronto al abismo: Viaje a la luna. Desastre aéreo. Inundación en la China. Trasplante de corazón. Cuartelazo en la Argentina. Líder negro degollado. Asalto a un banco. Nueva droga. Terremoto en Chile. Invasión en la India. Agresión árabe. Triple crimen en la calle Omasuyos. Deslizamiento de terrenos" (BEOS: 67).

Los géneros intercalados pueden ser intencionales intencionalmente colocados en la novela por el autor. En general, dan a conocer las intenciones del autor en uno u otro grado. En algunos casos actúan como descubridores del enigma, situándose en el final de la obra: es el caso en esta novela, en la que se encuentran cartas, géneros intercalados, que tienen un papel importante en la creación de la novela. Este elemento organizador descubre el enigma que se había venido planteando a lo largo de la novela. Se trata de cartas que pertenecían a Loreto, y es precisamente este material el que descubre mucho de la vida de Loreto. La siguiente carta es de un amigo de Loreto, quien no sabiendo nada de ella escribe a

Gabriño, puesto que había encontrado su dirección en el reverso de una carta que Loreto le había mandado:

" Señor Doctor:

Perdón por tomarme la libertad de escribirle sin conocernos. No tengo otro camino. Noticia periodística da cuenta de la revolución en ese país. Antes de leerla soñé con una amiga residente en Bolivia. (...) No condene mí osadía. Me une profunda amistad a esta excepcional mujer que trata de pasar inadvertida siempre. Le ruego prestarle toda ayuda, incluso pecunaria si fuera preciso. Le garantizo reembolso de cualquier gasto que mi pedido le ocasione (...).

El propósito de Verónica era viajar a la Argentina alrededor de setiembre; pudiera haberse adelantado. Agradeceré cualquier noticia, y cuente con la seguridad de mi gratitud.

Pedro Lazo " (BECAS: 105).

Gabriño encuentra otra carta, siempre supuestamente dirigida a Loreto. Esta vez, el remitente es Pablo:

"Después del viaje que para mí es un hito en la vida y para ti sólo experiencia literaria, me conduje como tú querías. No volveré a mencionar mi cariño. (...) Pasé tus originales al Director. de 'Nuestro Tiempo'. Me valí de trucos. (...) Me pareció arriesgado confesar que yo no era el autor, sino una muchacha. (...) Lo que yo quiero ahora, es hacértelo saber de inmediato, recibir tus instrucciones. ¿Debo descubrir tu identidad? Si esto no cambiara la opinión de este caballero, ¿aceptas las condiciones que me proponen a mí? Adjunto va el formulario que te puede orientar. No quiero perder este correo. Contéstame en seguida, ahorita, como dicen allí. Una mezcla de emociones me impide escribirte más. Quizá mañana te mande otra carta pero no la esperes para contestar. Es urgente. Si me aceptaras un beso, ¡qué profunda y dulcemente lo hundiría en tu mejilla!

Tu devoto y fiel

Pablo " (BEOS: 112-113-114).

Enseguida un resumen de las apreciaciones que hace Gabriño al leer los escritos. En la novela aparecen, primero, las cartas, e inmediatamente después de cada una, un comentario de Gabriño, entre paréntesis. Todos estos géneros intercalados, que pertenecían a Loreto, ocupan todo un capítulo de la novela:

"(Dos datos que coinciden con 'Páramo'. La joven busca Anti-Dühring. Nastenka. Libros donde están escritos los pensamientos)" (BEOS: 166).

"(Amores, andenes y despedidas. Cosas raras que escribes: separación acaso para siempre; la personalidad nos ha matado; hombre por encima de la bestia; tus arrepentimientos...)" (BEOS: 168).

"(Alusión revolucionaria. Llenar una vida para siempre. Sería la plenitud)" (BEOS: 170).

"(¡Qué daría yo por las respuestas! Voy sintiendo simpatía a.. llamémoslo Alejandro. Por los tipos diferentes de máquina, se nota que hubo períodos en que ellos se visitaban mutuamente)" (BEOS: 176).

"(Hay muchísimas cartas en la herencia de Loreto; no habrán imaginado estos amantes que un desconocido iba a tocar su intimidad. También hay noticias profesionales relativas al periodismo, cursillos, planes, experiencias. Yo diría estas palabras a Loreto. a través de este amador simple y complicado que ama y odia tanto)" (BEOS: 177).

El género intercalado, que corresponde al diario y que descubre mucho de la vida de Loreto está casi al final de la novela, es el penúltimo capítulo. En ese texto Loreto relata un doble incesto ocurrido en su familia. Primero con su madre, y luego con ella. A continuación algunos de esos fragmentos:

"A sabiendas, por el ansia de probar una vez más la dicha, hice un pacto terrible. Por la fugaz felicidad me sometí a la perenne soledad" (BEOS: 210).

"Fui hacia Bernard primero apacible, luego alucinada, después ebria. Se derrumbó la columna como todo lo que toco. Ya nada volvería a florecer. Sabía que entre Bernard y mi madre existía parentesco; ignoraba en qué grado. Tuve tres padres y ninguno...El que me enjendró, el marido de mi madre y el que fue mi amante. Así anunciado, parece el argumento de una tragedia griega, entre mármoles y diosas. Tal como fue, es la historia sin malicia de una muchacha que come en el restaurant o en mesa ajena, se compra medias, se detiene ante los escaparates, sonríe y se entristece, va y viene como cualquiera. Entonces ya no es teatro clásico como el que leíamos en colegio. Es una vulgar anécdota para hipócrita comentario entro burgueses, una crónica escandalosa y moralizadora del Suplemento Femenino: serviría para cualquier cosa menos para conmovir un corazón. Para mí la Anécdota significa el pacto fatal que me llevó a irreductible soledad" (BEOS: 212-213).

Las formas que se han visto de plurilingüismo permiten la utilización de la modalidad indirecta, de una modalidad disimulada, finalmente distanciada de los lenguajes. Todas estas formas merecen la objetivización del lenguaje, de sus fronteras históricas, sociales y hasta de sus principios, pero en esta novela carecen de un buen tratamiento, por lo que sólo podemos advertir algunos débiles rasgos que caracterizan a esta novela como plurilingüe. Acerca del plurilingüismo, Bajtín dice:

"El plurilingüismo introducido en la novela (sean cuales sean las formas de introducción), es el discurso ajeno en lengua ajena y sirve de expresión refractada de las intenciones del autor. La palabra de tal discurso es, en especial, bivocal. Sirve simultáneamente a dos hablantes, y expresa a un

tiempo dos *intenciones* diferentes: la intención directa del héroe hablante, y la refractada del autor" (Bajtín,1989: 141-142).

5.2 A modo de conclusión

En Bajo el oscuro sol, el autoritarismo tiende a *disgregarse* y, asimismo, a unificarse. El narrador en tercera persona, que aparentemente domina la novela, cede la palabra en cierto momento a uno de sus personajes, como ocurre en casi toda la segunda parte. Se trata entonces de un autoritarismo de carácter contradictorio, es decir, domina pero no quiere, dominar definitivamente.

En esta novela, como se ha visto, sólo existe un intento plurilingüe; por lo que se habla de la existencia de un solo discurso narrativo. Este discurso es matizado, muchas veces, por una cierta apertura narrativa, la que finalmente sucumbe ante ese poder difícil de alejar, el autoritarismo narrativo. Esa característica es propia de ese tipo de narradores que no oye el plurilingüismo y considera que la injerencia en lo social pertenece a aspectos secundarios.

6. Conflicto social

Gaby Vallejo de Bolívar obtuvo con su novela Hijo de Opa* el Premio Nacional "Erich Guttentag" el año 1977. Anteriormente, había obtenido una mención en el mismo concurso, con la novela Los Vulnerables.

Hijo de Opa está dividida formalmente en tres partes. La primera tiene diez capítulos y se llama Ellos; la segunda tiene cuatro, y responde al nombre de Alguien más; finalmente, la tercera parte recibe el nombre de Los últimos, y consta solamente de un capítulo.

En esta novela se presenta a los Cartagena, una familia de terratenientes que vivía en Tarata, Cochabamba. Tres mujeres y un varón eran los hijos. Pero, existía un niño más, Martín, quien era hijo del patrón y de la Opa, mujer que trabajaba para ellos. La historia empieza con el asesinato de la Opa por el hijo del patrón, Juan José. Es a raíz de ese acontecimiento que se van tejiendo los hilos narrativos para enfocar la situación social que rodea a la familia, los acontecimientos históricos, las soledades, etc. Finalmente, todos los integrantes de la familia mueren marcados por una especie de maldición que se había iniciado cuando Juan José mata a la

Se trabajará con la tercera edición, publicada por Editorial Los Amigos del libro, 1986, Oruro-Bolivia, 192 pp.

Opa. El único que queda es Martín, quien, frente a la muerte de sus hermanos representa la vida, al lado de su esposa y su hijo.

En general, Hijo de Opa apunta a un problema social basado principalmente en la contraposición social, la que nace del choque entre hermanastros; uno que vive en la ciudad y otro en el campo. Según lo que se puede leer, debido a su destino uno de los personajes, Martín, se convierte en testigo y actor de esos acontecimientos matizados por el abuso, el rencor, la vergüenza, la muerte. Enfocada de una manera particular aparece la soledad humana, que finaliza con la irremediable muerte que, en esta novela, está materializada por la desintegración del cuerpo, la putrefacción, la sangre. Paralelamente se enfoca el deseo de vivir matizado por-la presencia de los niños.

El tratamiento de la novela permite al lector apreciar un completo escenario social. La ciudad y los momentos sociales influyen de manera directa o indirecta en los personajes. Es entonces que la historia, que está impregnada de vidas, muestra algunos problemas sociales que se suscitan en nuestro país. El carácter autoritario del narrador en tercera persona se ve disminuido a un mínimo grado, y la visión que se presenta de los acontecimientos correspondería a una visión casi imparcial en la narración, puesto que, a diferencia de lo

que ocurre en las anteriores novelas, sus intromisiones son mínimas.

6.1 Formaciones y prácticas discursivas

El lenguaje en esta novela tiene una importancia vital, es en ese sentido que recurrimos a Edmund Cros y su análisis de las *formaciones y prácticas discursivas*, las que matizarán el análisis de esta novela. A propósito, debemos anotar que el lenguaje se materializa en las prácticas discursivas, las cuales están imbuidas de una socialidad del habla e implican una relación profunda con la historia. Para este cometido, lo primordial consiste en realizar específicamente un examen del discurso y su conformación. Es decir, analizar el discurso en sí mismo. Edmond Cros define así lo que se entiende por *formación discursiva*:

"Por consiguiente, hablaremos de *formación discursiva* cada vez que podamos localizar y definir una regularidad entre los objetos, los tipos de enunciación, los conceptos, las elecciones temáticas, y de *reglas de formación* para designar las condiciones de existencia de estos diversos elementos" (Cros, 1986: 58).

Con respecto a la conformación del discurso en esta novela, dos ejemplos son importantes para apreciar la organización en general de la misma. El primero nos remite a un recuerdo y a un presente del personaje Juan José. El narrador hace un

paralelo entre el asesinato de la Opa, cuando era niño, y sus incursiones en la vida política a raíz de un disparo. En el segundo ejemplo se puede apreciar distintas versiones de un acontecimiento pasado que permite al lector pensar y no solamente aceptar lo que el narrador escribe.

