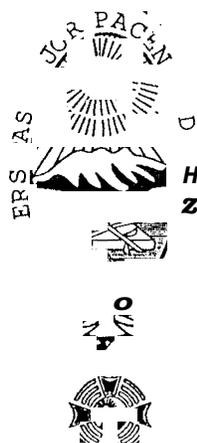


LA DESINTEGRACION DE LA CIUDAD

ESPACIO E IDEOLOGIA EN: LOS DESHABITADOS



*Tesis de literatura presentada por
Teodoro Mamani M.
para optar al grado de licenciatura.*

*Tutora: Lic. Dora Cajías de
Villagómez.*

*Carrera de Literatura.
Facultad de Humanidades y
Ciencias de la Educación.*

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS

La Paz, diciembre de 1996

La realidad está siempre ahí, pero no nos afecta mientras no la veamos. La realidad y yo habíamos tenido ya varios encuentros, cuyo resultado fue la modificación sucesiva de mi carácter, nunca de la realidad...

(Millas, 1989).

PARA LOS QUE APORTARON

Agradecimientos

A la Lic. Dora Cajías de Villagómez; quien puso su carrera profesional, un valioso tiempo y mucha paciencia.

Pedro Shimose; puso también su tiempo para charlar sobre literatura boliviana y los recovecos que ella tiene y que no las podemos conocer en las lecturas de los libros. También dio su visto bueno.

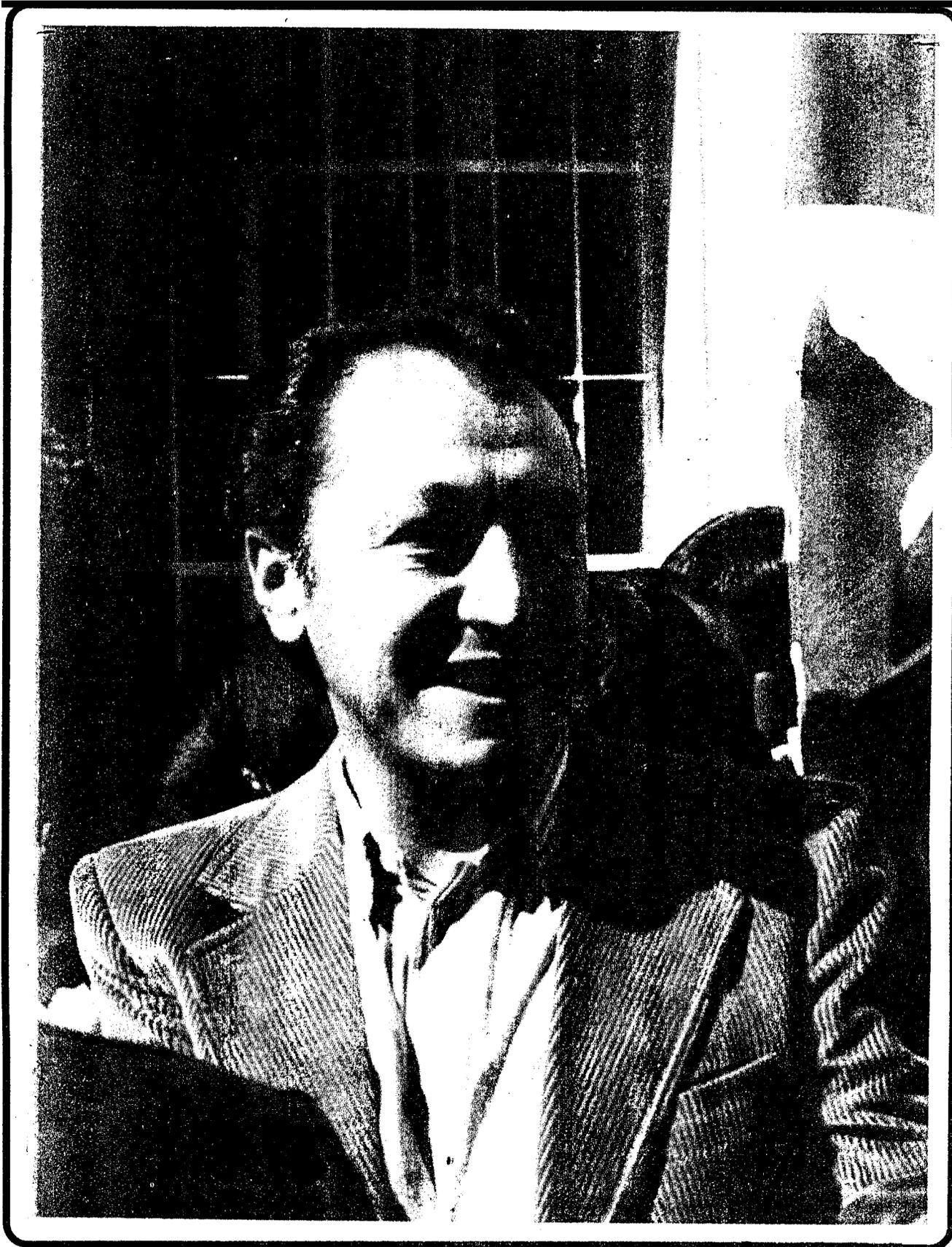
Jorge Urrutia (si es que se entera), puso la orientación sobre una forma de aproximación a los textos creativos y confió en mí (a propósito de otro trabajo sobre narrativa contemporánea), para dar rienda suelta a la investigación creativa.

Y, puesto que además de lo académico hay siempre otros factores vitales; esta idea se gestó hace varios años, cuando Alejandra Alcoreza puso parte de su hígado con vehemencia, porque creía en los días futuros.

No menos importante fue la fe que pusieron, en este trabajo, Raúl Calderón, J.uan Carlos Orihuela, Alison Spedding, Ana María Zuasnábar, Janeth Loza y muchos otros con los que cometo una injusticia involuntaria al no nombrarlos en esta lista. También agradezco a las siguientes instituciones: Agencia Gesta, THOA, IHB y el CM. "FGPA".

Y como en Bolivia -en la UMSA- no siempre se puede culminar los estudios porque uno dudó sistemáticamente y propuso utopías posibles, sino por la constancia de querer; es que debo reconocer la voluntad motivadora de mis compañeros de estudio, que como yo, insisten por decir sus ideas.

gracias. T.M.M.



SUMARIO

INTRODUCCION	P. 7
1- LA NARRATIVA DE CIUDAD: SU CONTEXTO	p. 18
A.- La ciudad en la literatura latinoamericana	p. 20
B.- La ciudad en la literatura boliviana	p. 25
C.- Temática y producción literaria	p. 29
D.- El discurso ideológico (El momento político)	p. 36
II.- BASES TEORICAS	P. 38
A.- Los instrumentos teórico literarios	p. 41
B.- Nuestra propuesta de lectura	P. 45
1.- Para el nivel del lenguaje	p. 46
2.- La determinación de las categorías sociales: (La cuestión clase, ideología e identidad)	p. 48
3.- Correspondencias y rupturas	p. 49
III.- TIPOLOGIA DEL ESPACIO URBANO	p. 52
A.- Correspondencia: espacio, actores y roles temáticos	p. 54
B.- La determinación contextual del espacio en LD.	p. 56
1.- La esquematización	p. 59
2.- La totalidad y la fragmentación	p. 60
C.- ¿Lo universal o lo indefinido?	p. 61
IV.- SUBCATEGORIZACIONES DEL ESPACIO: OPCIONES BIPOLARES.....	p. 65
A.- Proxemia: espacio presente y trasfondo	p. 67
B.- "La dialéctica de lo dentro y lo fuera": El núcleo y la periferia ...	p. 70
1.- Los espacios públicos interiores	p. 72
2.- Los espacios interiores privados	p. 76
C.- La verticalidad y la horizontalidad	p. 77
V.- EL ESPACIO COMO ACTOR: LA TRANSICION	p. 86
A.- Espacio dinámico y estable: La mutación y no mutación	p. 87
B.- Los puntos de acceso y las mutaciones	p. 91

VI.- LOS AGENTES DESINTEGRADORES DEL ESPACIO	P. 95
A.- La luz como elemento de proyección apreciativa	p. 95
1.- Espacio y luz: a) la luz divina. b) la luz no divina:	
perceptible	p. 96
2.- Espacio y obscuridad: El doble papel de la obscuridad .	p. 101
3.- Espacio y sombras: a) la evocación. b) el obstáculo.	
c) modificador del espacio.....	p.102
4.- Espacio y duda: Indefinición	p. 104
5.- Espacio, luz y valores éticos	p. 106
B.- La relación tiempo y espacio	p. 107
1.- La ausencia del tiempo histórico	p. 108
2.- La desintegración: Sus destinatarios	p. 110
VII.- LA APERTURA DE OTROS ESPACIOS: SUPERPOSICION	p. 111
A.- El raconto	p. 113
B.- La imaginación	p. 115
C.- La ausencia de lo onírico	p. 116
VIII.- EL DISCURSO DE LA CLAUSURA	p. 118
A.- El conflicto interno	p. 118
1.- El cuerpo como espacio	p• 123
2.- El doble aislamiento	p. 125
B.- El espacio de partida y llegada: El círculo	p. 129
C.- La búsqueda de la purificación:	
- La encrucijada: amor de Pablo y Luisa	p. 129
D.- La deshabitación	p. 132
IX.- LA INTERPELACION AL TIEMPO HISTORICO	p. 136
A.- ¿Distorsión o crisis social?	p. 136
1.- Verticalidad y clausura	p. 137
2.- Crisis social	p. 141
B.- La ausencia del destino de la colectividad	p. 144
X.- CONCLUSIONES:	p• 148
BIBLIOGRAFIA	p. 157
ANEXO: BIOGRAFIA DE M. Q. STA. CRUZ.....	P.

ABREVIATURAS

LD:	<i>Los Deshabitados</i>
PL:	Presencia Literaria (periódico)
NR:	Nacionalismo Revolucionario
Ts Cs:	TEXTOS Y CONTEXTOS
TALB:	TENDENCIAS ACTUALES DE LA LITERATURA BOLIVIANA
CO:	CORREO (periódico)
Ls Ts:	LOS TIEMPOS (periódico)
BH:	BOLIVIA HOY
RI:	REVISTA IBEROAMERICANA
RCLL:	REVISTA DE CRITICA LITERARIA LATINOAMERICANA

I N T R O D U C C I O N

...Alejándonos del reduccionismo y del inmanentismo, nos parece más acertada y próxima a un cuestionamiento culturalista una crítica que parta de los rasgos formales de una obra proponiéndolos como representación imaginaria de acciones humanas concretamente situadas en el espacio, en el tiempo; de motivaciones personales y colectivas, del uso y creación instrumental de valores, ideas, conceptos e instituciones por hombres que luchan para transformar y habilitar el espacio y la sociedad en que viven. Esa representación es una reelaboración ideológica de la realidad social preexistente, de acuerdo con los recursos técnicos históricamente acumulados y las exigencias de los diferentes géneros... (Sanjinés, 1985: 9).