Esta primera cita nos muestra el parapelelo entre el recuerdo y presente de Juan José:

"Va moviéndose la mano. Va moviéndose el dedo en el gatillo, juega a jugar, hasta que se mueve vertiginosamente el cuerpo que cae al suelo. El grito. La sangre. Las carreras. Los nuevos gritos, los nuevos movimientos, las nuevas sangres. -Ha sido él-. Un grito encajado en la garganta. El desconcierto. El, saber y no saber que ha disparado. El grito del otro niño. El grito del hombre. Los movimientos de la mujer del suelo. El movimiento del hombre sobre la mujer del suelo. La sangre.

EL DEDO SOBRE EL GATILLO. TRECE AÑOS DESPUES. PONE EL DEDO EN EL GATILLO PARA EL TRIUNFO DEL PARTIDO. JUAN JOSE, VA A COGER UN FUSIL DESDE QUE APUNTO Y NO APUNTO, DESDE QUE LA VIO COJEAR COMO SIEMPRE QUE ANDABA, DESDE QUE TUVO LA RABIA, DESDE QUE OYO SU GRITO. AHORA SUS MANOS TANTEAN EL ARMA sin MIRARLA. LA RECONOCE IGUAL. LAS MISMAS POSIBILIDADES QUE ENTONCES: ALGUNA PERSONA A QUIEN DISPARAR Y OCULTO, CON LA ESPERA QUE ESCUECE DESDE LA VENTANA" (HDO: 9).

Varias versiones de un acontecimiento que dejó marcada a Angela por el resto de su vida:

"'.Quién pudo empezar? ¿Angela? ¿Los dos al mismo tiempo? ¿Cómo reparar esta humillación hecha en mi propia casa y con mi misma hermana? Hace ya tiempo que Carlos me preguntaba cosas de Angela. Creí que

se trataba sólo de una curiosidad por sus rarezas.

Elena lloró esa noche por muchas horas, perdonándose la debilidad de pensarlos y llorarlos y llorarse.

Elena había contado: que cuando iba a dar comida a los conejos escuchó ruido en el granero, pero que su sorpresa fue grande cuando vio a Carlos besando a Angela. Contó que hace días había descubierto que Carlos andaba como abstraído, ausente, que en las noches le había sentido dormir intranquilo, que Juan José tenía razón cuando dijo que Angela no servía para nada más que. joder a la gente. Contó que Angela le había jurado, hace años, cuando solteras, que se lo quitaría, que lo había cumplido que...

Carlos había contado: que Angela le provocaba desde hace mucho tiempo. -Me perseguía por los cuartos, cuando Elena no estaba en la casa. Me dejaba mensajes escritos, dentro de los guantes del uniforme, entre mis papeles del escritorio y bueno, no soy hombre de dejar con deseos a una mujer. Entonces un día... cuando nos vimos frente a frente y solos, le ofrecí lo del granero, allá, a las cinco. Y esa tarde... no llegamos a nada... Teclé en vano. Elena lo fregó. Llegó justo en el principio cuando la pobre solterita se empezaba a entregar. Por eso me fui de la casa. (...) Elena, además, ya no daba. Se enfrió. Tampoco me dio un hijo. Así que no aguanté el escándalo y salí de la casa y ...

La gente había contado: Ese Carlos era siempre un sinvergüenza. Todas las empleadas decían que las manoseaba/ Además tenía mujeres con las que se divertía en el Club Militar/ La pobre Elena le soportaba todo seguramente, quién lo dudaba, lo más probable, Carlos se la había aprovechado a la soltera/ La Josefina les había visto juntos por el río/ Estaba esperando un niño/ La Elena sabía desde hace tiempo y los soportaba. Sólo porque se lo notaba el niño es que decidió hacer el escándalo/ (...). No. Dice que la mayor le quitó el novio cuando solteras, y no lo pudo retener/ Claro. Angela con todo lo histérica que era, era más mujer que Elena/ ¿Cuál será la verdad? (...).

Sólo Angela no había contado nada. Sólo Angela sabía " HDO: 100-102).

Con respecto a la temática, también ésta se encuentra coordinada con los demás elementos que básicamente son sociales y expresan una vivencia en la que está sumergido el personaje. El narrador no nombra los acontecimientos simplemente, sino que los sitúa en el seno de las familias; esta actitud del narrador hace que los acontecimientos posean mayor grado de verosimilitud. En las siguientes citas se puede observar los temas presentados y su forma:

"Juana ha vuelto del mercado sin haber comprado nada. Antes de llegar a la calle Jordán ya ha escuchado que hay revolución en las minas. El temor le ha hecho desandar los pasos. Cuando llega a la casa, ya Juan José ha sido informado por teléfono y lo encuentra vestido, junto a la radio. 'Rebeldes se mantienen en los centros mineros. Fuerzas leales al gobierno afirman que en unas horas más los mineros de Catavi se rendirán. Están completamente rodeados'" (HDO: 82).

"-Sí hombre, estoy esperando que pasen estas fiestas y me voy. ¡Como sea! ¡Salud!
-¡Salud pues oye! Y que sea en buena hora. Quizás nosotros también nos vayamos. Desde la Reforma Agraria, todos se están yendo ché; pero con hijos, hermano, ya no es lo mismo" (HDO: 144).

"_Les presento un amigo tarateño, que tiene interés por ingresar al grupo.
-¡Hola! ¡Qué tal! ¡Mucho gusto!-Sonrisas. Apretón de manos, cigarros, preguntas, palmadas. (...) Siente alegría. No se ríen. Los amigos de Victoria lo han hecho muchas veces. (...) Estos, me toman en serio. Me han dicho que quieren verdaderos revolucionarios, que tengo que dar pruebas de mi entrega, que dos veces por semana nos reuniremos en la Casa de la Revolución" (HDO: 154).

Ese discurso, al mismo tiempo, debe establecer relaciones sociales para que se lo conciba como práctica social. Estas

relaciones sociales con las que el discurso trabaja pueden ser instituciones sociales, procesos económicos y sociales. Se puede trabajar, del mismo modo, con formas de comportamiento, sistemas de normas, tipos de clasificaciones, etc. De esa manera, con el establecimiento de estas relaciones es que percibimos el discurso como práctica social; asimismo se produce la formación del objeto de que se habla y es entonces que se puede acceder al *status* de práctica discursiva. La práctica discursiva se convierte en un espacio en el cual los objetos que conforman una categoría entremezclada tienen la finalidad de aparecer o desaparecer. Pero eso no significa que el discurso sea un simple entrecruzamiento de objetos.

Una de estas relaciones sociales que se concibe como práctica social está presente en el tratamiento que el narrador hace de "la soledad", que está materializada en las vidas de las hermanas de Juan José. Las razones de esas soledades varían entre enfermedades, adaptabilidad social, culpabilidad, etc.

Angela piensa acerca de ella misma:

"'Estoy convencida de que soy una trágica comediante. Me odio. (...) Desde que ha muerto Elena, no he hecho más que angustiar a Isabel. (...) No sé dónde voy a buscar la paz. Soy un ser deforme. No sé detener a nadie por amor. Sólo soy la lástima y el odio. (...) Nunca aprendí a conversar. Esta es la cara de mi vida: la lepra de los años mal vividos'" (HDO: 42).

"Vieja, flaca, sola. Sentada en el asiento del

colectivo que la regresaba desde el Cementerio. (...) tenía que llegar a la puerta y abrir la soledad, que así había sido siempre, que así tendría que ser todavía" (HDO: 177).

El narrador nos habla de Isabel:

"El domingo dejó sus larvas de soledad en Isabel. La mañana del lunes le trajo esa misma soledad. (...) Pensaba en lo que había desembocado su familia, totalmente completa y feliz antes. En que, por qué Juan José tuvo que matar por nada" (HDO: 48).

Es importante anotar que la práctica discursiva está inmersa en una sociabilidad y en una íntima relación con la historia. Esa visión de soledades, de enfermedad, de culpabilidad, de muerte nos transporta a la identificación de personas acosadas por la vida y sus males, a los que no pueden sobreponerse. Todo eso ligado a **una** especie de predestinación o castigo común, que en este caso envuelve a los Cartagena.

Uno de los principios importantes para el desenvolvimiento de las relaciones discursivas, que se definen como ideas, conceptos y palabras que están dentro del discurso, consiste en tener en cuenta que todo se trata de un conjunto de relaciones que realiza el discurso, lo que permite, posteriormente, hablar de objetos con el fin de clasificarlos, analizarlos, explicarlos, etc. Es así que las relaciones discursivas no se circunscriben solamente a las ideas, conceptos y palabras, sino, como se había visto, a las

relaciones de las que forman parte.

Existe otro concepto complementario a los anteriores, el de "formación social". Este conlleva muchas contradicciones, las cuales, a la vez, realizan un cambio en las funciones de los Aparatos Ideológicos de Estado (A.I.E.). Pero, del mismo modo, en el texto literario se introducen esas contradicciones y es de esa manera que se produce la "formación social". Es así que:

"Toda sociedad presenta cierto número de clases y de grupos sociales 'engendrados por el ensamblamiento específico de varios modos de producción; esta complejidad misma de las estructuras económicas entra en interacción con una complejidad de superestructuras, llamada *Formación social*, noción que debe considerarse como correspondiente a una totalidad social, concreta, históricamente determinada" (Cros, 1986: 61).

Es importante entender, como dice M. Poulantzas (1968) , que el modo de producción no es sólo una noción caracterizada por la contraposición de dos clases antagónicas, lo que sí existiría es una formación social que históricamente esté determinada. Es decir, se entiende el todo social, más ampliamente, como un momento de su existencia histórica. En esta novela, esa relación del momento histórico con los acontecimientos que se cuentan es muy importante por la elaboración que realiza el narrador y por la forma de enlazar acontecimientos y personajes. De esa manera se puede encontrar la formación social que actuaría en *Hijo de Opa* de una manera un poco

diferente al de las otras tres novelas analizadas. El análisis del momento histórico determinado es preponderante en esta novela puesto que habiendo sido escrita en los 70's, década caracterizada por el autoritarismo militar, se aparta de esos moldes de autoritarismo e intenta entrar en una especie de amplitud narrativa. Es decir, su temática no se limita a nombrar acontecimientos pertenecientes a la historia, sino que intenta un análisis de los mismos y permite que el lector pueda reflexionar sobre ellos.

Por otra parte, es importante aclarar que la palabra cambia de sentido según la perspectiva del que la emplea. Ese proceso recibe el nombre de "constitución de sentido":

"Las formaciones discursivas representan, pues, 'en el lenguaje' a las formaciones ideológicas que les corresponden. (...) La formación discursiva es la sede de constitución del sentido, su matriz en cierto modo" (Cros, 1986:64).

Todo individuo humano es un ser social y, por lo tanto, es agente de prácticas sociales. Es de esa manera que se constituye en sujeto. La constitución de sujetos en Hijo de Opa parte de la premisa de que se los considera, principalmente, agentes de prácticas sociales. Los casos de Juan José y Martín ejemplifican a los sujetos de esta novela que han sido constituidos en base a acontecimientos y actitudes históricas, como pasaremos a ver a continuación.

Las siguientes citas hacen referencia a Juan José, "el rajado":

"Cuando murió la opa, la casa se puso triste. Cuando se hablaba de Juan José se bajaba la voz.. Algo que quería ser secreto se mencionaba entre las voces apagadas. Se había enterrado a la opa, se había cambiado los cuartos, se había hecho desaparecer el arma, se había anulado el secreto" (HDO: 13).

"Juan José Cartagena

Alias: 'El Rajado'.

Cochabambino, 32 años.

Aparece en la política a través de su participación en el golpe de estado, que derroca a..... Su actuación sobresaliente, le abre las puertas al puesto de guardaespaldas de Andrés Medina.

Organiza la fuerza represiva del régimen anterior, denominada: Frente de Coalición Nacionalista,

Actuaciones señaladas:

-Descubre complot subversivo organizado por Federación de Trabajadores de Cochabamba. Domina la situación. 1.96...

-Allanamiento de casas de implicados y encarcelamiento de principales activistas. (La misma fecha)

-Investiga utilización de fondos destinados a mantener estabilidad política. (...)

-Organiza verdaderas orgías para divertir a gente de Medina y a su gente. (...)

-Desaparece del país, por razón de cambio de gobierno. Se ignora su paradero. Octubre de 1.96...

Datos especiales:

-Admirable capacidad organizativa de represión. Audaz, dominante, perverso, matón" (HDO: 106-107).

Martín, hermanastro de Juan José, y su actuación como testigo y actor.

"TESTIGO: Ojos de niño. Seis años. Sorpresa. ¡Muerta! ¿Muerta? MUERTA. Testigo. El disparo, no el disparo. Se acabaron los gestos de la madre, la tibieza en la noche. La boca sin palabras. (...)

Vuelve a ser TESTIGO: la ciudad va depositando sus emplastos sobre su ilusión. Robo, engaño, indiferencia, barro desde afuera. Desconcierto, temor, vergüenza, desde adentro. (...)

Porque fue su destino ser TESTIGO, ha visto y ha escuchado; en su piel, en sus huesos, en su mente. Ha tocado esas vidas y ha tocado sus muertes" (HDO: 188-189):

"ACTOR: ACTOR del desafío. La lucha desigual con Juan José le ha demostrado que no basta actuar para vencer, que hay que crecer. (...)

Una vez más ACTOR: él había creado el juego cuadernos-cohetes. El tenía que ver con los llocallas.

Más veces, más, ACTOR: Otra vez como el centro desde el que se siente un compromiso con la vida, con la vida de los demás, de los que son su sangre, pero que son su pueblo, 'sus masis'" (HDO: 189-190).

Para que el nivel de la enunciación esté relacionado con las formaciones discursivas, Cros recurre a M. Foucault, quien aclara la razón por la cual los enunciados latentes del sujeto se realizan a través de una práctica discursiva, entendiendo que los enunciados se encuentran en el centro de una formación ideológica determinada. Al respecto, Cros escribe:

"Pues bien, los enunciados latentes del Sujeto sólo acceden al nivel de discurso en la medida en que una escritura, una práctica discursiva enlaza estas prácticas sociales con otras prácticas, tales como la organización de la beneficencia, con el juego de los A.I.E. (la Religión, la familia...), con procesos económicos y sociales (desarrollo de las vías de comunicación terrestre, necesidad de organizar los circuitos de comercio y desarrollo correlativo del transporte a lomo de mulas, de los albergues, de las ciudades...; fenómenos de inflación monetaria, crisis económicas, bancarrotas de los individuos y del Estado, intervención de bancos extranjeros. . .) con situaciones conflictivas (...), con formas de comportamiento y sistemas de normas (...) con debates que transcriben por sí mismos la evolución de la infraestructura con modos de caracterización (...), con una práctica ideológica que presenta una matriz específica (la tradición literaria con sus clichés, sus reglas, sus técnicas...)" (Cros, 1986: 67-68).

Es decir que lo importante es el entrelazamiento de una práctica discursiva con otras prácticas sociales. Es precisamente este enlace el que tiene lugar en esta novela. De esa manera, el sujeto hablante puede identificarse con la formación discursiva o, a su vez, con un discurso, o con una región, por ejemplo, el discurso del Nacionalismo Revolucionario (NR) sobre los campesinos en una época históricamente determinada. Lo que sucede con los personajes de esta novela, sujetos de una práctica discursiva, es una integración entre los fenómenos sociales y un discurso determinado, todo esto enmarcado en una región y en un momento determinado. El caso de Martín y Juan José Cartagena ejemplifican esta integración. Martín separado de sus hermanastros se queda a vivir en Tarata y se enfrenta a una

vida nueva para él. Es entonces que Martín se identifica con una región. La primera cita describe el momento en el que la familia de Martín lo abandona; y la segunda, la no aceptación de hacer lo que su madrastra quería:

"-Comadrita, no te vas a olvidar pues de nosotros.- MARTIN, HAS UN BULTO DE TUS COSAS.- Quince días o cada semana va... LE VAS A AYUDAR A HACER LA CHICHA Y VENDER, HACER LA CHICHA Y VENDER, VENDER, VENDEEEERRR. -Si pues, no hay más remedio, desde la Reforma Agraria, no hay caso de vivir aquí.- MAS DE ESO NO PUEDO HACER. ¡PUEDEEE! Gritó Martín inesperadamente (...)" (HDO: 142).

"No quiso vivir con Doña Casilda, por más que ella lo estuviera buscando y rogando. Le costó hacerle comprender que no quería, que era un llocalla, pero no quedaría para servir chicha. Tenía un propósito. Uno de los Tak'u Borda le había hablado de hacer cohetes y enseñarle cuando quisiera" (HDO: 143-144).

Al contrario, Juan José se establece en la ciudad y responde a un discurso esencialmente represivo y sin convicción ideológica definida. Juan José se identifica con un discurso de poder, el cual forma parte de varios regímenes a los que el presta sus servicios. Las dos siguientes citas muestran sus actividades represivas y su inclinación a ver el dolor en la gente:

"Oye, Cartagena. Eres macanudo, hombre para la represión y cualquier tarea que se te da, pero te está fallando esto de controlar a tus propios hombres" (HDO: 81).

"Juan José se aproxima a lo más alto de su carrera de sabueso político. Martínez confía en él, casi a

ciegas. Cuando llega, lo tiene como vigilante y socio de sus orgías. Gozan juntos de mujeres, dinero, poder. (...)
Juan José empieza a perseguir a los que había protegido en el régimen anterior. Prefiere los espectáculos de las torturas: algo oscuro, indefinido, le lleva a buscar instantes en que las personas están aturdiditas por el dolor del cuerpo" (HDO: 109).

6.2 A modo de conclusión

El autoritarismo presente en las otras tres novelas queda disminuido en ésta. En Hijo de Opa se evidencian prácticas discursivas plurales que interpelan a diferentes sistemas sociales: obreros, campesinos y clase media. Del mismo modo, se presenta una interpelación a la soledad humana identificada en las tres hermanas de Juan José.

Hijo de Opa se convierte en la novela que menos determinación autoritaria presenta de las cuatro estudiadas aquí. Es por esa razón que tiene una diferencia con las demás en cuanto a la homología entre el discurso autoritario de las novelas con el discurso autoritario de la década. Se puede anotar que esta novela constituye una interpelación a la sociedad actual en su conjunto. Por medio de las *prácticas discursivas* se da a conocer numerosos elementos que tienen la característica de estar impregnados siempre de una socialidad del habla e implican una relación profunda con la historia. Su organización narrativa, la estructuración de sus personajes y

de la temática convierten a esta novela en un buen intento narrativo.

CAPITULO TRES

III. TEXTO E IDEOLOGIA

1. La ideología

Los sucesos políticos por los que atravieza Latinoamérica hacen que, con cada vez más frecuencia,, grupos sociales se movilicen frente a las condiciones socio-económicas no favorables. Esa movilización ocasiona que los grupos adquieran una concientización histórica de sus intereses. De ese modo es que se elabora un discurso contestatario, el cual como una forma de expresión tiene a la literatura debido, a que ésta tiene su origen en las relaciones sociales de los hombres. Es esa contextualización la que tienen las obras creativas. En este específico caso las cuatro novelas de análisis no están desligadas de toda esa conexión social y, por lo tanto, son portadoras de esa concientización o toma de conciencia de los individuos hacia su contexto social.

La presencia de estas cuatro novelas como fenómeno social nos impulsa a estudiarlas en sus manifestaciones ideológicas, considerando que son parte de la actividad humana. La obra literaria es una concepción de mundo que está directamente relacionada con los valores ideológicos. Es así que en este capítulo se intentará analizar las formas en las que se presenta la ideología, en estas cuatro obras que ocupan nuestra atención. Para ese cometido, nos parece necesario dar

algunas definiciones de la palabra Ideología, la que es de suma importancia para poder comprender el posterior enlace de ésta con la literatura. Al respecto encontramos un artículo de Chantal Mouffe, quien explica la posición de Gramsci de esta manera:

"Gramsci formulará su propia definición de ideología como el terreno 'donde los hombres se mueven, adquieren conciencia de su posición y luchan' (...). La adquisición de conciencia por parte del individuo, únicamente resulta posible a través de una formación ideológica constituida no sólo por 'elementos discursivos sino también por elementos no discursivos, que Gramsci designa con el término bastante vago de 'conformismo'. Pero su intención se aclara cuando señala que la adquisición de esta conciencia necesaria a través del conformismo resulta en el hecho de que 'uno siempre es hombre-masa u hombre-colectivo'" (Mouffe, 1978: 76).

La ideología ligada a lo colectivo ya resulta ser una premisa para su definición y su práctica. El hombre ya no es considerado a nivel individual sino como un hombre colectivo, quien piensa y actúa frente al sistema vigente. Demuestra sus pensamientos por medio de sus acciones y tiene representación de clase. Por su parte, Hernán Vidal dice:

"El término *ideología* fue definido como el conjunto de argumentos, valores y actitudes mentales conscientes e inconscientes que tienen origen en una estructura productiva y social, los que tienden a sostenerla, reforzarla, ampliarla, enriquecerla y criticarla. Ideología es, por tanto, una forma de falsa conciencia que busca promover los intereses de las clases imperantes en la sociedad. En nuestro caso, éstas luchan por mantener las sociedades latinoamericanas en un estado de dependencia. Por

dependientes se entiende a aquellas sociedades que han sido absorbidas en la esfera de influencia económica, militar y política de una nación central. Esta dinamiza el cambio de las estructuras económicas, sociales y culturales de las sociedades dependientes no de acuerdo a las necesidades de ellas sino de las propias" (Vidal,1975: 6).

Según la cita anterior, la ideología se entiende también por su situación geográfica. En este caso, Latinoamérica, se encuentra en un estado de dependencia y ese estado influye individualmente en cada país de esa región y las respuestas o ideologías contestatarias se encuentran en la reacción de cada individuo, el que proyecta a la sociedad problemáticas colectivas que pertenecen a su diario vivir.