Pocos son los autores que se consagran en los procesos de la historia literaria con la publicación de un solo título. La tradición que siguió, hasta no hace mucho la crítica literaria, es aquella que generalmente espera un segundo, tercer o cuarto título, para luego vertir opiniones en un terreno mucho más claro y así poder caracterizar la narrativa o la poética de un autor.

Marcelo Quiroga Santa Cruz, por las circunstancias derivadas de su febril labor política, que lo llevaron a ofrendar su vida por la causa de su ideas,

lamentablemente, nos dejó sólo un título: *Los Deshabitados: LD.*¹ Con este título, a decir de Pedro Shimose, Quiroga Santa Cruz "empieza a ser un clásico de las letras bolivianas, es decir, empieza a ser citado sin haber sido leído...". Apareció en la escena literaria boliviana con un lenguaje depurado y fino, actitud a la que no estaban acostumbrados los críticos, en términos de producción nacional. Este título fue ignorado por quienes hacían crítica, hasta tres años después de su publicación. Luego ingresa al foro de las discusiones muy unido al de la William Faulkner Foundation, por ser ganador del premio literario del mismo nombre en 1962. Quizás el silencio de la crítica se debió a que **LD.** fue leído con los lentes acostumbrados al paisajismo, a la denuncia social, al mosaico boliviano y la linealidad tempo-espacial, en la que los actores eran mineros, campesinos, cholos, empleados públicos, soldados, dirigentes políticos, dignatarios de Estado, diplomáticos (para crear antihéroes y héroes) y otros actores.

Tuvieron que transcurrir varios años hasta que las voces de una nueva crítica (no reemplazando a la anterior sino abriendo un nuevo espacio), hicieran una lectura con mayor rigor metodológico (a partir de la década de los setenta), rigor que consistía en una visión más pluralista y dejando los cánones tradicionales. Hasta entonces sólo se había considerado como novedades, en **LD.**, el espacio ciudadano, la fractura del lenguaje y la temática presente de la clausura. Poco a poco fue ganando espacio en los artículos de crítica literaria, mesas redondas, estudios de procesos literarios y debates similares. Hoy (1996) es un título infaltable en los ámbitos académicos, políticos, procesos de estudio y proyectos del pensamiento boliviano.

Luego, en 1990, se editó su novela póstuma *Otra Vez Marzo*; cuyo contenido y propuesta aún no se acaba de leer en su real dimensión; obra donde el manejo o el planteamiento de la categoría espacial es totalmente opuesto a la de **LD.** La tarea de la crítica literaria en Bolivia es, aún, una labor casi marginal; aunque no podemos hablar de un estancamiento o una paralización en la actividad de la crítica. Es decir que, ni en los círculos intelectuales, después de la historia, la pedagogía, la antropología y otras disciplinas, la crítica literaria no es cultivada en la misma

¹.- La primera edición de **LD.** salió a luz en 1959; nosotros trabajamos con la segunda edición de 1980. Las referencias de las citas de esta novela, objeto de nuestro estudio, irán al pie de las mismas bajo el sistema obra (título) página.

dimensión que la creación literaria, que por cierto es muy variada, tanto cualitativa como cuantitativamente cada vez mayores.

Se ha sostenido que **LD**, desde su aparición, es una novela que marca un hito importante en la narrativa boliviana². Si convalidamos como un elemento fuera de la ficción el dato que encontramos al principio de la historia narrativa de **LD**: "*invierno de 1957*"; nos remitimos a esa década, en la cual el proceso creativo debería -literalmente- responder a una determinada situación socio-histórica, camino por el cual estábamos y estamos aún acostumbrados a entender una escritura. Pero esta forma de aproximación no es un punto de partida para nuestro estudio, la anotamos para lo que vendrá después de todo el análisis interpretativo (*Infra*. Cap. IX). El presente estudio sobre **LD**. pretende ser una propuesta de lectura estrictamente literaria; nuestra atención parte del análisis de una categoría literaria.

Si tomamos en cuenta el marco general de la literatura, en el que se inscribe **LD**., éste no significa mayor revelación frente a lo que se producía en esos momentos en Europa y otros países; pero sí representa una ruptura con la tradición literaria boliviana, al plantearnos, como ya dijimos, una escritura donde se trastocan los cánones del manejo de las categorías literarias, es ahí donde radica su importancia.

No obstante los innumerables artículos periodísticos y ensayos que se le han dedicado hasta el momento, también se le dedicó un estudio (tesis académica) filosófico³. A propósito de esto Shimose califica a Quiroga Santa Cruz como un escritor que no plantea una tesis o un pensamiento; su propuesta radica en la presentación de ideas, es filosófica⁴.

².- "...Sin lugar a dudas, **Los deshabitados** marca el inicio de una literatura intenc' talmente innovadora en el ámbito de las letras bolivianas, viniendo a constituirse paulatinamente en un verdadero hito" (Prada Oropeza, 1986: 128-9).

³.- Giancarla de Quiroga. **Los Mundos de los deshabitados**. Ed. Piedra Libre. La Paz, 1980. (tesis de licenciatura).

⁴ .- "**Los Deshabitados**, pues, hay que decirlo una vez más, no es 'la incesante y estéril ilustración de una tesis'. En 'Los Deshabitados' no hay pensamiento satisfecho. 'Se trata de ideas que se ponen en marcha, y las ideas, como se sabe, son lo contrario del pensamiento.'" (Shimose, 1975: 1).

¿QUE PRETENDEMOS?: OBJETIVOS

Nuestro trabajo no solamente trata de estudiar o cubrir ese "espacio vacío" con un estudio pormenorizado sobre uno de los aspectos de la técnica literaria creativa de Quiroga Santa Cruz; pretende sentar las bases para una lectura sistémica con los instrumentos literales propiamente dicho. Para decirlo de una vez, nuestro objetivo se centra en el estudio del **espacio**, como una categoría insoslayable de toda narrativa, porque:

... resulta que no es ya simplemente uno de los componentes de la realidad presentada, sino que constituye el centro de la semántica de la obra y la base de otros ordenamientos que aparecen en ella. La fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más frecuentemente como derivados respecto de la categoría fundamental del espacio, como aspecto, particularizaciones o disfraces de ella.

(Slawinsky, 1989: 268. Nuestro subrayado).

Es a través de la categoría espacial que pretendemos acceder a una lectura de la estructura profunda (semántica), que en última instancia interesa y refleja toda narración: la **ideología**.

¿Por qué nos ocupamos de la ideología y en qué términos entenderemos este término? Desarrollamos la delimitación de su contenido en nuestras bases teóricas. Sin embargo adelantamos que es posible su percepción en el registro de actitudes y hechos, que en este caso encuentra su concreción en la relación espacio y actores, cuya configuración llamaremos **identidad; el ser** o la voluntad de ser, a partir de un conjunto de situaciones tangibles y manifiestas, y producto de una sistematización, auténtica o falsa.

Pero nuestra tarea, en la ecuación espacio - ideología, no es tan simple como aparenta en este primer momento. Si **LD** ha merecido veredictos como: que hay ausencia del paisaje⁵ o que "El dinamismo de la obra no es espacial!" sino de

⁵- "...la obra de Quiroga Santa Cruz se marca por un hecho insólito en la novela boliviana, hecho destacado por Jesús Urzagasti en una entrevista: no hay paisaje en esta obra. Este hecho es casi impensable en la literatura boliviana: la ecuación hombre-medio era, hasta entonces, un axioma social y literario boliviano..." (Antezana, 1985: 31).

* Con esta obra la novelística boliviana deja de reflejar el paisaje y se sumerge en el yo del narrador, proyectado magistralmente en cada uno de sus personajes. Deja de ser documental, social, para ser el testimonio de la soledad..." (Cáceres Romero, 1992: 3).

acciones interiores⁶; entonces ¿cómo es posible planteamos un seguimiento de este rol temático si no se abunda sobre el espacio?. Pero esa "*a-espacialidad*" (Coy) es relativa (Shimose), también la "*a-temporalidad*" -por equivalencia- es relativa. Y como dirá Ricardo Gullón (*Infra*. Cap. III), es inevitable concebir una acción fuera del espacio. El interés de la presente investigación descansa precisamente sobre' este aspecto. Pero esta respuesta no puede ser entendida si no la traducimos, para la explicación final, como un factor tangible de nuestra preocupación, los elementos que configuran: la **identidad**. En suma, pretendemos reflejar la identidad de los actores y su perspectiva, si la tienen; de ahí que tenemos la relación espacio e ideología; plano de la expresión y plano del contenido o forma y contenido, respectivamente⁷. Es decir que a nivel de la estructura superficial haremos el seguimiento sobre el tratamiento literal del espacio, lo que en la estructura profunda, a partir de las diversas connotaciones, implica una ideología.

De esta relación, uno de los posibles resultados es el **vacío**, como fenómeno ya enunciado y estudiado por importantes críticos bolivianos (Sanjinés entre otros). Pero la inminente presencia del espacio -aunque relativa en su intensidad- tiene una premisa que ya la enunciamos líneas arriba: la ausencia del paisaje. El espacio en **LD**. está hecho sobre todo de interiores, es la ciudad por dentro; ciertamente sin nombre ni ubicación en el mapa; quizás la propuesta sea la de evitar premeditadamente el localismo, anteponiendo la universalidad del espacio en el cual también se pone en juego la universalidad de los temas como la soledad, el tedio, el absurdo: la clausura social.

No es preocupación para el narrador, como para nuestra perspectiva de análisis, el hecho de que no se nombren calles, ciudades ó países. Pues esa "*indefinición espacial*"⁸ es, la que entre los aspectos más importantes, interesa ser comprendida,

"Marcelo era un autor de una novela donde se fomentaba la ausencia: la del pa' Ve boliviano; comercio que muchos solían consolidar para simular su acceso a la realidad del país. Me gustó esa omisión en 'Los Deshabitados'..." (Urzagasti, 1990: 3).

6.- Giancarla de Quiroga. "*En torno a 'Los Deshabitados' de Marcelo Quiroga Santa Cruz*" En **PRESENCIA** Segunda Sección, La Paz, 25.11.1979, p.2.

7.- Bajo diferentes denominaciones, pero que coinciden en el fondo, Hjelmslev, Saussure, Greimás y otros distinguen dos planos, estructuras o niveles (Bueno y Blanco, 1980: 139).