2. Manifestaciones de la ideología

2.1. Aparatos ideológicos de Estado

Esta visión del texto y lo ideológico, básicamente enfoca la teoría que desarrolla Mijail Bajtín. Edmund Cros, Gramsci, Françoise Perus y Hernán Vidal corroborarán, a su turno esa teoría. Bajtín toma en cuenta las teorías de los formalistas rusos, que le sirven tanto de punto de partida como de objeto de crítica. Las relaciones entre la literatura y lo social cambian de sentido en términos de su relación. Sitúa a la ideología en el centro de su perspectiva y define a la literatura a partir de y en la ideología. La visión de la literatura y lo social toma otro rumbo a partir de esta

perspectiva.

Ese cambio de sentido se manifiesta en un nuevo punto de vista sobre las relaciones literatura-sociedad. Es decir, la literatura ya no es sólo "producto" sino que la literatura es también producción. Esta perspectiva inmersa en el problema social presenta dos características principales:

- el carácter social de la literatura se manifiesta en los materiales y en el proceso que la constituye.
- la actividad literaria es una entre las prácticas sociales y, por lo tanto, el estatuto social de la literatura se define precisamente por el carácter de su práctica.

Esto significa que cuando la literatura era concebida únicamente como "producto", se explicaba a partir de condiciones de producción externas a la actividad literaria misma: las clases, la economía, la historia; entonces, las obras resultaban de una de estas variables o de su entrecruzamiento, que aparentaban la socialidad del texto desde afuera, pero:

"Concebida como producción, en cambio, la literatura asume su carácter social como rasgo interno, que califica a la actividad literaria, a los medios de producción textual y a las ideologías literarias con que la literatura es producida". (Altamirano y Sarlo, 1983: 33).

Es decir, hay un cambio de concepción: ahora la literatura, concebida como producción •se socializa y experimenta los cambios sociales desde adentro. Ya no se trata de que los escritores sean simples voceros de los conflictos sociales llevados generosamente a los textos. Ahora, como afirma Bajtín: "El hecho literario es una forma ideológica: reflejo lingüístico de las ideologías sociales" (Altamirano y Sarlo, 1983: 33). Por lo tanto se considera al hecho literario como una forma ideológica, la que llega a ser un reflejo lingüístico de las ideologías sociales.

Para definir lo que se entiende por *reflejo* es importante recordar que la conciencia se pone en contacto con lo real a través del mundo ideológico, el cual se define como el conjunto de formas colectivas de la conciencia social. Por consiguiente, en el conocimiento la conciencia no desempeña una función refleja en el sentido mecánico, más al contrario, ésta es actora de un proceso, y el producto de esa actividad se define como reflejo.

Ampliando la teoría de Bajtín se encuentra la caracterización de dos puntos importantes. Primero se habla de la existencia de un *sujeto social*, el cual elabora un discurso sobre la realidad, a través de su trabajo con los "objetos ideológicos". Asimismo, se considera como sujeto social al que muestra un "reflejo" de lo social en la literatura. Esto llega

a suceder como producto de esa doble actividad, dentro y con las ideologías.

En segundo término, y tomando en cuenta el problema desde un punto de vista inicial, las ideologías producen al sujeto. En este segundo punto la conciencia del sujeto juega un papel importante en el sentido en que ésta se convierte en el lugar de entrecruzamiento de dos sistemas diferentes, el ideológico y el de la lengua.

Por otra parte se encuentra el "ambiente ideológico", el que también es un material de la literatura y es definido como el sitio donde las ideologías se entrecruzan. De esa manera, la práctica literaria realiza un trabajo con la lengua, pero tomando en cuenta las ideologías. Ese ambiente ideológico es característico del aspecto social colectivo de la literatura, "una mediación entre lo real y los discursos" (Altamirano y Sarlo, 1983: 34).

Para entender con más claridad el carácter activo de la práctica literaria con relación a las ideologías y a la lengua, Bajtín explica dos nociones: el ideologema y la evaluación social. El ideologema resulta ser el conjunto de acontecimientos, acciones, experiencias de la vida-que se han convertido en un motivo o argumento, el mismo que ha sido interpretado por la perspectiva del ambiente ideológico, para

finalmente ser envuelto por un cuerpo ideológico determinado. Es entonces que una realidad no interpretada ideológicamente no puede ser parte de un contenido literario. El ideologema que corresponde al cuerpo ideológico tiene dos aspectos, por una parte, es un elemento del horizonte ideológico, y por el otro, es un elemento del texto. De esa manera:

"La representación literaria de elementos de ese horizonte (representación que supone un trabajo sobre esos elementos: extracción, conformación estética, incorporación al discurso literario que es diferente del de las ideologías sociales) se caracteriza por la confluencia de ideologemas sociales e ideologemas estéticos. El ideologema es la representación, en la ideología de un sujeto, de una práctica, una experiencia, un sentimiento social. El ideologema articula los contenidos de la conciencia social, posibilitando la circulación, su comunicación y su manifestación discursiva en, por ejemplo, las obras literarias. Son ideologemas los que entran como contenidos de las representaciones literarias, porque la vida social no puede pasar a la literatura sin la intermediación de estas unidades discursivas" (1983: 35).

El ideologema llega a ser un significante; es decir, una forma de las ideologías sociales, ya que parte de una realidad social. En el texto actúa como contenido y conserva su carácter social e incorpora una función estructural textual que puede ser el ideologema estético o el artístico. El ideologema artístico y el ideologema social cuando están inmersos en la obra literaria dirigen al texto tanto hacia el ambiente ideológico como hacia el sistema de la literatura.

La noción de *evaluación social*, agrega otras características para la mejor comprensión de la relación entre literatura y sociedad. Cabe hacer notar que para la explicación de *evaluación social* es preciso escribir con respecto a la orientación de la literatura en el mundo social y hacer notar que la literatura no es un reflejo del medio ideológico. Con esa aclaración, Bajtín denomina *evaluación social* a la relación dinámica entre el texto y el ambiente ideológico. La relación dinámica está ligada a la noción de reflejo de Bajtín, afirmación respaldada, del mismo modo, por Altamirano y Sarlo, quienes escriben lo siguiente:

"La literatura no refleja nada que le sea, desde el punto de vista de su existencia como discurso, heterogéneo. No refleja 'cosas' sino 'ideas', no refleja 'actos', 'experiencias', 'prácticas', sino la forma en que el discurso de la ideología se hace cargo de ellos. El problema de un reflejo más o menos mecánico del mundo social se plantea, entonces, no en la instancia en que la literatura trabaja con los discursos de la ideología, sino previamente, cuando los discursos de la ideología se hacen cargo de lo real" (1983: 37).

Es, en ese sentido, que aclarada la noción de reflejo con relación a las ideologías sociales, la literatura puede ser definida como producción de significaciones y de formas de significaciones solamente a partir de estos dos elementos que le son indispensables: los discursos ideológicos y la lengua. De ese modo, la lengua llega a ser el material y los discursos ideológicos llegan a ser los contenidos del texto. Estos dos elementos forman parte de -la misma naturaleza lingüística y

ésta es la que proporciona homogeneidad a las obras.

Cuando se interrelaciona la lengua con lo social pueden surgir ciertos desacuerdos, los cuales son reordenados por las evaluaciones sociales como se nos explica en la siguiente cita:

"En cada palabra de la lengua, el escritor encuentra las huellas de la historia y de la sociedad, las marcas de los usos sociales y, también, de los olvidos, el gasto por el uso y por el desuso. Cada una de estas marcas ofrece una resistencia cuando la palabra se incorpora al texto literario: es la resistencia de los significados sociales, de las formas en que el lenguaje es vivido y trabajado por la comunidad o por un sector de ella. Todos los elementos de la lengua se ordenan según un sistema de *evaluaciones sociales*" (1983: 38).

Es entonces que podemos comprender un acto de habla solamente en relación con una evaluación, la que lo orienta y le da sentido en el mundo ideológico. Se puede agregar que la evaluación es también punto de enlace y de conflicto con relación tanto a lo general como a lo particular. Es decir, puede determinar las elecciones y los límites del escritor, y, del mismo modo, determinar la actividad de su público.

La evaluación social tiene un doble juego. Por un lado, la lengua, y por el otro, forma parte de la actividad del escritor frente a su material. Este produce una segunda evaluación a partir de las evaluaciones sociales de la lengua.

Es por eso que los escritores, en tanto sujetos sociales, se orientan en el medio ideológico que rodea a los hombres y en el sistema de la lengua según evaluaciones sociales.

Lo explicado anteriormente forma parte de la teoría del que se ha denominado el "primer Bajtín". Esta teoría se puede resumir en lo siguiente: Las ideologías llegan a ser un elemento mediador de las relaciones entre literatura y prácticas sociales. Es decir, la literatura se convierte en una forma ideológica que es reflejo de la realidad social con la consiguiente mediación de la ideología. El "segundo Bajtín", que ha sido en parte construido por la sociocrítica, da un paso definitivo al considerar la literatura como forma ideológica, directamente, y sin ninguna clase de mediaciones. Bajtín denomina a su teoría como un discurso narrativo que en la novela presenta "el mundo ideológico del otro", mediante las palabras del otro, las únicas que pueden dar fidelidad de ese mundo. Es por eso que en la novela se representa el discurso de un locutor, o de varios, y no la representación de la acción; es precisamente por esa característica que la novela se diferencia de los demás géneros,

Para Bajtín, en la novela el acto se encuentra felizmente unido al discurso consiguientemente, orienta al género en una dirección ideológica definida. Esta asociación de acto y discurso se convierte en una especie de sumisión, lo cual

produce en la novela un tipo de significación que concluye en un encuentro de discursos en el que se pone en juego la plurivocidad social. Esta plurivocidad se define como el encuentro de diferentes lenguas, en el que se interrelacionan dos o más discursos. Es decir, el entrecruzamiento de varios discursos adquiere significación solamente con su presencia. En consecuencia, detrás de cada enunciado resuenan los lenguajes sociales.

Es de este modo que se encuentra un avance en la perspectiva bajtiniana, que parte del desplazamiento del énfasis de la literatura como representación discursiva de lo social a la literatura como representación de los discursos sociales, con lo que el texto se convierte en un espacio de intersección de discursos sociales. Por lo tanto, el problema del sistema de mediaciones entre el texto literario y la sociedad queda relegado a otro plano. Ya no existen diferencias, tanto el medio como el objeto de representación literaria participan de la misma naturaleza: la novela es una representación de discursos por medio de discursos. Con referencia al análisis de las cuatro obras, en éstas se medirá de qué manera está representado el "discurso del otro".

Para Edmund Cros, la literatura es una práctica ideológica que se articula sobre los Aparatos Ideológicos de Estado (A.I.E.):

"Hemos visto, efectivamente, que la definición de la literatura como práctica ideológica halla su fundamento, en la Francia contemporánea, en el hecho de articularse sobre un A.I.E. dominante que determina la especificidad de su discurso. Precisaremos ante todo lo que engloba la noción de Aparato Ideológico de Estado (A.I.E.). (...) el poder central, el aparato administrativo, militar, policial, jurídico (Tribunales, cárceles) y, por otra parte, instituciones especializadas que no suponen coerciones aparentes [Iglesia, Universidad ...] y que L. Althusser propone llamar Aparatos Ideológicos de Estado" (Cros, 1986: 45).