8.- Quiroga de, Op. cit. p.1

estudiada y explicada; aspecto éste que ya mereció la atención de los estudiosos y que motivó los resultados que hasta nuestros días tenemos en materia de crítica literaria, buscamos lo que está entre líneas o lo que configuran esas imágenes de la predominante ausencia espacial. ¿Para qué? Para la caracterización de los personajes, el seguimiento de los temas y la posterior interpretación (lectura-escritura para Block de Behar).

¿Por qué estudiamos el espacio y no otros aspectos como: la perspectiva del narrador, la dialogicidad, el tiempo o lo actorial?. Estos y otros aspectos, no son menos importantes, como lo demostraremos más adelante; pero prioritariamente incidimos en el espacio en virtud de que éste es un camino que no ha merecido mayor atención en las poéticas de análisis y sistematización teórico-críticas. Pero no solamente por eso, el presente trabajo pretende adoptar una posición frente a los llamados estudios interdisciplinarios, puestos en tela de juicio en algunas discusiones académicas de los círculos universitarios actuales. Estas posiciones, sin embargo, no invalidan -creemos- estudios de carácter interdisciplinario, por el contrario cumplen un rol importante en la lectura de nuestra realidad partiendo de la abstracción que encontramos en un texto de ficción narrativa. Tales cuestionamientos adolecen de un celo por la materia prima como objeto de estudio; producto, quizás, de cierta mentalidad segmentadora (capitalista): "a partir de aquí para mí y a partir de allí para tí"; aflorando la delimitación y seccionamiento del bien común en pertenencias, aún de la *natura*. En el caso de nuestro estudio, la interdisciplinariedad (así como se la entiende, por ejemplo a un estudio sociológico o antropológico practicado sobre un texto de creación literaria) no constituye nuestro punto de partida; aunque sí está presente, sobre todo, a posteriori del proceso de la lectura interpretativa. Es decir, como producto de haber aplicado previamente los instrumentos teórico literarios, y esto porque no podemos dejar supuestos los resultados de nuestra lectura, irrecusablemente hay que tomar en cuenta el "pretexto"⁹, en este caso el proceso histórico de la sociedad boliviana;

9.- " **El pretexto.** Incluso en las novelas o relatos explícitamente **referenciales** (testimoniales, históricas...), la primera relación que establece el texto es con el sistema en el cual y por el cual se instaure como tal; esta relación corresponde a la **Intención** sistemática del texto mismo (que no debe ser confundida con la intencionalidad psicológica del autor) y, por tanto, prefigura particulares mecanismos y recorridos narrativos (por ejemplo, sintagmáticos: secuencias; paradigmáticos: configuraciones valores) más o menos relacionados y que ofrecen al lector competente el 'asidero' de su primera y elemental interpretación..." (Prada Oropeza, Op. cit. p.129).

ello, entonces, puede ameritar la participación de la sociología, la psicología, la historia, la filosofía y otras disciplinas.

Un proceso de segmentación y desentrañamiento de los fenómenos implícitos y particularidades de un discurso literario, no puede cobrar significación si no se lo concatena a una realidad contextual de la cual es producto o a la cual interpela; es ahí que radica la validez de la autonomía literaria. Una obra narrativa construye un mundo a partir de otro; la mente humana está llena de valores adquiridos o latentes, cualquiera sea el proceso de su configuración, siempre tendrá un referente. Para expresar una visión del mundo novelesco, no necesariamente se tiene que circunscribir a los datos coloquiales paradójicos; pues basta un referente para que ésta tenga una respuesta; un proceso socio-histórico del nivel de la experiencia real, ante el que surge una propuesta imaginaria en diversas direcciones. Para nosotros encuentra significación en la etapa Post. Revolucionaria del 52 y la novela **LD.**, relación que retomaremos en la parte interpretativa, al final de nuestro estudio. (*Infra*. Cap. IX).

NUESTRA FORMA DE ACERCAMIENTO

Una suerte de principio que ha regido en los estudios de crítica literaria (universitarios), aún muy vigente, es aquel que dice: "La metodología depende del texto creativo" o "que el texto creativo determina una metodología". ¿Por comodidad o por costumbre? Sin atender a estas ideas nos planteamos una forma de aproximación que nos permitirá llegar a confirmar o negar nuestras hipótesis. De ahí que no podemos menos que plantearnos un proceso por el cual intentaremos estudiar el espacio como categoría narracional. Pero entiéndase bien, estamos hablando de una forma de acercamiento, un modelo de lectura, no una metodología propiamente dicha (químicamente pura); puesto que una camisa de fuerza, al final, quizás no contribuya al fluir de nuestra lectura, y hasta resulte incoherente.

Desde nuestra perspectiva de estudio, tanto el espacio como los actores se corresponden: el espacio hace al actor, en tanto que éste refleja determinado espacio. Las estructuras se corresponden y por lo mismo mantienen una relación simultánea, que en este caso conforman un universo de imágenes. En lo que hace al término imagen, en el terreno de la teoría literaria, debemos aclarar que, por la ausencia de la descripción del espacio, éste no es propiamente un escenario, donde

se abunde en la descripción, sino que la suma de indicios y particularidades prefigura una imagen¹⁰.

En el capítulo de las bases teóricas, nos remitiremos a la forma del tratamiento espacial y su incidencia en el nivel semántico -estructura profunda-. No obstante estos resultados nos llevarán a la interpretación de otros campos del saber humano; lo que la interdisciplinariedad -ya lo dijimos- pueda abarcar en atención a nuestro texto y a nuestra perspectiva de análisis, y dentro de ésta la lectura de la ideología.

La implicancia identidad e ideología es el parámetro conducente hacia los resultados en nuestra tarea interpretativa. La relación dialógica e interactiva entre la expresión y el contenido¹¹ (recursos literarios e intencionalidades) de la hermenéutica narrativa, son como las dos caras de una misma moneda que hacen el corpus de la lectura-escritura:

...Aquí el espacio es concebido (cierto es que no siempre consecuentemente) como un fenómeno explicable en el orden de la morfología de la obra literaria; como uno de los principios de organización de su plano temático-composicional (de la realidad presentada), que se forma, al igual que todos los ordenamientos de esta especie, como resultado de determinadas operaciones creadoras de enunciación -de decisiones tomadas en el plano artístico del texto-
(Slawinsky, 1989: 270).

¿Cómo planteamos la posibilidad de canalizar los elementos particulares hacia una lectura que entrevea lo implícito del texto narrativo?. Puesto que de eso se trata, cuando se hace un estudio para tener el carácter analítico-crítico. En otras palabras, la crítica involucra otro proceso artístico-creativo y metódico de aplicación de instrumentos científicamente válidos, con cierto rigor metodológico, además de su condición de demostrabilidad. Entonces, resulta que es la producción de una verdad sobre otra verdad, pero en ambientes o contextos diferentes: el arte y la ciencia, que en el terreno de la literatura se pueden encontrar o unir (hasta cierto punto).

10.. "...Escribe con imágenes antes que con razonamientos, convencido de la inutilidad de todo principio de explicación y del mensaje docente de la apariencia sensible" (Shimose, Op. cit., p.1).

11. _ Estos dos conceptos pertenecen a Saussure y a Hjelmslev, Bueno y Blanco (1980) los mencionan para hablar del plano de la expresión y del plano de la estructura profunda. (Bueno y Blanco Op. cit. p. 139 -144).

Uno de los géneros con estas características es el ensayo¹² en el que se inscriben no pocos textos de investigación, como las tesis en materia literaria.

Para el estudio, en el que vamos a confrontar la afirmación de nuestra hipótesis, seguiremos el presupuesto del texto. Y aquí juega un rol importante el contexto del proceso de la escritura y el contexto de la lectura en cuestión, que por cierto son como el humo, sin forma permanente y dependiendo del lente con el que se lo vea en las diferentes circunstancias.

En nuestra propuesta advertimos que el espacio configura una relación intrínseca con los estados psicológicos o interioridades de los actores en la hermenéutica discursiva. Para nosotros el cambio de espacio no es el simple paso de un espacio a otro, a manera de una variante del marco o lugar, y viceversa. El texto novelesco contemporáneo configura al espacio un valor más allá del mero apoyo descriptivo (matiz de la narración). En su análisis es importante ver, por ejemplo, las disposiciones de la tridimensionalidad: la proxemia (*Infra*. Cap. IV) horizontal y vertical. Todas estas deixis¹³ que hacen al análisis de la disposición espacial, constituyen la estructura para nuestra forma de acercamiento.

En cuanto a las conclusiones, hipotéticamente, pretendemos arribar a la comprobación de que la ecuación espacio - ideología se corresponde, ambas están relacionados de manera intrínseca; pues en **LD**. arroja como resultado la desintegración del binomio espacio-actores. Pero esta posibilidad puede ser asumida o no en los niveles actanciales de **LD**. La identidad, como ideología, de determinado estrato de una sociedad, puede interpelar a todo un cuerpo social en determinadas circunstancias históricas y muy propias de su contexto (*Infra*. Cap. IX).

Por lo demás, que la presente propuesta sea un espacio hacia la comprensión de uno de los vértices de **LD.**, producto del ciclo: segmentación y normalización del texto.

12. Guillermo Mariaca nos ilustra -sobre la génesis de la crítica en Latinoamérica- que ésta se ha fundado con José Carlos Mariátegui con su ensayo "*Proceso a la literatura*" en los **Siete Ensayos**. Este género postula reflexión y teoría, además de la forma estética del lenguaje. (Mariaca: 1992: 37-38).

13.- Los ejes de las relaciones de contrariedad y oposición generan dos campos semánticos -por implicancia- los cuales se determinan como deixis. (Bueno y Blanco, Op. cit. p. 52).

LA HIPOTESIS

Resumiendo nuestras reflexiones y cuestionamientos, podríamos decir: ¿implica el espacio un espectro actuacional de determinada sociedad o sector social (actantes)?; o, ¿es el espacio una categoría neutra y por tanto no modificante de la conducta y pensamiento de un actor o actantes?

Estos dos cuestionamientos son el principio para una serie de reflexiones -teorizaciones- acerca de su influencia en el nivel actuacional. Hemos estado insistiendo ya sobre el rol del espacio como modificador de las acciones y el interior de los actores, que por extensión es aplicado también al actante.