La literatura está ligada a todo el movimiento social y de esa ligazón surge su particular ideología. Es precisamente por medio de la aparición de los Aparatos Ideológicos de Estado, como una forma de materialización de la ideología, que podemos percibir el abuso del autoritarismo. En las cuatro novelas que conforman nuestro corpus de estudio, los Aparatos ideológicos de Estado tienen una función primordial; muestran una de las formas en las que los percibe la población. Resultan ser una constante en las cuatro novelas. La atención que cada una de ellas les presta se centra, principalmente, en destacar el carácter represivo de las instituciones militares y la influencia de otras instituciones, que como las instituciones educativas, llegan a formar generaciones. Las cuatro novelas estructuran su historia en base a hechos que están relacionados directamente con los Aparatos Ideológicos de Estado, a los que ninguna sociedad puede excluir. Esta influencia que ejercen en la sociedad y las consecuencias que causan en los individuos provocan su traslado a la obra

literaria. Esta influencia se ve principalmente enfocada hacia los militares y la policía, instituciones que juegan un papel importante porque son enfocadas en su carácter autoritario y dictatorial. La escuela y la universidad también forman parte de este enfoque, en el que se muestra una parte de su participación en la vida ciudadana.

Del mismo modo, y haciendo un paralelo teórico podemos hablar del sujeto social, del que habla Bajtín quien afirma que este sujeto elabora un discurso de la realidad a través del trabajo con los "objetos ideológicos". Es decir, que en las cuatro novelas, y a diferente nivel, se puede encontrar una estructuración del sujeto social quien, trabajando con estas instituciones, que Cros llama Aparatos Ideológicos y Bajtín Objetos Ideológicos, elabora un discurso de la realidad.

Ahora bien, es importante observar en los ejemplos de las cuatro novelas la forma y el nivel de estructuración de los objetos ideológicos, cada una muestra el nivel de acercamiento a la realidad y su punto de vista de la misma. Es por eso que nos parece imprescindible tomar en cuenta lo que afirma la sociocrítica acerca del "texto" en sentido de que éste "debe ser leído en lo que calla más que en lo que dice. O, mejor aún, leer en lo que dice, esencialmente lo que reprime" (Altamirano y Sarlo, 1983: 60). Es de esa manera que se podrá diferenciar una obra :dé otra.

A continuación, y para ilustrar lo anteriormente dicho, proponemos tres ejemplos tomados de cada una de las cuatro novelas en estudio. Los dos primeros tienen que ver con la participación del objeto ideológico, que constituye parte importante de la estructuración novelística y, en algunos casos, la principal. El tercer ejemplo muestra la manera en que estos aparatos ejercen su poder y coherción.

En las siguientes citas, tomadas de Torbellino de horas de Olga Bruzzone de Bolch se narra primero, la inútil resistencia a un golpe de estado y luego, la instauración de otro golpe.

"Sus milicianos estupefactos se niegan a creer lo sucedido.

Desde sus casamatas abiertas en el cerro de Laicakota lanzan una barrera de tempestad impulsados por la fuerza de la inmanencia.

Vano el esfuerzo. Vano el intento.

Desde las alas de un avión que sobrevuela el cerro una estruendosa explosión de metralla los sobrecoge.

El cielo se oscurece. Aturde el tableteo. Los de las casamatas no se dan por vencidos y resisten.

Desde las alas del avión la metralla dispara intensamente. El cielo se retuerce enloquecido" (TDH: 50).

"Entre éstas y otras circunstancias han pasado varios meses. Para ser exactos cinco meses a partir de la caída del helicóptero y... ¡zas! otro golpe en la nuca. No en la mía. En la del país. Parecería que la idiosincracia de nuestro pueblo fuera la traición. Concretamente hablando parecería ser un atributo de los que gobiernan, pues el 'artífice de las traiciones' acaba de dar un alevoso golpe para adueñarse del poder enviando a otro presidente al exilio, por suerte, sólo al exilio. Y el Petizo va diciendo lo que otros callan por temor a represalias... va diciendo que aún no está aclarado el asunto del helicóptero y que ahora ya nadie ha

de intentar ponerlo en claro porque los que pretenden hacerlo van a ser silenciados definitivamente" (TDH: 116).

En la siguiente cita veremos los resultados de la supuesta efectividad de los aparatos represivos del estado, en la persona de Luis Alberto:

"Un baldazo de agua helada me había sacado de la inconciencia. Un dolor agudo perforaba mi cerebro. Tenía un infierno en la nuca. Todo mi cuerpo era una tortura astillada que se me incrustaba desde los pies hasta la punta de los cabellos. No atinaba a aclarar el caos que me rodeaba. No podía darme cuenta de lo que ocurría dentro de mi ser ni de lo que me rodeaba en esa oscuridad en la que me encontraba sumido.

No podía pensar ni recordar ni coordinar mis ideas. Todo era confusión dentro mi cabeza que horriblemente me dolía.(...)

Entre los dos me levantaron y me arrastraron en tal forma que sentía como si me arrancaran los brazos y como si mis pies se quedaran aprisionados en algo que me jalaba como si me separaran los huesos... era un solo dolor que se alargaba como jalando de los dos extremos..." TDH: 155).

Las siguientes citas, extraídas de Los Vulnerables, de Gaby Vallejo de Bolívar cuentan primero, el discurso de un profesor, y segundo, la muerte de Antonio, jefe del movimiento guerrillero:

"Los insultos van subiendo de color a medida que la clase de examen transcurre.

-Estudie, pues joven, si no quiere ser un obrerito solamente-. Se mueve por la clase tratando de dar distinción a su figura -No quiero telegramas!, no estamos en las oficinas de telégrafos. De estúpidos que son, confunden el colegio con la oficina de telégrafos-. Las palabras crecen con la entonación enfática de insulto que llevan. -Para otras cosas

son vivos ¿uno? para fogata bailable, para matineé escolar, para farándula, para huelga. -Interrumpe su caminata y da vuelta bruscamente-. ¡Estúpido! te oigo aún de espaldas. ¡Examen anulado!-. La sangre le sube a la cara empujada por su propia ira. - Hijos de chicheras, ¿creen ustedes estar en su casa?. Están en un examen y ante un gran profesor. ¡Hediondos! que no conocen ni el agua" (LV: 44).

"De un movimiento violento se aproxima a la puerta. -"Mañana del dos de abril"- dice y sale rumbo a la Universidad. Necesita encontrar a Felix. (...) Vuelve el rostro. El hombre permanece apoyado al poste. Antonio siente que lo vigila desde su inmovilidad.

Sabe que es arriesgado buscar a Félix en la universidad. Pero ya es mucho. (...) Es mejor enfrentarlo ya todo de una vez. Aunque el hombre de la esquina ya no está, se sabe acosado.

Todo en vano, Félix no está. Un aire de desgano se le ha juntado a la figura y ahora baja lentamente las gradas. (...) Se repite que estar ahí es arriesgado. (...)

El sol ciega sus ojos al pasar de la sombra de los muros del edificio al patio soleado. (...)

Rita sale de las aulas en ese instante. Lo ve. .Se le sacude el pecho agolpándose todo de pronto. (...)

Rita, de piedra, con el grito petrificado en la garganta vive inmóvil, electrizada. La gente se mueve a su alrededor. Correteos. Bulla. La empujan, le gritan. Hasta que inicia el camino hacia su muerto" (LV: 137-138-139).

La tercera cita anuncia que uno de los integrantes del grupo guerrillero había padecido las consecuencias del poder de los aparatos represivos de estado.

"Luis, te han roto las piernas... y te han escupido... y te han insultado... ¡Malditos hijos de perral... ¡Van a pagarlo, Luis!... Yo te prometo..." (LV: 82).

Por su parte, en Bajo el oscuro sol, de Yolanda Badregal, el

siguiente ejemplo se refiere a la descripción de un golpe de Estado, que es el pasaje que da inicio a la novela, y que dará lugar a la muerte de la protagonista. En la segunda cita se remarca que una de las consecuencias de esa Revolución es la muerte de los inocentes:

"Disparos aislados trizan la noche. Silencio, tenso de expectativa y miedo. Veloz rodar de jeeps y motocicletas. Las radios, mudas. Se entreabre algún visillo cauteloso.

La gente se escabulle interrumpiendo las diversiones del domingo. A la memoria de cada cual acude el recuerdo de lo que otras veces significó esta atmósfera. Habrá quien no puede abandonar su puesto, soldados, policías. El que tiene parientes en el poder, ¡qué no daría para que las cosas no cambiaran! Los que tienen a los suyos en el exilio, ¡qué no darían para que las cosas cambien!" (BEOS: 11).

"Hubo una mano que intentó tapar la herida abierta por bala, en una noche revolucionaria como hay tantas en América. Noche que pone el punto acápite a la carta que no llega nunca..." (BEOS: 231).

En cada una de las novelas podemos advertir el abuso de poder que se enfoca en ellas. En este caso se trata del diálogo que sostiene un Agente con la dueña de la casa y con el doctor Gabriño, en circunstancias en las que trata de identificar el cadáver de Loreto y buscar al reponsable. A continuación las partes sobresalientes de esa conversación:

"La interrogación era desordenada y sorpresiva. -No sé nada, señor Agente. -Decía la dueña-, puede Ud. preguntar a los otros inquilinos de la Pensión. Anda a llamarlos, Adela. Ya estaban allí cuatro o cinco temerosos sin atinar

a responder.

-¡Aquí nadie sabe nada! Ignorantes, sálganse. Me quedo yo con el médico -ordenó el Agente Rojas.

()

-¿Proceder a qué, Agente?

-Traslado a la morgue, naturalmente. Bajo mi responsabilidad firme Ud. Estamos muy ocupados en acarrear a éstos. Uds. tuvieron suerte; si llaman un poco más tarde no me alcanzan en Investigaciones. Ya he pedido Ambulancia. Soy ducho y eficiente, ;caray!" (BEOS: 46-47).

Las dos siguientes citas, que pertenecen a Hijo de Opa, de Gaby Vallejo de Bolívar, muestran el poder y la maldad de Juan José Cartagena, perteneciente siempre al partido que, en ese momento, dirige el país.

"El 'Rajado' Cartagena, tiene poder, dinero, mujeres. No en vano se gasta la vida cuidando la de Molina que lo ha tomado de guardaespaldas" (HDO: 57).

"-Mirá, no lo vas a creer, pero ese tipo odia hasta a su familia. ¿Sabes cómo llama a su familia? La familia más jodida del mundo y la hace vivir así, en sus borracheras. Yo lo he visto. (...)

-¡Pucha! ¡No me has entendido! Este desgraciado es capaz de vender a su propia madre. Además, qué línea tiene. Es un político de esos que igual va donde la huele buena. Además, es un desgraciado, ya lo vas a ver" (HDO: 105-106).