Si, a manera de ejemplo retrotraemos las lecturas, extra texto, de Alcides Arguedas, por ejemplo, sobre el rol del espacio frente al hombre, como es el caso también de José Eustasio Rivera; la respuesta es el **determinismo mesológico**¹⁴. Si bien el actor no siempre es víctima (como lo es permanentemente en las obras de estos dos autores), la realidad geográfica se impone ante el hombre. Pero cuando se es víctima de otros factores (que no provengan del espacio), éste puede constituirse en un refugio, en un protector del actor (Bachelard, 1992: 70). Ante estas dos perspectivas de presentación del espacio, cabe la preocupación central del presente trabajo: ¿Hasta dónde el espacio es el reflejo del paraíso adánico? (la patria libre y soberana), o ¿es el espacio el rincón de la clausura del ser social? (el que mata material y espiritualmente, la patria que no merece ser vivida). Por otro lado debemos analizar ¿cuáles son los factores que hacen a su caracterización?. Para este último punto quizás sea necesario entrar al terreno de los componentes culturales -Jean P. Sartre llama "*contextos*" - (*Infra...Cap. II*) que contemple el texto narrativo, en su más estricto sentido: al tipo de espacio y su relación con la sociedad que la ha engendrado; esto si es que en **LD**. podemos encontrarlos.

Si el espacio es idealizado, ¿lo serán también sus actores con causas e ideales?; es decir: ¿tienen objetivos o buscan su **reafirmación**?, ¿o es que es posible concebir la búsqueda de aquello en un espacio diferente o contrapuesto al que poseen sus

14. - El determinismo mesológico se refiere a que el medio es determinante en la formación del hombre a partir de influencias que el medio ejerce; es decir, que lo absorbe. (A propósito de una cátedra universitaria que regentaba Antonio Cornejo Polar en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos: UNMSM de Lima, Programa de Literatura: 1980).

personajes?. En última instancia: ¿Qué relación determina el espacio en el terreno de la ideología?.

Un intento de respuesta a esta serie de interrogantes, que no son pocas ni fáciles, la formulamos en nuestras afirmaciones hipotéticas:

A.- General:

EL ESPACIO NO SOLO ES EL ESCENARIO DE LA ACCION -PUERTAS ADENTRO O PUERTAS AFUERA-; PUES SU INTERACCION CON OTROS ELEMENTOS COMO EL ACTORIAL Y EL ACTANCIAL, ARROJAN UN ESTADO DE CONDUCTAS SUSCEPTIBLES, SIEMPRE, DE UNA LECTURA COSMOGONICA, UNA VISION DEL MUNDO, UNA IDEOLOGIA.

B.- Específica:

LA RELACION ESPACIO-ACTOR Y ACTANTE, Y LA EXPERIENCIA DE SU REALIDAD COTIDIANA, REFLEJA LA POSIBILIDAD DE SER Y NO SER -IDENTIDAD- EN LA HISTORIA; POR TANTO, LA ITERACION DE LA RELACION ESPACIO-ACTOR ARROJA COMO RESULTADO LA REAFIRMACION O LA AUSENCIA DE ELLA: LA PROYECCION O LA CLAUSURA. EN **LD. LA** DE LA DESINTEGRACION DE LA ECUACION ESPACIO-ACTOR = CLAUSURA.

NARRATIVA DE CIUDAD

CONTE

La gran dificultad de utilizar nuestras ciudades como escenarios de novelas está en que nuestras ciudades no tienen estilo. Más o menos extensas, más o menos gratas, son un amasijo, un arlequín de cosas buenas y cosas detestables -remedos horriblos, a veces- de ocurrencias arquitectónicas europeas...

Muy pocas ciudades nuestras han sido reveladas hasta ahora -a menos que se crea que una mera enumeración de exterioridades, de apariencias, constituya la revelación de una ciudad... (Carpentier, 1967).

La producción literaria, que tiene como escenario el espacio urbano, quizás esté ligada a la aparición misma de la narrativa escrita en lengua española. Pero la cualificación del tipo de ciudad es diferente en cada una de las épocas de la historia,

además de recibir diversas formas de denominación. Si revisamos algunos títulos clásicos advertiremos que existe una suerte de recorrido por diferentes tipos de espacios en los que se suceden las acciones de los personajes. *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, es un ejemplo de esa suerte de recorrido por diferentes tipos de espacios. Ya entrando a delimitar el espacio urbano con las características de nuestro contexto, encontramos en la literatura española nombres de novelistas como: Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas o Valle Inclán.

El guatemalteco Ricardo López Landy, en su estudio *El espacio novelesco en la obra de Galdós* (1979), demuestra que Pérez Galdós se había propuesto la dicotomía del espacio rural opuesto al urbano; o lo que es el espacio de la periferia y el espacio de la ciudad-centro. Una visión maniquea lo llevó a tipificar al espacio central -ciudad- como negativo y al espacio de la periferia como positivo; digamos el edén (veremos más adelante cómo este esquema se va reflejando en la literatura latinoamericana y boliviana). Esta apreciación se refleja en el uso de adjetivos calificativos como: malo - bueno, los que determinaron su discurso ideológico.

La Colmena, de Camilo José Cela (1916), es quizás la novela urbana española por excelencia. En torno a este título encontramos muchos otros, tanto del mismo autor como de otros escritores. Le anteceden por ejemplo: *Nada* (1945) de Carmen Laforet; título que da lugar a la institución del premio NADAL que se celebra anualmente en España. Otro de los títulos que le antecede es *La Calle de Echegaray* (1950) de Marcial Suárez. Por su parte Cela había publicado los siguientes títulos:

...La Familia de Pascual Duarte ya citada, Pabellón de Reposo (1944), Nuevas Andanzas y Desventuras del Lazarillo de Tormes (1944). Pisando la dudosa luz del día (poesía). Esas nubes que pasan, El monasterio y las palabras (poesía) y Mesa revuelta (1945), El bonito crimen del carabínero y otras invenciones (1947), Cancionero de la Alcarria y Viaje a la Alcarria (1948) y, por último, El Gallego y su cuadrilla (1949)...

(Urrutia, 1988: 11. Introducción a *La Colmena*).

En 1952 aparece *La Noria*, de Luis Romero, que viene a completar una cuarteta de novelas de ciudad, priorizando la descripción de una de las calles de Madrid -metonimia del espacio urbano-; por lo demás la ciudad es un paisaje. Cela nos presenta un fragmento de la ciudad esquemática, la descripción de lo que ocurre en esas calles y sus interiores, abundante en detalles. De manera contextual y

referencial para nuestro estudio anotamos, de *La Colmena*, algunas características puntuales: Refleja el espacio de una realidad diversa y en conflicto -el de la dictadura de Franco-. Madrid por extensión, como en cualquier país donde se fomenta lo cosmopolita, es el resumen de la España del pasado inmediato.

La narrativa actual de Julián Marías o Juan José Millas y otros, se ocupa de la urbe española. La Novela *Cerberos son las Sombras*, por su temática, es comparable con LD., reflejo aún del sistema totalitario -traumático- de Franco. En sus páginas encontramos las entrañas de ese Madrid oscuro, casi subterráneo. Millas cuenta con otros títulos de los cuales mencionamos: *Visión del Ahogado*, *El Jardín Vacío*, *Letra Muerta*, *El Desorden de tu Nombre* y *Papel Mojado*.

Otros contemporáneos españoles que producen literatura tematizando el espacio urbano son: Juan Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio o Ignacio Aldecoa, para nombrar algunos.

Cuando se habla del espacio urbano, los críticos literarios hablan de la construcción de la ciudad vs. la destrucción de la ciudad que a lo largo de su evolución encontró técnicas muy desarrolladas. La primera visión cobra importancia en contextos donde el crecimiento poblacional implica nuevas urbanizaciones; y, se ha convertido en una preocupación central de la problemática contemporánea. La segunda visión se refiere a la destrucción no sólo de lo material, sino también de los valores espirituales y morales, cualquiera sea la escala de sus prioridades u ordenamientos. En LD., por ejemplo, la destrucción de la ciudad es por efecto de la corrosión que ejerce el tiempo, paralela a la falta de convicciones en sus personajes; aunque para ellos sea el universo de sus experiencias particulares y universales.

A.- LA CIUDAD EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA.- La novela de ciudad en Latinoamérica nace de los cánones utilizados en Europa. En Latinoamérica existen muchos autores que tratan de superar esos cánones en el tratamiento del espacio urbano, unos más, otros menos: Ernesto Sábato (Argentina), Mario Vargas Llosa (Perú) -quizás la máxima expresión de la técnica cinematográfica-; luego están Carlos Fuentes (México), José Donoso (Chile), Mario Benedetti (Uruguay), Octavio Paz (México), Lezama Lima (Cuba) y otros. Estos autores conforman el contexto actual de la novela de ciudad en Latinoamérica, y

son el marco para **LD**. El guatemalteco Miguel Angel Asturias, tuvo a bien compartir el Premio William Faulkner con Quiroga Santa Cruz.

A principios de siglo, la producción literaria de otros países era poco diferente al nuestro. Con retraso, se imitaban las corrientes del romanticismo, el realismo y el naturalismo. Para el cubano Alejo Carpentier la literatura latinoamericana adopta, sobre todo, el modelo francés:

...La influencia del naturalismo francés, por lo mismo, se sintió en la novela latinoamericana hasta más allá de los años 20.
(Carpentier, 1967: 20).

Estas imitaciones, incluso en el tipo de manejo del espacio -tema que nos interesa-, se daban en el tratamiento paisajístico, una suerte de patrimonio del nativismo o del costumbrismo:

...En cuanto a nuestro copioso 'nativismo', aún vigente en ciertos sectores de la literatura continental -'nativismo' que, con su descripción de ambientes y paisajes poco explotados por la literatura, cobró momentáneamente visos de originalidad- debemos admitir que sus mecanismos eran muy poco originales, respondiendo a una tendencia, una onda, que mucho se hacía sentir en Europa desde hacía algunos años. Fuera de casos excepcionales (tan excepcionales como lo fuera, en el siglo XIX, la muy lograda Cecilia Valdés del cubano Villaverde), nuestras novelas nativistas eran ecos de otras cosas que ya habían sonado en el Viejo Continente...
(Carpentier, 1967: 12-13).

En todo caso Carpentier nos dice que los "casos excepcionales" no han marcado una novelística latinoamericana con visos de "originalidad". Puesto que una novelística, para ser tal, tendría que plantear respuestas de carácter universal, sin invalidar las descripciones de "nuevos cuadros" -espacios- con técnicas o remedos del eurocentrismo. El tratamiento del espacio urbano tuvo peor suerte que el tratamiento del espacio rural. Hay ensayistas que sostenían, hasta no hace mucho, que los creadores no han podido plasmar en palabras las características de nuestras ciudades.

...Y que acaso nuestras ciudades, por no haber entrado aún en la literatura, son más difíciles de manejar que las selvas o las montañas...
(Carpentier, 1967: 15-16).

Esta suerte de ausencia empezó a generar el debate sobre la **falta de estilo de nuestras ciudades**. Otro tanto ocurre con la fijación de los estilos del habla de la lengua -española en este caso-; aún hoy encontramos una diversidad de acentos,

particularidades; menos mal que los vamos asumiendo porque hace a nuestra riqueza cultural¹, terreno en el que incidió e incide también la literatura latinoamericana.

Cuando Carpentier buscaba el estilo de nuestras ciudades advertía, ciertamente, una especie de mezcla, una heterogeneidad de características coleccionadas y grotescas por sus deformaciones:

...En Caracas se ven en distintas edificaciones, muestras de un estilo segundo imperio -en este caso: Imperio Guzmán Blanco- pero enanizado en grado increíble. En Valparaíso, ciudad portuaria, la vida se desenvuelve verticalmente mediante ascensores que trabajan, de modo paralelo y alternado, sin descanso, para trasladar una humanidad que sólo dispone de calles impracticables por lo empinadas para trasladarse de la zona marítima a los altos del anfiteatro natural, construido y muy poblado, que domina el puerto donde atracó, acaso, hace unas pocas horas, un barco venido de la Isla de Pascuas (en las esquinas unas recuas esperan el encargo de llevar alguna carga hacia lo alto, ostentando el gracioso nombre de "caballitos mudanceros"). En México, junto a las edificaciones cortesianas, hay calles que remedan la Rue de la Faisanderie, de París. En el Vedado de La Habana, zona urbana de la que soy transeúnte infatigable, se entremezclan todos los estilos imaginables: falso helénico, falso romano, falso Renacimiento, falso castillos de la Loira, falso rococó, falso modern-stile, sin olvidar los grandes remedos, dedido a la ola de prosperidad traída por la primera guerra mundial -remedos, a su vez de otras cosas- de los que habían edificado en Estados Unidos los Cornelius Vanderbilt, Richard Gambrill, Stanford White o Charles Sprague. Notaba yo recientemente que el estilo romántico no tenía representación en el Vedado. Pero hace poco tuve la alegría de tropezarme con tina tintorería del más puro falso estilo romántico, entre Ravena y San Zenón de Verona, que se armonizaba maravillosamente con el silvante movimiento de las máquinas planchadoras de vapor. La Habana Colonial conserva edificios admirables, ejemplos de majestad y sobriedad arquitectónicas, de los siglos XVII y XVIII. Pero junto a ellos los años novecientos trajeron una arquitectura más o menos madrileña, más o menos catalana remotas alusiones a Gaudí- que en otros días me parecían inadmisibles...

(Carpentier, 1967: 17-18).

Las combinaciones de la cara colonial, la trayectoria de la modernidad -según van cambiando los roles de los países centro- y los elementos de las culturas nativas, en

1 . Decimos riqueza cultural puesto que la heterogeneidad no hace a una ausencia o pobreza, sino todo lo contrario. No nos debe imbuir un espíritu de homogenización, hasta puede ser anti-historia; lo que corresponde es generar más vasos comunicantes. Por lo demás, hace falta política de difusión de nuestras particularidades que hacen a nuestra identidad, entre ellas la literatura.

gran parte de nuestro Continente, tienen plena vigencia y cobran personalidad. Y es a partir de estos hechos que nuestras ciudades -espacio=imagen- se han ido mestizando.

En un intento académico de caracterizar el espacio boliviano², llegamos a la conclusión de que un buen punto de partida era aquel que nos asignan las agencias noticiosas internacionales: el país del Altiplano. Este elemento fue y es importante pero fragmentario, queda trabajar por los otros tipos de espacios (valle y trópico). En este caso, si bien no entran las playas y los subterráneos (físicos), ello no excluye ser parte de una imagen universal, contexto en el cual puede inscribirse LD. como producto de una nueva dinámica socio-económica de nuestro país que participa de la totalidad, aún desde la perspectiva contestataria.

A manera de ejemplos traemos aquí una rápida referencia sobre el tratamiento del espacio urbano en la literatura de dos países latinoamericanos:

Lima (Perú) ha sido y es característico por lo criollo y lo virreynal (aunque devienen de su aire histórico), a lo que se van agregando los fenómenos de los problemas contemporáneos, de la "modernidad" como es su "techo de humos"³

El espacio urbano en la literatura peruana está ligado al centralismo que representa Lima, organismo centralista el generador de males = ideología. Las relaciones espaciales campo-ciudad que generan esta carga semántica las encontramos también en *El Mundo es Ancho y Ajeno* (1941) de Ciro Alegría y en *Todas las Sangres* (1965) de José María Arguedas; aquí la ciudad es represora de rebeliones, y por lo mismo ajena a la forma de vida rural (recordemos el esquematismo planteado en la novelística de Pérez Galdós). Y sumamos una especie de destrucción del espacio citadino por las convulsiones políticas y el crecimiento desordenado de su ocupación dadas por las "tomas de tierra":

2.- Taller de Literatura Creativa (materia del plan curricular) dirigida por Julio de la Vega, Carrera de Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés: UMSA. La Paz, 1986.

3.- "...La realidad limeña ha variado de modo tan determinante que su abordaje narrativo compromete la imagen total del país, un país que innegablemente ya no es el mismo. En tal sentido, se orienta **Conversaciones en la Catedral** (1970), de Mario Vargas Llosa, y la pregunta de uno de sus personajes es más que una exclamación, la señal de una situación diversa, compleja, grave: '¿En qué momento se jodió el Perú?' (Vidal, 1987: 36).

A partir de 1983, la violencia a la que Lima asistía como atenta y juiciosa espectadora, se convierte en factor determinante del sobresalto ciudadano. La espiral violentista recorre muchas y variadas vías, en intensidad creciente, todas ellas contrapuestas o de signo diferente, propiciando un clima de inestabilidad política e inseguridad personal, generando, en suma, verdadera zozobra al ciudadano común...
(Vidal, 1987: 36).

Para Fernando Vidal el tratamiento de los temas urbanos va en tres direcciones: La primera se asume desde la perspectiva de lo popular "*cuando no de los grupos marginales*", como significado de la conquista de un espacio "*fictivo*", y especie de parámetro para la reafirmación o la pérdida de su identidad. La segunda representa la imagen de la Lima central -Miraflores- donde los personajes son de vida nocturna y amantes de la obscuridad frente al espacio "*a ratos frívola, a ratos sórdida*", esencia de ese epicentro espacial. Y la tercera asume el espacio urbano como un ente complejo e "*incomprensible*", -que se puede neutralizar-, donde el *pequeñoburgués* hace aflorar su nerviosismo, su angustia y su desubicación. Esta actitud de los personajes -de la Lima compleja- puede tener una analogía con los personajes de **LD**.

El otro ejemplo es el cubano. Carpentier describe a la Habana como "*La ciudad de las columnas*". Para los ojos ajenos, eurocentristas y colonizados, es un espacio "*mal trazado*", de calles estrechas; que hoy comprobamos es un común denominador de las ciudades latinoamericanas, especialmente si nos referimos a los cascos viejos. Para Carpentier existe una explicación: En La Habana era necesario crear espacios de sombras para hacer contrapunto con el sol tropical. En cambio en Potosí de México o Bolivia encontramos también calles estrechas -"mal trazadas"- para la protección del frío. Pero los signos de la tecnología han cambiado en pocos años la concepción espacial de las ciudades:

La vieja ciudad de antaño llamada de intramuros es ciudad de sombras, hecha para la explotación de las sombras -sombra, ella misma, cuando se la piensa en contraste con todo lo que le fue germinando, creciendo, hacia el oeste, desde los comienzos de este siglo, en la que la superposición de estilos, la innovación de estilos, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando a La Habana ese estilo sin estilo que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo...
(Carpentier, 1987: 62-63).

Ese estilo sin estilo o el **tercer estilo es lo que aquí hemos denominado mestizaje; pero no como una combinación caótica; sino como un conjunto de particularidades**

sistematizados, y no por justificarse, mas bien por situarse en otra lógica. La presencia de las columnas, en La Habana, no sólo es exterior sino también interior, cuya función va desde ser soporte de la estructura hasta hacer de decorado.

Si antes el escritor latinoamericano era esencialmente barroco, por la necesidad de describir casi todo, por contrastar lo particular con lo universal o viceversa; hoy planteando nuestras problemáticas en espacios más configurados. **La identidad latinoamericana**, de la que nos habla Octavio Paz⁴, no sólo significa el asumirnos como nosotros mismos, sino que es importante asumir nuestro espacio; ahí encontraremos nuestras similitudes y nuestras diferencias, nuestro localismo y nuestra universalidad.

B.- LA CIUDAD EN LA LITERATURA BOLIVIANA.- La literatura boliviana, en general, nos deja entrever el reflejo de lo que sucedía en España y en nuestros alrededores: Latinoamérica. Augusto Guzmán dividirá en tres etapas el decurso de la narrativa boliviana: desde 1847 hasta 1954⁵; proceso en el cual no hubieron creadores de talla o que la calidad de los mismos no eran competitivas, salvo algunas excepciones.

En la novelística boliviana de la primera etapa, el romanticismo (1847 - 1905), el espacio no constituyó ninguna preocupación ni técnica, ni artística; por el contrario, nuestros creadores hacían calcos de las desaveniencias del corazón o del hígado, ignorando por completo la historia o el sentimiento nacional.

...Estas condiciones dan preponderancia en la narrativa al elemento humano cuyo comportamiento es individual. De ahí la falta de ambiente social o geográfico en casi todas las novelas, ni paisajes ni costumbres como recursos de fondo... (Guzmán, 1955: 18).

Algunos nombres de ciudades eran mencionados a manera de meras referencias, en tanto que las acciones se desarrollaban más en el espacio rural que en el urbano. Una rápida revisión sobre la novela de ciudad en Bolivia es el siguiente:

4.- Octavio Paz. **El Laberinto de la Soledad**. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1981.

5.- Augusto Guzmán. **La Novela en Bolivia: Proceso 1847 - 1954**. s/l.: Ed. Juventud S.L., marzo de 1955.

El escritor Santiago Vaca Guzmán nos presenta dos títulos: *Ayes del Corazón* (1867) y *Días Amargos* (1886); la primera desarrolla sus acciones en Sucre -ciudad esencialmente colonial-; mientras que la segunda incorpora espacios extranjeros: Montevideo, Buenos Aires y algunas referencias de ciudades europeas. Esta combinación de espacios resultó siendo un maniquí -sin mucha gracia ni forma-, característica que se repetirá posteriormente.

A raíz de la publicación de *Juan de la Rosa* (1885) de Nataniel Aguirre, surge un momento importante en la narrativa nacional. Aguirre no sólo centró su atención a la novela histórica boliviana; se ocupó de tematizar el espacio. En esta novela nos retrata a Cochabamba aldeana y criolla, de un entorno rural:

...*Ciudad y campiñas tienen su excelente pintor en Aguirre.*
(Guzmán, 1955: 43).