Finalmente se narra una de las torturas que se practicaba en la casa de "seguridad":

"En la casa de seguridad:

Unos. Otros. Los sucios. Los hediondos. Los del sexo insatisfecho, desfilan junto a sus piernas abiertas a la fuerza. El niño, sobre una manta vieja, llora. Mira a la madre. Lloro:

¡OH! DIOS DE LOS JUSTOS, ADORMECE A ESE NIÑO!
Ellos le desgarran la carne viva. El niño le
desgarra el alma. Los ojos acuosos del llanto no
ven más que negras figuras. Muchos rostros
cubiertos para dejar de ser hombres, para manosear
la carne sin compromisos. Palabras jamás escuchadas
antes por sus oídos, injuriosas, procaces. Golpes
pero atontarla, para que deje de gritar" (HDO:
117),

En los ejemplos anteriores hemos podido advertir lo que Bajtín llama, "el discurso del otro". Esto significa que existe un discurso narrativo en el que la novela presenta "el mundo ideológico del otro". Es ese discurso "del otro", el único que puede dar fe de ese mundo. Es así que a través de estos ejemplos podemos tener una idea del discurso narrativo de cada novela y advertir el grado en que se interrelacionan los discursos, ya que detrás de cada enunciado resuenan los lenguajes sociales.

Gramsci, a través de la lectura de Chantal Mouffé, señala, del mismo modo, su acercamiento y contribución a la teoría de Bajtín, cuando afirma, respecto a los sujetos, que éstos son producto de la ideología y que ésta se materializa en prácticas sociales. Esta materialización pone de manifiesto una visión de mundo que está basada en la expresión popular. Resulta importante, por tanto, comprender las prácticas sociales de cada una de las cuatro novelas, para poder dar cuenta de la visión de mundo que éstas expresan.

Es importante aclarar que el individuo adquiere la conciencia a través de una formación ideológica constituida por elementos discursivos y no discursivos. Esta adquisición, por medio de elementos no discursivos resulta de la afirmación de "que uno siempre es hombre-masa u hombre-colectivo" (Mouffe, 1978: 76). Es así que se encuentra la idea de la subjetividad en los sujetos y de su materialización en prácticas sociales:

"Ciertamente se encuentra aquí la idea de que los sujetos no son lo originalmente dado sino que son producto de la ideología en un campo socialmente determinado, de modo que la subjetividad es siempre el producto de la práctica social. Esto implica que la ideología tiene una existencia material y que, lejos de ser un conjunto de realidades espirituales, se encuentra siempre materializada en prácticas. La naturaleza de la ideología como práctica queda reforzada con la identificación que establece Gramsci entre ideología y religión (en el sentido crociano de una visión del mundo con sus correspondientes normas de acción), en la medida en que permite subrayar que la ideología organiza la acción. Considera Gramsci que en toda acción se manifiesta una visión del mundo y que ella puede expresarse en formas muy elaboradas y a un alto nivel de abstracción-en el caso de la filosofía-, o bien, en formas mucho más simples, como la manifestación del 'sentido común', que se presenta como filosofía espontánea del hombre de la calle, pero que es la expresión popular de filosofías 'más elevadas'" (Mouffe, 1978: 76-77).

Mouffe aclara, posteriormente, que estas visiones de mundo no responden a un hecho individual, por el contrario, son la expresión de "la vida comunitaria de un bloque social". Son estas visiones las que organizan las masas humanas y se convierten un principio informativo de todas las actividades, sean éstas individuales o colectivas. Es decir

que las visiones de mundo resultan ser una suerte de motor, a través del cual se permite la interacción de hombre y sociedad en un medio ideológico.

Es así que en el texto, como forma ideológica, está presente esa visión de un hombre colectivo y su concientización de la realidad; al respecto, Françoise Perus dice:

"(...) de lo que finalmente se trata es de llegar a dar cuenta de los efectos ideológicos específicos que, bajo la modalidad 'estética', produce el texto en el interior de un campo ideológico-cultural, cuyos márgenes no están definidos por 'texto en sí' sino por las contradicciones de la formación histórico-social concreta en cuyo marco se produce y reproduce la 'significación' de la obra que se trate" (Françoise Perus, 1981: 261).

Son esas contradicciones de la formación histórico-social las que la creación literaria da a conocer, lo que produce los efectos ideológicos propios de cada sociedad. Complementando su propia posición y refiriéndose a la obra literaria, Perus agrega:

"(...) una obra literaria no es una colección de imágenes y símbolos sueltos, sino que para que sea reconocida como tal y llegue efectivamente a formar parte de la tradición (institución) literaria existente, tiene que llegar a recoger, condensar y plasmar, en su aparente autonomía estética, un universo en el que puedan reconocerse y con el que puedan identificarse sectores sociales suficientemente amplios y duraderos. Es decir, que tiene que alcanzar una significación que rebase lo puramente singular y anecdótico, e incluso lo meramente coyuntural, para convertirse en soporte de una fuerza histórica capaz de 'universalizarla'

en el marco de un contexto histórico concreto, o sea de convertirla en expresión del sentir histórico colectivo. Lo cual desde luego es una cosa totalmente distinta de la que consiste, para el escritor, en instalarse de entrada en una universalidad abstracta" (Françoise Perus, 1981: 267-263).

Esta característica histórico-social de la obra literaria, la de plasmar un universo en el que puedan reconocerse sectores sociales amplios, resulta esencial. Esas obras que poseen esa característica son capaces de interpretar la realidad social. Contrariamente cuando las obras no toman en cuenta su contexto socio-histórico están condenadas a existir en un espacio vacío en el que sólo se encuentran ellas. Esas creaciones se conforman con elaborar una selección superficial de imágenes sin ninguna significación.

^{9.9} La soledad como manifestación ideológica

En esta sección pretendemos demostrar, que existen algunas problemáticas que son presentadas en forma individual pero que realmente pertenecen a la colectividad. Resulta ser una respuesta al sistema en el que cada individuo vive. Esta problemática, en las novelas que nos ocupan se manifiesta a través de una soledad inmensa, matizada con una culpabilidad que proviene del pasado. Al respecto Françoise Perus dice:

"Por lo ideológico, no se entiende desde luego aquí sólo a los sistemas de ideas articulados. en forma conceptual, como pueden ser p.e. las ideologías

políticas o los sistemas filosóficos, sino al conjunto *mucho más laxo* de ideas, representaciones, imágenes, símbolos, en el marco de los cuales los hombres viven, perciben y representan las *contradiccion-es* propias de la formación histórico-social en la que les ha tocado vivir, y su inserción concreta en ella" (Perus, 1978: 264).

La constante soledad, abandono, desgracia que presentan los personajes principales de las cuatro novelas nos remite a las contradicciones existentes en la sociedad, las cuales son interpeladas de distinta forma. Los personajes mantienen una actitud conformista que acepta lo que sucede, dejándose llevar por la desesperación y, en otros casos, la muerte. Muchas veces esta soledad es atribuida al destino o a Dios, y se complementa con la degradación personal.. Es decir, el personaje va convirtiéndose, por efecto de la soledad, en una "cosa" y, muchas veces, en nada. Esa cosificación finaliza, en algunos casos, con la muerte. Del mismo modo que los ejemplos anteriores de la parte II, se podrá advertir, en tres citas de cada novela, el grado de soledad, y percibir, del mismo modo, las causas por las que esos personajes han llegado a ese punto.

En Torbellino de horas los tres ejemplos muestran los pensamientos de Luis Alberto, quien, exilado de Bolivia, llega a Estados Unidos. Posteriormente rehace su vida y forma una familia, la que llena esa su primera soledad.

"Aquellos grandiosos edificios que como dice su nombre tocan el cielo, se convertían ante mis ojos en árboles gigantescos de una enorme y sombría selva, árboles que oscurecían al sol. Las hojas de aquel tupido bosque brillaban como si los últimos reflejos de la vida le prestaran su luz. La umbría selva me devoraba, me engullía, me tragaba" (TDH: 176).

"La lluvia persistía. invitaba a la intimidad del diálogo ¿Dialogar en esta mi soledad?" (TDH: 188).

"Al encontrarme de nuevo solo en mi celda. Comprendí esa tragedia de la vida... Una sucesión de despedidas. Unas cortas. Otras largas. Otras definitivas..." TDH: 222).

Una de las protagonistas de Los Vulnerables, María, hermana de uno. de los miembros del movimiento guerrillero a diferencia del personaje Luis Alberto, vive día a día con esa especie de predestinación que determina toda su vida. Un primer error la marcará definitivamente y no le permitirá integrarse al resto de su sociedad. Veamos:

"'Sola', tornó a pensar. 'Hablar para hablarse. Llorar para llorarse. Caer siempre en este reflexivo eterno de soledad. Y no es que no haya intentado darme. Me he dado. He compartido. Pero después de haber jugado a todos los presentes, siempre he vuelto a caer sobre mí misma, con toda la basura de los hechos gastados, sin llegar al recíproco. Y he vuelto a conjugar la soledad del reflexivo: preguntarse, auscultarse, emborracharse, llorarse. Más que todo llorarse'" (LV: 68).

"'Final. Empieza la soledad. No será fácil amar. Tengo las piernas profanadas y malditas y esto me señalará siempre, por cualquier camino que vaya'" (LV: 78).

"Ha quedado un sonar de penas en el pecho. No están mis personajes. No están los hombres, no están los

hijos. Y descubro mi soledad y soy un infierno. Hace días que me fatigo por vivir sobre toda esta soledad. Los que después me quisieron, ya llegaron tarde, porque mi boca ya se había enmudecido, atrofiado, mutilado para decir algo sencillo, como amor. Y permanezco en este mutismo insondable. Y la más terca sensación de inutilidad me desmorona. Mi soledad es una ignominia que me aparta de lo que todavía puedo ser. Pero, no hay vuelta. Cómo puede ser si vivo en esta soledad desde que amanecí a la vida" (LV: 150-151).

Loreto, personaje principal de Bajo el oscuro sol, se asemeja a la María de Los vulnerables. Por un incidente del pasado, Loreto, vive condenada a la soledad y a la cosificación, hasta el punto de identificarse con una "cáscara" o una "hormiga en un muladar":

"Loreto formulaba interiormente lo que desde hacía años rondaba en su conciencia. Se tendió en el sofá cavilando, contemplando, preguntándose. ¿Puede una persona aislada cambiar algo en el engranaje del acontecer? Todo acto individual es **trascendente**; apresura o estanca el progreso. Pero ¿qué progreso? ¿Este crecer para fuera y encogerse el alma? (...) Somos apenas hormigas en un muladar. También la hormiga tiene su lugar en este polvo que no se alcanza a comprender. ¿Cuál **será** la verdad? ¿A qué tanto afán, tanta discordia en esta ciudad, una entre millones?" (BEOS: 32-33).

"Aquí. ¿Quién soy? ¿Quién soy? Algo más que una cáscara. Nada pasa sin dejar su huella. Más adentro, más halló de mis huesos hay un misterio. Pertenezco a una gran totalidad capaz de dequiciarse al temblor de una hoja. No sé nada. Si no se hubieran atrofiado mis sentidos a través de larga cadena de civilización, **podría** ver lo invisible, escuchar una respuesta de los que no son" (BEOS: 34).

"A sabiendas, por el ansia de probar una vez la

dicha, hice un pacto terrible. Por la fugaz felicidad me sometí a la perenne soledad" (BEOS: 210).

Por último, en Hijo de Opa nos encontramos con los siguientes monólogos de Angela, quien es la que conjuga la soledad en la que vivieron las tres hermanas, Angela, Isabel y Elena. Debido a un error cometido en el pasado Angela se autocastiga para siempre y va pagando su culpa cuidando de sus hermanas y enterrándolas, hasta que se queda sola y muere:

"Me estoy mirando en un espejo con toda la amargura de una mujer fea, vieja, sola. Algo ha pasado en mi cara. Hace días que me encuentro más fea. Me doy cuenta que no hay nada que me salve de esta vejez. Todo lo que hice por disimularlo me lastimaba más. Ahora, hoy, al mes de tu muerte, no quiero disimular ya más. Soy vieja, fea, sola y debería morirme tras de ti'" (HDO: 26).

"Estoy convencida de que soy una trágica comediente. Me odio. (...) No sé dónde voy a buscar la paz. Soy un ser deforme. No sé detener a nadie por amor. Sólo soy la lástima y el odio. (...) Es horrible. No tengo otra manera de vivir. (...) No encuentro nada más que hacer ... Nunca aprendí a conversar. Esta es la cara de mi vida: la lepra de los años mal vividos'" (HDO: 42).

"-Cerrada nuestra boca a todo cariño y confesión. Llorábamos y acaso... gozábamos el dolor a nuestro modo. (...) ¿Qué ha sido lo que nos ha hecho siempre solitarios, o malos, o infelices? (...) He secado las fuentes. Ya se ha acabado la cuerda del sufrir. Serena, vieja, curtida, deshago los caminos andados sólo para entender mejor la vida, las vidas, las muertes, el destino, o Dios. Sí, todo tiene nombre de Dios, es Dios, pero estamos confundidos siempre. (...) Elena, Isabel. Las dos muertas del mismo cáncer. Y me tocó acompañarlas, hacerlas morir, perdonarlas porque se morían antes

que yo, porque me dejaban esta soledad'" (HDO: 180-181)

María, Loreto y Angela, tres soledades. Tres son los errores cometidos que marcan su pasado y guiarán su futuro. La interpelación al destino y la sociedad se convierten en un círculo vicioso. María no encuentra sentido a su vida y permanece en la soledad hasta la muerte. Loreto es muerta por una bala perdida y se le niega la oportunidad de un cambio. Finalmente, Angela vive y muere en soledad, pese a que concientizaba su soledad, la reflexionaba y buscaba causas para su comportamiento.

Todo este panorama liderizado por la soledad llega a constituirse en un ideologema. Según la teoría de Bajtín el ideologema resulta ser el conjunto de acontecimientos, acciones, experiencias de la vida que se han convertido en un motivo o argumento. Este ideologema viene a formar parte de cada una de las novelas en estudio, pero conviene aclarar que se materializa en diferente grado. Es así que el ideologema llega a ser un significante y, por lo tanto, forma parte de las ideologías sociales, puesto que parte de una realidad social. Esta realidad de la soledad está enfocada en las novelas a un nivel" secundario, es decir, aparece como consecuencia de la historia principal, dando respuesta a ese mundo dirigido por el poder y la represión. Las instituciones del Estado que materializan ese poder influyen individualmente

en los personajes, y contribuyen, junto a las reglas de esas sociedades, a formar individuos inmersos en la soledad.

CONCLUSIONES

La aproximación histórica, social e ideológica que se ha realizado en cuatro novelas bolivianas ha permitido establecer una homología histórico-literaria. Es decir, el establecimiento de gobiernos autoritarios en la década 70-80 deja entrever un paralelo de autoritarismo en el discurso narrativo de las cuatro novelas.

La historia política boliviana se ha caracterizado por un número elevado de regímenes autoritarios, dictatoriales y, por tanto, traumáticos para el conjunto de la sociedad. Los escritores, como parte constitutiva de la sociedad, absorben los efectos traumáticos que conllevan estos regímenes y responden a éstos de una determinada manera. Esa respuesta se pone de manifiesto en su obra literaria.

La articulación literatura-sociedad tiende, en algunos casos, a **buscar** alternativas, y llega a convertirse en una respuesta artística a la situación social que se vive. En fin, las obras literarias que forman parte de todo el fenómeno social, con características propias, expresan particularidades de la sociedad, que merecen la pena ser **estudiadas**. Esta relación

entre literatura y sociedad hace que la obra llegue a convertirse en una suerte de *memoria social*. Antezana afirma, al respecto:

"(...) la novela boliviana (...), en complicidad no teorizada todavía con otras dimensiones sociales, colabora a constituir, en un proceso tendencialmente acumulativo, una *memoria social* más dúctil que la mera memoria histórica actualmente dada" (Antezana, 1985: 28-29).

Para plasmar esa interrelación, se ha dividido el trabajo en tres partes. La primera ha tenido la finalidad de hacer un recorrido general por la historia, a fin de contextualizar históricamente la década que nos interesa, 70-80. A través de ese recorrido se pudo observar que la década en cuestión se caracteriza por ser especialmente autoritaria. La forma de gobierno que rige este período está marcada por la violencia y la represión. Es de esta manera que se ha vivido en un clima de "autoritarismo" que ha tenido consecuencias en la sociedad boliviana en general. Es así que la reacción que provoca la instauración de gobiernos autoritarios es recogida por el escritor y devuelta a su sociedad como obra literaria.

Este panorama histórico está compuesto por tres momentos claves en el acontecer de la historia contemporánea boliviana. El primero se inicia cuando comienza la Revolución Nacional de 1952, dirigida por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR). Durante los cuatro años de su primer gobierno, entre

1952 y 1956, el desarrollo de los planteamientos revolucionarios no tiene el resultado esperado, y se presenta un conflicto social protagonizado por el Estado y la Sociedad Civil. Las fricciones entre estos dos organismos sociales van creciendo hasta debilitarse. Es así que el segundo momento histórico importante se caracteriza por el debilitamiento del diálogo entre Sociedad Civil y Estado. Este segundo período comprende ocho años, que van de 1955 a 1964, también bajo el gobierno movimientista. Ese intento conciliador no tenía buenas perspectivas, y así que el debilitamiento se convierte en ruptura. De ese modo se inicia el tercer momento, el de la ruptura del diálogo entre Estado y Sociedad Civil, enmarcado entre los años 1964 y 1982, período que corresponde, casi en su integridad, a gobiernos militares de facto.

Todo ese discurso histórico, ligado esencialmente con el fenómeno social, tiene una correspondencia con el discurso **narrativo** de las obras en cuestión. Vale la pena hacer notar que al no establecerse un diálogo entre Estado y Sociedad Civil se instaura un monólogo autoritario que no permite la posibilidad de la creación de un Estado Nacional y, por lo tanto, de una Cultura Nacional. Al no existir ésta, la producción creativa se limita a algunos intentos pretendidamente contestatarios. Al respecto, recurrimos a Pablo Ramos para aclarar esta relación que permite el establecimiento de una Cultura Nacional:

"De la Revolución de Abril no surgió el Estado Nacional correspondiente, en las dimensiones y alcances que la categoría implica. El Estado Nacional no sólo es un estado formalmente independiente, sino que constituye el factor de cohesión de la comunidad nacional, que expresa sus intereses sustantivos y realiza un. esfuerzo sistemático por dar estabilidad, fortaleza y proyección a la nación. (...) Asimismo, el Estado Nacional (...); fortalece y consolida las instituciones burguesas; promueve el desarrollo de la Cultura Nacional y favorece el establecimiento de canales para acelerar la movilidad social" (Ramos,1979: 29).

A su vez, Javier Sanjinés, refiriéndose a la Cultura Nacional dice que el Estado y la Cultura Nacional "están orgánicamente conectados porque sólo con la posibilidad de formar, estabilizar y consolidar un Estado-Nación es como se puede hablar de Cultura Nacional" (1985: 9).

A raíz de esa desarticulación que provocó la no existencia de una Cultura Nacional, se instaura un vacío que no permite diálogo y en el que el "autoritarismo" y el monólogo son categorías que penetran en el discurso narrativo. El autoritarismo es, entonces, un fenómeno que domina la década de los años 70, y su instauración en el discurso narrativo se debe a su estrecha ligazón con los acontecimientos de la Sociedad Civil. Sanjinés lo explica de esta manera:

"La instauración del Estado autoritario y la consiguiente desarticulación de la sociedad van unidas a una dinámica de abierta represión que tiene variadas características. En primer lugar, la utilización de formas de represión física que alcanzan a las mismas bases organizativas de los

sectores subordinados. Una segunda línea de acción, en el proceso de disciplinamiento de la sociedad, pasa por la supresión de aquellos canales de movilización que hacen acceder a las clases organizativas al Estado y de las que permiten la organización nacional de las clases subordinadas. Al desaparecer los interlocutores, el diálogo social queda profundamente alterado por un monólogo autoritario cuyo mensaje se hace difuso" (Sanjinés, 1985: 20-21).

Es así que, con esa visión, en el segundo capítulo se trabajó en el análisis de las novelas a través de distintas aproximaciones teóricas, y se estableció la homología entre lo literario y lo social, la que, necesariamente, está ligada al aspecto histórico. Es entonces que se advierte una gradación autoritaria en el discurso narrativo de las cuatro novelas objeto de nuestro estudio. Hablamos de "gradación autoritaria" porque las novelas no presentan el mismo grado de autoritarismo narrativo, puesto que en unas se presenta con más intensidad que en otras.

Paralelamente a la presencia de esa "gradación autoritaria", presente en las novelas, éstas explicitan características de autoritarismo a través de distintas categorías teóricas en cada novela. En *Torbellino de horas*, de Olga Bruzzone de Bloh, se identifica al narrador narcisista que se manifiesta a través de las características de poder y represión propias del autoritarismo. Esa expresión autoritaria se refleja en el discurso narrativo que maneja el personaje principal, Luis Alberto. El narrador asume una actitud soberbia y hegemónica

similar a las del autoritarismo social ejercido en la década de los años 70.

En *Los vulnerables*, de Gaby Vallejo de Bolívar, el análisis se concentra en la ausencia del sujeto colectivo y en la presencia, contrariamente, de grupos aislados. La frustración y la culpabilidad forman parte de estos grupos aislados. El autoritarismo se manifiesta en las intromisiones sutiles del narrador y en su caracterización como un ser dotado de poderes que le permiten el manejo completo de sus personajes.

Bajo el oscuro sol, de Yolanda Bedregal, muestra un intento plurilingüista y una búsqueda infructuosa de una identidad a través del análisis del habla de los héroes. Esta novela presenta un autoritarismo que unas veces tiende a disgregarse y otras, a unificarse. El narrador en tercera persona domina la novela, pero cede la palabra, en cierto momento, a sus personajes.

Finalmente, en *Hijo de Opa*, de Gaby Vallejo de Bolívar, se analizan las prácticas discursivas y el discurso ajeno, apoyados en la culpabilidad, el descontento y la decepción presentes en su estructura. *Hijo de Opa* se convierte en la novela, entre las cuatro estudiadas, que menor determinación autoritaria presenta. Es así que se convierte en una interpelación a la sociedad en su conjunto. Resulta ser un

buen intento de esta narrativa que responde a dos características: primero que está inscrita en la década de 1970-1980 y segundo que ha sido escrita por mujeres.