La ciudad de la que hablamos no es la metrópoli que conocemos en la última década del siglo XX, es la ciudad colonial y campestre. Para muchos estudiosos, la ciudad boliviana tipo es hasta hoy una ciudad aldea, "*es un casi pueblo*" (Antezana; 1985: 47); ciertamente que muchos países, incluso vecinos nuestros, tienen una ventaja de decenas de años en concordancia con los desarrollos tecnológicos y económicos de los países centro.

Para Guzmán, es en el marco del realismo (1905 - 1932), cuando recién se plantean tratamientos de nuevas temáticas, categorías y recursos literarios; se hace énfasis, por ejemplo, en el aspecto sociológico (roles temáticos) de sus habitantes (actores).

Por primera vez el novelista estudia directamente costumbres de ciudad, pueblo y campo, en las diferentes clases sociales del agregado boliviano...
(Guzmán, 1955: 56).

y para mirar un poco más aquí, hacia el interior de Bolivia -dice Guzmán-, la narrativa "*se suelta del pezón de Europa*"; aunque el discurso es de tono paternalista y folklórico; para luego ir configurando en un texto las diversas caras de lo nacional; y cuando fue adquiriendo su personalidad se fue reafirmando su estilo, lo que para Carpentier es el barroquismo⁶.

⁶ - "*Nuestro arte siempre fue barroco, desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América... (...) El mejor estilo del novelista latinoamericano actual en el barroco.*" (Carpentier, 1967: 40-41)

Esta segunda etapa de la narrativa boliviana empezó con *Vida Criolla* (La Paz 1905; París 1912) de Alcides Arguedas. Esta novela fue la obra que demarcó la segunda etapa de la primera por que:

...es en efecto 'la novela de ciudad' como reza el subtítulo. 'Este libro alza el velo rosado con que nuestra fantasía cubre las llagas que corroen el cuerpo social', decía Julio César Valdés, en el prólogo de la primera edición, como a la puerta de un leprosario. (Guzmán, 1955: 60).

Aquí comprobamos ese reflejo maniqueo de la novela española, aspecto al cual nos hemos referido en el inicio del presente capítulo al hablar sobre la obra de Pérez Galdós, por ejemplo. Esto también ocurre en las novelas de los peruanos Ciro Alegría y José María Arguedas. La ciudad, en la novela arguediana, es el epicentro de la heterogeneidad a donde confluyen lo positivo y lo negativo. Este esquema se ha ido repitiendo casi hasta nuestros días⁷.

Otro título notable es *La Casa Solariega* (1916) de Armando Chirveches, cuyo escenario, Sucre, cobra un primer plano frente a lo rural. Este autor también habla del espacio urbano extranjero (Río de Janeiro) en su novela *Flor del Trópico* (1926). A las novelas anotadas agregamos otras que hacen el tratamiento del espacio urbano: *Los Malos Pensamientos* (1916) de Jaime Mendoza; *Aguas Estancadas* (1911) de Demetrio Canelas; *Intimas* (1913) de Adela Zamudio; *Los Cívicos* (1918) de Tristán Marof; *Un Político* (1925) de Luis Toro Ramallo y otros. Los temas de los que se ocupan son: la migración (campo-ciudad), la diplomacia (en el exterior) y la vida política.

En la tercera etapa, del naturalismo (1932-1954), el espacio urbano merece mayor atención; aunque temáticamente es notoria la preocupación por la historia. El espacio citadino es paisajístico. Potosí colonial es uno de los escenarios favorecidos:

...El naturalismo en la novela es también acendrado nacionalismo. Algunos novelistas vuelven a tomar el tema de nuestras ciudades y logran nuevas imágenes atractivas de esos campanarios. Potosí colonial se toma 3 buenas novelas. (Guzmán, 1955: 111).

⁷.- Podemos advertir, por ejemplo en la narrativa de René Bascopé Aspiazu; en uno de los cuentos de *La noche de los turcos*, el personaje Cirilo es un guiñapo pero con profunda esencia humana, signo de vida en medio de la ciudad, que como organismo social y económico, lo convirtió a tal condición. Aunque ciertamente hay una diferencia importante con los títulos mencionados anteriormente; es que la propuesta de Bascopé es contestataria.

Esas tres novelas son: *Era una Vez* (1935) de Abel Alarcón; *El Cofrecillo de Alhajas* (1939) de Ricardo Jaimes y *El Precursor* (1941) de Manuel Frontaura Argandoña. Sumamos a Potosí colonial el título *Cuando Vibraba la Entraña de Plata* (1948) de José E. Viaña. Y esta ciudad se quedó, tanto en la literatura como en otros campos de la culturología y la sociología, como la estampa colonial. José Eduardo Guerra, al referirse a Potosí, dice que es el espacio de la perseverancia, de prodigios urbanos donde el árbol, por contraste, llegó a ser un objeto de alta veneración (Guerra, 1936: 43).

No faltaron autores que se ocuparon de otras urbes como de La Paz: Antonio Díaz Villamil con *La Plebe* (1943) y *La Niña de sus Ojos* (1948); en esta última novela la interacción campo-ciudad se mantiene a la manera de la narrativa producida en la etapa anterior. Enrique Finot nos pinta, la ciudad oriental con *Tierra Adentro* (1946); una visión de quien regresa de tierras europeas.

En general, la literatura reflejó una historia de la historia. Hasta la década de los años cuarenta, la forma (descripción superflua de paisajes) era un valioso pretexto de lo nacional; mientras que las estructuras profundas referidas al lenguaje (tratamiento de las formas ilocutivas) y el discurso literario creativo se resistían a creer en lo propio, en lo verdaderamente nacional⁸. El sacrificio del personaje nativo -el indio- en la Guerra del Chaco, tuvo por resultado que éste asuma su derrotero histórico y su identidad; pues fue protagonista central en la acción insurreccional el año 52⁹. Luego la historia nacional demarcó un nuevo discurso, del cual nos ocupamos a partir de la literatura.

Posteriormente la producción de la novela de ciudad se privilegió con la aparición de muchos títulos. Luis H. Antezana toma en cuenta, para la década del setenta, los siguientes títulos:

⁸.- "...De aquí que Mariátegui asociara siempre el término nacional con el término popular; porque en última instancia es en lo popular donde se encuentra el verdadero rostro de lo nacional" (Cornejo Polar, 1981: 20).

⁹.- Refiriéndose a los hechos del 9 de abril de 1952, René Zavaleta Mercado denomina **insurrección**; pues este término, ideologizado, es un equivalente a revolución. Nosotros manejaremos indistintamente estos conceptos, a los cuales agregamos el de **violencia**.

La Mansión de los Elegidos (1973) de Adolfo Cáceres Romero
Los Signos de la Lluvia (1978) de Manuel Vargas
Bajo el Oscuro Sol (1971) de Yolanda Bedregal
Después de las Calles (1972) de René Poppe
Sombra de Exilio (1971) y *El Apocalipsis de Antón* (1972) de Arturo Von Vacano
Felipe Delgado (1979) de Jaime Saez
Los Vulnerables (1973) de Gaby Vallejo de Bolívar
Allá Lejos (1978) de Ramón Rocha Monroy
 (Antezana, 1985:28).

Y para la década del ochenta, hasta donde nos interesa el contexto, aparecen propuestas más analíticas como: *Rastrojos* y *Callejones* (1984 y 1990, respectivamente) de Manuel Vargas, *Otra Vez Marzo* (1984) de Marcelo Quiroga Santa Cruz, *Cantango por Dentro* (1986) de Julio de la Vega y *Jonás y la Ballena Rosada* (1987) de J. Wolfango Montes Vannuci, todas novelas urbanas que merecen la atención de estudiosos, críticos y tesistas.

C.- TEMATICA Y PRODUCCION LITERARIA.- Nos referiremos, primero, a la relación contextual del texto y el autor, el debate temático en el que se crea la novela **LD**, y las características de ese entorno. Si tomamos en cuenta de que autor y narrador, en un determinado nivel, constituyen una entidad, esta relación reviste importancia en la etapa pre y post de la lectura que hacemos de **LD**; Blanca Wiethüchter establece esta relación en los siguientes términos:

No siempre es la vida la que ilumina la vida de un escritor, sucede a veces -y tal vez sea lo realmente importante- que es la obra la que le otorga insospechadas dimensiones. Es el caso de obras que establecen un nexo dinámico e invisible con la vida que los ordena y que más allá de cumplir con una finalidad estética cuestionan el hacer de un hombre; se interrogan sobre su responsabilidad en el mundo e intentan a manera de respuestas, aunque lo sean de algún modo -probar sentidos que fundan un tercer texto en el que la obra y la vida inseparables- forman, valga el término. La Obrar (Wiethüchter, 1986: 11).

Temáticamente, la crítica, refiriéndose a los hechos literarios anteriores a la Revolución de 1952, nos presenta un panorama que llamaríamos de dependencia,

primero; y de despertar, en segundo lugar; la misma que se materializaría a partir de aquel hecho socio-político importante y a dos décadas de la Guerra del Chaco. Las obras de escritores como: Tristán Marof, Augusto Céspedes y Jesús Lara, se habían convertido en las denunciadoras de las injusticias sociales hacia la conciencia de una nueva realidad social, la de los años treinta.

En la década de los cuarenta fueron: Raúl Bothelo Gosálvez, Alfredo Guillén Pinto, Carlos Medinacelli, Antonio Díaz Villamil, Oscar Cerruto y otros, quienes en la antesala de la Revolución de Abril emergieron con su narrativa poniendo en primer plano a ese nuevo actor social y político de la Revolución: éste era el indio. Este trato y visión respecto de este actor social marcó, quiérase o no, un giro importante en el pensamiento boliviano.

Para algunos críticos, la Rev. del 52 es el resultado de una gama de factores, proceso en el cual el discurso literario impulsaba el despertar de la conciencia nacional -el factor subjetivo-. Por ejemplo *Aluvión de Fuego y Raza de Bronce* de Oscar Cerruto y Alcides Arguedas, respectivamente; plantearon con mucha anterioridad temáticas sociales de denuncia; la primera novela enfocando el problema del indio en la Guerra del Chaco y la segunda retratándonos cierta realidad del indio, sus valores y antivalores, sus pros y sus contras.

De esta manera y desde diferentes ópticas, el debate nacional estaba planteado, la denuncia directa o indirecta estaba en el tapete de las discusiones, y el texto narrativo hacía de instrumento para buscar una respuesta que sucedería el 9 de abril del año 52.

En el quehacer literario, la crítica atribuye una ausencia en la creación por diferentes causas. Algunos simplemente, a más de tres décadas, aún no se explican:

...¿Por qué con el NR en el poder no se avanza en las explicaciones de la literatura entendida como un fenómeno nacional? No tenemos la respuesta todavía, pero sí tenemos un hecho cierto: la revolución del 52 no produjo ni una literatura ni una teoría de la literatura boliviana.
(García Pabón, 1985: 127).