Finalmente, hemos tomado en cuenta que la obra literaria se constituye a partir de y en la ideología, y que, como discurso ideológico, reproduce las prácticas sociales. Es así que se ha englobado este conjunto de novelas y se ha obtenido la visión ideológica que las cuatro contienen. Esa visión de mundo cobra vigencia en la historia al plasmarse en el funcionamiento de la novela, es decir, en su lenguaje, su trama, la vida de los personajes, etc. Esos elementos expresan una ideología que está basada, en este caso particular, en una doble influencia:

a) Los Aparatos Ideológicos de Estado (A.I.E.) tienen mucha influencia en la población. Esta influencia hace especial mención a la característica represiva y violenta de estos Aparatos Ideológicos. Dicha característica se expresa continuamente en las novelas y se representa una marca negativa en la población.

b) La característica de tipo existencial que presentan los personajes de las cuatro novelas está basada, principalmente, en la soledad, el abandono, la depresión. Sanjinés atribuye la presencia de esas características al *trauma social* que imperó en esa época. Una de las consecuencias más importantes de ese

fenómeno es la creación del "grotesco" , como producto de ese Estado autoritario. A propósito, este autor lo explica así:

"El 'grotesco', que distorsiona las rutinas más normales de la cotidianidad, juega con la convención de que dichas distorsiones son producidas por agentes desconocidos, difíciles de ser captados por la mente racional. Ellos alienan a los hombres de un uso normal de su espacio, tiempo, cuerpo, habilidad y capacidad de relacionarse con otros seres. De este nodo, los sometidos pierden el atributo humano de crear historia en el proceso de transformarse a sí mismo con su trabajo de transformación de la naturaleza y de la sociedad. Privados de su historicidad, los individuos viven existencias nocturnas, marginales, es decir, mundos de encierro creados para situarse fuera del flujo histórico" (Sanjinés,1985: 20) .

En todo este análisis se ha querido demostrar la íntima relación existente entre la literatura y la sociedad, y las consecuencias directas de determinadas alteraciones en la relación Estado--Sociedad civil:

"Ligamos problemas de ciencia política con otros de creación literaria porque la práctica de la creación artística tiene equivalencias cercanas a la práctica de las instituciones de la sociedad civil. Si estas últimas median entre la cotidianidad y el poder del Estado, la primera, es decir, el discurso literario es implícitamente una interpelación al poder constituido. De esta manera, la alteración de las funciones totalizadoras de las instituciones intermediarias, hecho que en Bolivia se produce a lo largo de las dos décadas pasadas, no puede dejar de tener efectos sobre la creación literaria" (Sanjinés,1985: 12) .

Acerca de los límites que bordean este trabajo podemos anotar que el análisis se ha centrado, específicamente, en el

autoritarismo narrativo y su homología con otro de carácter histórico-social. Es cierto que en la obra literaria existen numerosos elementos dignos de análisis, pero el nuestro, como se dijo anteriormente, sólo tomó en cuenta un aspecto del discurso narrativo, que a nuestro entender resulta ser un elemento muy importante, dentro de la estructuración novelística: el autoritarismo narrativo que presentan, en menor o mayor grado, estas cuatro novelas bolivianas.

BIBLIOGRAFIA

- Almaraz, Sergio. **Bolivia. Réquien para una república.** Publicada por la UMSA, s/f.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Serio. **Literatura y sociedad.** Editorial Hachete, Buenos Aires, 1983.
- Avila Echazú, Edgar. Resumen y antología de la literatura boliviana. Editores Gisbert, La Paz, 1973.
- Bajtín, Mijail. **Dostoevskij. Poética e stilística.** Turín, Einaudi, 1968.
- _____. **Teoría y estética de la novela,** Editorial TAURUS, Madrid, 1989.
- Baptista Gumucio, Mariano. **Bolivia escribe.** Editorial Los Amigos del Libro, La Paz, 1976.
- . **Historia contemporánea de Bolivia .** Editorial Gisbert y Cía, La Paz, 1980.
- Barrett, Michèle. **Las mujeres y la literatura. Virginia Wolf.** Editorial Lumen S.A. Barcelona, 1981.
- Bedregal, Yolanda. **Bajo el oscuro sol.** Editorial Los Amigos del Libro, La Paz, 1984.
- Benítez Zenteno, Raúl. **Las clases sociales en América Latina. Problemas de conceptualización. Siglo XXI Editores,** Mexico, 1977.
- Berenguer, Carmen y otros. **Escribir en los bordes.** Editorial Cuarto Propio, Chile, 1990.
- Bloss, Anja. "La escritora como heroína: Glorificación de lo femenino en la crítica sobre la literatura de mujeres latinoamericanas", en **Coloquio, Celebración y Lecturas. La crítica literaria en latinoamérica.** Berlín, 1991.
- Bruzzone de Bloch, Olga. **Torbellino de horas.** Editorial Los Amigos del Libro, Cochabamba, 1984.
- Ciplijauskaitė, Biruté. **La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en primera persona.** Editorial Anthropos, Barcelona, 1988.

- Costa de la Torre, Arturo. Catálogo de la bibliografía boliviana. Editorial UMSA, La Paz, 1966.
- Cros, Edmond. Literatura, ideología y sociedad. Editorial Gredos, Madrid, 1986.
- _____. "Fundamentos de una sociocrítica: presupuestos metodológicos y en Idiologies a Literature. Vol 1, Num. 3. Mayo--Junio, 1977.
- Díaz Machicao, Porfirio. Prosa y verso de Bolivia, antología. Editorial Los Amigos del Libro, La Paz, 1966.
- Dunkerley, James. Rebelión en la venas. Editorial Quipus, La Paz, 1987.
- Escarpit, Robert. Sociología de la literatura. Editorial Fabril, Buenos Aires, 1962.
- _____. Literatura y sociología. Problemas de metodología en sociología de la literatura. Editorial Martínez Roca, Barcelona, 1969.
- Fernández Moreno, César (comp.). América Latina en su literatura. Siglo XXI Editores, México, 1986.
- Finot, Enrique. Historia de la literatura boliviana. Impresiones: E. Burillo, La Paz, 1955.
- Franco, Jean. "Narrador, autor, superestrella", en Revista Iberoamericana. Num. 114-115, Enero--Junio, Pittsburg, 1981.
- Goldmann, Lucien. Para una sociología de la novela. Editorial Ciencia Nueva, Madrid, 1964.
- Gutiérrez de Calderón, Ana. Cupesí. Talleres Gráficos "El Buitre", Cochabamba, 1984.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Literatura y Sociedad", en Texto crítico. Año III. Num. 8, Sept-Dic, Jalapa, México, 1977.
- Guttentag Tichauer, Werner. **Bio-bibliografía** boliviana. Editorial Los Amigos del Libro, La Paz, 1962 a 1984.
- Guzmán, Augusto. Panorama de la literatura boliviana del siglo XX. Editorial Los Amigos del Libro, La Paz, 1967.
- _____. Panorama de la novela en Bolivia (1834-1973). Editorial "Juventud", La Paz, 1973.

- Klein, Herbert S. Orígenes de la Revolución Nacional Boliviana. La crisis de la generación del Chaco. Editorial "Juventud", La Paz, 1968.
- Losada, Alejandro. "Creación y praxis en América Latina", en **Ibero-Romania**. Num. 11, Tübingen, 1980.
- _____. "La literatura urbana como praxis social en América Latina", en *Ideologies & Literature*. Vol. 1, Num. 4, Sept-Oct, 1977.
- Lotman, Yuri M. Estructura del texto artístico. Ediciones Istmo, Madrid, 1978.
- Malloy, James M. Bolivia: la revolución inconclusa. Editor CERES, El Alto La Paz, 1989.
- Mansilla, H.C.F. Modernización y progreso en cuestionamiento. Editorial UMSA, La Paz, 1984.
- Mariaca Iturri, Guillermo. La palabra autoritaria. Impreso en Tiahuanakos Art, La Paz, 1990.
- Melgar de Ipiña, Rosa. La ciudad crece. Impresores E. Burrillo, La Paz, 1968.
- _____. Maura. Impresores E. Burrillo, La Paz, 1964.
- Mesa Gisbert, Carlos D. Presidentes de Bolivia: entre urnas y fusiles. Editorial Gisbert y Cía, La Paz, 1990.
- Meza E., Jorge. Novelistas y cuentistas bolivianas. Empresa Editora "Universo", La Paz, 1974.
- Monteforte Toledo, Mario. Ideología y literatura. Editorial Grijalbo, México, D.F., 1976.
- Mouffe, Chantal. "Hegemonía e ideología en Gramsci", en *Arte Sociedad Ideología*. Num. 5, México, D.F., 1978.
- Ortega, José y Adolfo Cáceres Romero. Diccionario de la literatura boliviana. Editorial Los Amigos del Libro, La Paz, 1977.
- Ortega, José. Letras bolivianas de hoy. Buenos Aires, 1973.
- _____. Narrativa boliviana del siglo XX. Editorial Los Amigos del Libro, Cochabamba, 1984.

- Osorio T., Nelson. "Las ideologías y los estudios de literatura hispanoamericana", en *Hispanamérica*. Año IV, Takoma, Park, 1975.
- Paredes de Salazar, Elsa. *Diccionario biográfico de la mujer boliviana*. Editorial E. Burillo, La Paz, 1964.
- _____. *La mujer y su época*. Empresa Editora "Universo", La Paz, 1972.
- Perus, Françoise "La formación ideológica estático-literaria" en, *Revista Iberoamericana*. Vol. XLVII, Enero-Junio 141, Núm. 114-115, Pittsburg, 1981.
- Quiroga Santa Cruz, Marcelo. *El saqueo de Bolivia*. Ediciones Puerta del Sol, La Paz, 1972.
- Ramos Sánchez, Pablo. *Democracia boliviana*. Editorial "Juventud", La Paz, 1979,
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual*. Editorial Grados, Madrid, 1984.
- Sandoval Rodríguez, Isaac. *El Proyecto Político-Militar 1971-1982*. Editorial Universitaria, Santa Cruz, 1988.
- Sanjinés, Javier (edit.). *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Artes Gráficas Soler, Valencia, 1985.
- Sefchovich, Sara. *Mujeres en espejo: narradoras latinoamericanas*. Folios Ediciones, México, 1985.
- Terceros, Miriam. *Flores del valle*. La Paz, 1979.
- _____. *Tres bachilleres en el Chaco*. La Paz, 1970.
- Todorov, Tzvetan y Ducrot, Oswald. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Editorial Siglo veintiuno, México, 1974.
- Vallejo de bolívar, Gaby. *Hijo de Opa*. Editorial Los Amigos del Libro, La Paz, 1977.
- _____. *Los vulnerables*. Editorial Los Amigos del Libro, Cochabamba, 1983.
- Vidal, Hernán. "Literatura latinoamericana e ideología de la dependencia", en *Hispanamérica*, Año IV, Takoma, Park, 1975,
- Vitale, Luis. *Historia y sociología de la mujer Latinoamericana*. Editorial Fontamara, Barcelona, 1989.

Zavaleta Mercado, René. Bolivia: el desarrollo de la conciencia nacional. La Paz, 1967.

_____ (comp.). Bolivia hoy. Siglo XXI Editores, México, 1983.

_____. El poder dual. Editorial Los Amigos del Libro, Cochabamba, 1987.

_____. La nacional-popular en Bolivia. Siglo XXI Editores, México, 1986.

Zéraffa, Michel. Novela y sociedad. Editores Amorrortu, Buenos Aires, 1971.