¿Qué hicieron los que denunciaban el problema del indio o del obrero después de la Guerra del Chaco?. En opinión de Shimose y Rivera Rodas, los creadores se retiraron hacia el silencio -los hechos cobraban un primer plano-. Pero también los niveles de influencia y de consenso del destino nacional, de alguna manera, pasaron a manos del nuevo actor de la sociedad boliviana; aunque

paradójicamente era analfabeto e iletrado. Sus acciones estaban dirigidas, precisamente, contra las élites criollas de la sociedad, desde las Fuerzas Armadas hasta los pensadores tradicionales, acostumbrados a mirar más allá de nuestras fronteras que hacia nuestro interior (actitud condicionante para aceptar la dependencia y el paternalismo).

Pero decir que no hubo producción literaria nos lleva a pensar en cierto tipo de silencio, ese "*silencio sospechoso*"; pues una de las formas de aniquilación del otro (discurso) es adoptar esa actitud, saber pero ignorarlo:

*Ese silencio voluntario, doblemente sospechoso -ya que sospecha de la palabra pero es objeto de sospecha a su vez- tiene por contrapartida el silencio de los otros, un silencio conspiratorio, eso que los alemanes supieron llamar todavía antes de la segunda década del siglo -pero con precisión anticipatoria- la *Toschweigentaktik* o, mucho más recientemente, el equivalente español, el 'ninguneo'.*
(Block de Behar, 1984: 22).

Otro argumento que nos ayuda a explicarnos sobre esa "cierta" ausencia de la producción literaria, es que un nuevo actor social -como el indio en la Rev del 52-, por la diferencia de códigos con la casta dominante, no produjo texto literario escrito. Ello no era posible por su condición analfabeta e iletrada. Por el contrario, y siguiendo la trayectoria colonial, se reavivó la oralidad, lo que más tarde -dos décadas más o menos- se lleva al texto escrito como testimonio y tradición oral.

En resumen la "*crítica oficial*" sostuvo una ausencia en la creación por las siguientes causas: en primer lugar, la crítica tenía determinado parámetro para validar los textos narrativos y considerarlos como tales; pues, para nosotros, ese parámetro tradicional no coincidía con el nuevo fenómeno nacional y con la nueva temática emergente de ese hecho. En segundo lugar, muchos no le dieron la importancia del caso a la Revolución como un fenómeno de cambio socio-político, por lo que sus repercusiones no han sido tomadas en cuenta en el plano literario; cierta perspectiva paternalista persistía en esta actitud tradicional.

10 Para Javier Sanjinés, es a la mitad de la década de los años setenta que la crítica se renueva y deja la posición del impresionismo subjetivista para ser más sistemática:

"Por primera vez esta actividad deja de identificarse con el grupo reducido de críticos 'oficiales' de algún periódico, y ofrece, en cambio, un perfil variado y múltiple que, teniendo como eje a la Universidad, se torna pluralista, abierta a distintas vertientes del pensamiento..." (Sanjinés, 1985: 8. Introducción).

No olvidemos que en el pasado fue mucho peor; pues procesos importantes no se reflejaron en la literatura; ello puede atribuirse a que los creadores vivían siempre de espaldas al país: ...El convulsionado proceso histórico, no se refleja en la novela. Dos guerras -Pacífico y Acre- nada echan en el género. La novela romántica ignora la vida y la realidad nacional. (Guzmán, 1955: 19).

En tercer lugar, se atribuye el hecho a la versión de quienes sostienen que la Revolución ha fracasado o ha sido traicionada¹¹; por lo que ante este fenómeno de decepción y desasociación no se había producido literatura. Arturo Von Vacano sostiene que la Revolución del 52 estaba cumpliendo el rol que la literatura había exigido desde hacía tiempo antes. Para otros tal pareciera que la visión de los escritores sólo apunta a hablar de los acontecimientos que "valgan la pena"¹² ¿Puede creerse que la intelectualidad de un país obvie un fenómeno socio-político de la vida nacional?. ¿Acaso no son ellos los que escudriñan con su sensibilidad lo que para los ojos comunes no es posible de captar?. Las características del momento eran de verdaderos cambios:

..A lo largo de nuestra historia, los que escribían eran gente directa o indirectamente ligada a la clase dirigente y ésta, a través de sus agentes culturales, intentó la reproducción frecuentemente simiesca, imitativa de las producciones de la metrópoli...

..La oligarquía fue extranjerizante y sigue siéndolo, nuestra burguesía ni vislumbra una realización en cuanto clase. (Rivadeneira Prada, 1979: 3).

Ahora bien, uno de los títulos que sostiene el tercer argumento -revolución fracasada- es la novela de José Fellman Velarde: *Una Bala en el Viento*; en tanto el proyecto no encontró su perspectiva histórica, refiriéndose al proceso de la

11. _ *"..Se había creído en la revolución, en los ideales que en 1952 deberían haberse convertido en realidad; pero hablan bastado diez años para comprender su fracaso y emprender el examen de las causas que abortaron las esperanzas de reconstruir una Bolivia diferente..." (Gómez Martínez, 1986: 21).*

*"...Arturo Von Vacano comenta a propósito de una entrevista publicada por Alfonso Gumucio en **Provocaciones**: 'Se ha pensado que mi **Sombra de exilio** (1970) negaba mi capacidad de entender la Revolución del 52 y su importancia... Los ataques contra la violencia, sin sentido que produjo la frustración de esa Revolución. La Revolución era necesaria en Bolivia. La Revolución se frustró. No niego su necesidad, pero afirmo su frustración. Y testifico los crímenes y la violencia que se desencadenaron entonces'" (Gómez Martínez, *Ibid*: 267).*

12. _ Cierta perspectiva de los críticos bolivianos de entonces que tenían un parámetro en base a los cánones europeos, partían de ese impresionismo subjetivista del que nos habla Javier Sanjinés.

ascensión y caída de Gualberto Villarroel, hito en el proceso revolucionario anterior al 52. Pero puesto que estamos estableciendo una analogía entre las etapas pre y post Rev. del 52, *Una Bala en el Viento* cumplió un papel importante, y es quizás, la que lleva a la concreción de los objetivos inmediatos de sus protagonistas. El propósito dio en el blanco; pero aplicado a la etapa post revolucionaria sigue siendo "una bala en el viento".

Frente a la posición que sostiene la ausencia de la creación literaria sumamos otros que, si no de manera inmediata pero sí con la temática de la Revolución, interpretan este hecho de cambio socio-político. Algunos de esos títulos son: *El Occiso* de Virginia Estenssoro, *Quilco en la Raya del Horizonte* de Porfirio Díaz Machicado, *Indios en Rebelión* de Néstor Taboada Terán o *Agua Fuertes* de Roberto Leitón. Aquí anticipamos que la novela LD. también trata el tema de la Revolución del 52, pero desde una perspectiva que Quiroga Santa Cruz llama por omisión (*Infra*. Cap. IX).

La posición de Shimose es divergente; no comparte la afirmación de esa "cierta" ausencia de la creación, asume que después de la Revolución los narradores se replegaron a pensar y repensar sobre el destino del arte y el destino de ellos mismos:

La condiciones sociopolíticas y culturales habían variado ostensiblemente, a tal punto que la literatura -al menos, la que a nosotros nos interesa- se replegó sobre sí misma, se ensimismó y reflexionó sobre su propio destino, es decir, sobre el destino del arte y sobre los problemas del oficio de escribir. Ya no era posible seguir insistiendo machaconamente (aunque haya algunos todavía que persisten) en un naturalismo desprestigiado por sí mismo.

(Shimose, 1975: 1).

En las postrimerías de la Revolución del 52, se hablará del vacío, el absurdo y las penumbras. La crítica retoma su mirada hacia la creación de la narrativa boliviana con esos conceptos, algunos consideraban a este proceso de recuperatorio. Pero... luego, como en todo fenómeno social, político y económico, detrás de un objetivo logrado -no importa si a medias o en proceso- existe inmediatamente otro. Lo anterior fue posible de entrecerarse con el anuncio de la guerrilla, que generó también una literatura de la guerrilla.

Rivera Rodas, a propósito de la etapa post. Rev. de Abril, en coincidencia con Shimose, nos decía:

La literatura abandona el espacio de la escritura, ya para asumir el espacio de la no escritura (del silencio) ante semejante realidad.
(Rivera Rodas, 1987: 152).

En ese momento se produciría el vacío, concepto que habría sido interpretado por Quiroga Santa Cruz con **LD**. Y en ese proceso de difuminación o anulación del ser se habría llegado a la interpretación de las **penumbras** con la narrativa de Cerruto: *Cerco de Penumbras*. (1958).

Ahora bien; ¿será **LD**, **la** narrativa que interpreta ese mundo vacío como sostiene Rivera Rodas?. ¿A qué sectores de la sociedad boliviana interpela?. ¿Quiénes son los deshabitados; la élite, la clase media o ese nuevo actor social mayoritario?. La respuestas son obvias pero necesitan ser demostradas.

La novela boliviana de ciudad, en definitiva, nació en los contornos (pre y post) de la Revolución del 52; los escenarios de este hecho histórico no sólo fueron las minas y el campo, sobre todo fue el espacio ciudadano. A partir de este momento se escribe reflexionando sobre nuestro' ser nacional, mirando hacia más aquí de las montañas, lo que nos permitió llegar a nuevas propuestas discursivas. Ya René Zavaleta Mercado decía, que la unidad y el cambio nacionales venían de las crisis (Zavaleta, 1983: 18) .

¿Pero cuál es la sustancia del nuevo discurso literario?. ¿Será **LD**, **la** expresión de los resultados de la Revolución del 52?. A decir de Juan Carlos Orihuela, con **LD**, y *Cerco de Penumbras* "...la narrativa boliviana contemporánea inaugura un momento esencial en su proceso de constitución...". Pues hasta entonces ésta "se definía como excesivamente coyuntural -y- como innecesariamente documental"¹³. La narrativa se apegaba, lo reiteramos, a la referencia histórica y a la descripción geográfica.

Cerruto en *Cerco de Penumbras* explicita también la temática de la clausura, nos describe un cerco que se opera en la categoría espacial, sumando a ello la ausencia de la luz; es el espacio de la nada que conduce hacia ningún lado. Fue Rivera Rodas el crítico que relacionó a esta obra de cuentos con **LD**, bajo la óptica de la clausura:

¹³.- Juan Carlos Orihuela. "Entre señales y presagios (Apuntes para una aproximación a la narrativa boliviana de los últimos 15 años)" La Paz, s/f. p.1. (Por atención del autor).

*La narrativa boliviana enuncia como espacio un cerco de penumbras'
en el que los personajes son seres 'deshabitados'.*
(Rivera Rodas, 1987: 152).

Para Shimose, a *Cerco de Penumbras* y **LD. se** debe agregar *Sequía* (Lima, 1960) de Luciano Durán Böyer, que a la par de las anteriores presenta una actitud de cuestionamiento a los esquemas tradicionales de manejo del lenguaje, a la canonización; pero, lamentablemente, con poca difusión por ese entonces. Esta trilogía, en cuanto al tratamiento del espacio, rompe con la visión costumbrista.

Al estudio que elaboró sobre **LD. la** investigadora Giancarla Z. de Quiroga, y que desde el punto de vista filosófico explicó gran parte de los temas del ser y no ser, sumamos estudios más específicos de críticos como: Sanjinés, Rivera Rodas, Antezana, Rivadeneira Prada, Shimose, Coy y otros (v. bibliog. sobre el autor).

Quiroga Santa Cruz acababa de leer las obras de Sartre y estaba alejado (físicamente) de nuestra realidad, "*estaba fuera de contexto*" -como dice Shimose-. A este respecto Carpentier, que en los años sesenta se planteó el problema de la identidad latinoamericana y de encontrar la identidad espacial a partir de la literatura, sostuvo que eran importantes los contextos, tema de los que Sartre hace una importante descripción. Y parafraseando a Sartre, Carpentier resalta la importancia de estos recursos caracterizadores llamados: "Contextos raciales", "Contextos económicos", "Contextos étnicos", "Contextos políticos", "Contextos burgueses", "Contextos de distancia y proporción", "Contextos de desajuste cronológico", "Contextos culturales", "Contextos culinarios", "Contextos de iluminación" y "Contextos ideológicos" (Carpentier, 1967: pp. 24-36) a tomarse en cuenta para configurar la identidad latinoamericana. No sé si Shimose también parafraseaba a Sartre.

Pero Quiroga Santa Cruz había hecho todo lo contrario, al escribir **LD.**, obvió intencional y cuidadosamente los contextos, sobre todo los referidos al espacio, tiempo, raza y cultura. Su mirada se centró en el sector intermedio - pequeña burguesía- de la sociedad boliviana, que por analogía tiene algunos rasgos similares a la sociedad europea, por lo menos así tratan de hacerlo aunque sea ficticiamente.

Una primera lectura de la novela da cuenta de que este segmento social carece de metas, objetivos, derroteros..., sin la intención de ser él mismo: sin identidad; por el contrario, habita en su ser el vacío y la falta de convicción; en tanto que el tiempo

lo corroe, lo conduce al remolino de la desintegración. ¿Tendrá sentido la historia para los personajes de este segmento social?.

D.- EL DISCURSO IDEOLOGICO (EL MOMENTO POLITICO).* Una esfera política puede repercutir en el ser social -y de hecho es así- por lo que la preocupación por la muerte, la religión, el sufrimiento en la soledad y una diversidad de situaciones; son temas que desembocan también en la preocupación del ser desde diversas perspectivas contextuales.

¿Cuál es el discurso político en el que se inscribe LD.?. Si resumimos en dos solas palabras éstas serían: nacionalismo revolucionario: NR, vigente hasta nuestros días. Este pensamiento cobra diferentes matices en la expresión política como la lucha de clases, la alianza de clases y un poco más al extremo está la dictadura del proletariado, discursos maniqueos y casi postizas, puesto que la esencia de la organización social boliviana es ajena a estas estructuras, por lo menos en su corpus mayoritario.

El NR fue más una renovación de las corrientes del conservadurismo y el liberalismo, contenidos que más o menos se repiten a posteriori con otras etiquetas. Paralelamente el marxismo (también el leninismo o el troskismo), generó muchas siglas autodenominadas de izquierda, y no pasó de ser un ensayo de los pseudo-intelectuales sin mayores frutos. Luego se ejercitan giros hacia el populismo y el prevendalismo hasta llegar (en nuestros días) al discurso sentimental" .

En el terreno literario, más que expresar una adhesión al NR de hace cuatro décadas, los narradores empezaron a escribir temáticas que reflejarían el real sentimiento nacional; es decir un cuestionamiento, ya, del desenlace que no se acaba de argumentar. Para Antezana se produciría esa elipsis llamada vacío:

...el NR estaría en el vacío que comunica los extremos de un espectro ideológico representado como una herradura.
(Antezana, 1987: 61).

14_ 1992 -95. Me refiero a la forma de hacer política de la reciente organización política: CONDEPA, cuya "raíz" y columna vertebral radica en un programa televisivo: "La tribuna libre", donde visitan los "compadres" y no los televidentes (hay un **sentimiento** de familia = institución altoperuana), que por ahora merece mayor estudio sociológico y político.

Quiroga Santa Cruz -hemos adelantado- nos plantea una visión escindida de la raíz societal comunitaria, como lo es esencialmente Bolivia. A ella sumamos lo que implica el existencialismo y sus consecuencias en los países centro. Esta forma de preocupación era ajena a la de una gran mayoría de los creadores nacionales; primero porque la moda llega siempre tarde y segundo porque la Rev. del 52 acaparó la atención de propios y extraños, y aquí los inmediatistas fracasaron. Por eso **LD.** no trata, no explica este proceso desde la literalidad; obvia de su nivel explícito para plantearnos su lectura por omisión. La respuesta es sencilla: La Rev. no toma en cuenta a los deshabitados. Dicho de otra forma; **LD.** trata el tema de la Rev. por omisión.

Los personajes de Los Deshabitados viven fuera del tiempo revolucionario, no a causa de una bizantina actitud de prescindencia de la realidad circundante, sino porque la historia en desarrollo no los incluye. ¿No ha sido el caso del sector de la clase media del que son oriundos los personajes de Los Deshabitados, durante el proceso revolucionario iniciado en abril?

(Rivadeneira Prada, 1979: 3).

El vacío, en **LD.**, se trata de llenar con la búsqueda de algo que pueda satisfacer la ansiedad, y se lo busca fuera de la realidad social. La respuesta para ellos no está en su entorno, está en la pura abstracción que habita en sus mentes. El autor puso su atención en el momento posterior a la Rev. del 52 que era de descomposición -visto desde uno de los segmentos de la sociedad- (la distancia también marca un punto de vista). Lo interesante será, al final (*Infra*. Cap. IX), por qué vía se entiende la clausura.

BASES TEORICA

—¿por qué se hace de la crítica una institución que funda cánones y no una comunidad que formula problemas; por qué esa obsesión por la inteligibilidad y la representación y no idéntica fijación con la legibilidad de los 'secretos'(...) del discurso, por ejemplo?... (Mariaca, 1992).

En tanto la teoría permite una abstracción, para nuestra lectura del espacio y sus repercusiones en el terreno ideológico, tenemos fijadas dos premisas: El espacio como ocupación o la señalización de un campo de acciones; es decir, como escenario; y el espacio como testigo de esas acciones y no acciones, el ser y el estar; aquí viene el tema del vacío y el del proyecto social, ya sea como reafirmación o como búsqueda. Esta dicotomía la contraponemos como posible presencia y evocación en la novela **LD**. Pero el espacio también merece ser analizado como un actor más; es decir, aquel factor que hace posible que se realicen cambios en los demás actores, sean éstos los más o los menos; y por el contrario, también, que el espacio sea objeto de la acción de otras categorías.

¿Y a cuál cambio nos referimos?. Si lo hay; en primera instancia al cambio de las acciones de los actores, posteriormente al de los actantes y al cambio al que apunta

nuestra hipótesis central, identidad, como resultado de estas operaciones hechas de nudos y catálisis que producen unidades de sentido¹.

Pero el espacio es también susceptible, como ya hemos entrevisto, de un manejo dialéctico (ser agente y objeto). En la interacción del espacio con otras categorías, por influencia y dependencia, se configuran los roles actanciales del espacio como agente u objeto.

Para una lógica binaria, como casi la totalidad de las visiones occidentales, el espacio tiene dos caras. Aquí las propuestas de lo "dentro y lo fuera"², arriba y abajo, aquí y allá, etc. toman un primer plano. Mientras que otras lógicas de pensamiento como la oriental y la andina -esta última en parte de Latinoamérica- admiten el "tercer incluido"; es decir, ese terreno de lo ambiguo, de lo intermedio (no como reconciliación o simple punto de unión de los extremos; sino como una entidad diferenciada de los polos), el espacio en el que la realidad y lo onírico, de la muerte y la vida, la verdad y la falsedad (al mismo tiempo) son posibles; válidos para esta forma de visión del mundo. A este respecto la novela presenta un intermedio de tránsito, aquello que anotamos entre paréntesis, no existe el espacio diferenciado del manejo bipolar o binario.

Una aproximación a la novela **LD**. nos presenta prioritariamente el espacio interior. Este tipo de espacio fue teorizado por Gastón Bachelard; razón por la cual este autor con su *Poética del Espacio* (1992), se constituye en la base de nuestro instrumental teórico. Otro autor que aporta significativamente es Mieke Bal con *Teoría de la Narrativa* (1987), del cual también hemos tomado sus propuestas.

1.- Catálisis: Para Roland Barthes y Algirdas Greimás, son los fragmentos lingüísticos que unen los nudos o acontecimientos centrales de una fábula o historia narrativa. Los nudos son los verdaderos motivos, o ejes centrales que mueven la trama; mientras que las catálisis son los intermedios o los transcurros entre un nudo y otro.

"El sentido de cada elemento está dado por la posibilidad de entrar en correlación con otros elementos así, hay unidades semánticas distribucionales, que son de naturaleza sintagmática porque se relacionan con otras dentro del mismo nivel. Son los nudos narrativos y los descriptivos o catálisis que están constituidas por acciones de los personajes y cuya supresión perturbaría la sucesión lógico-temporal de los hechos. Por otra parte, cierto tipo de catálisis suspende o desacelera la acción y caracteriza personajes o ambientes mediante el empleo de descripciones o mediante la sucesión de acciones menudas..." (Beristáin, 1985: 234).

2.- Gastón Bachelard *La Poética del Espacio*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica, 1992 (segunda edición y tercera reimpresión, 250 págs).

Para ambos autores el espacio, resultado de la sistematización de lugares o escenarios, juega un rol importante en la fábula. Ricardo Gullón aporta con su importante estudio *Espacio y Novela* (1980).

Aportes más específicos nos ofrecen Janusz Slawinsky con "*El Espacio en la Literatura: Distinciones Elementales y Evidencias Introductorias*" (1989) y Luz Aurora Pimentel con su ensayo "*El Espacio Como Metáfora del infinito...*" (1981).

Inicialmente establecemos la inminente presencia e importancia del espacio. Puesto que todo texto narrativo no puede prescindir de esta categoría básica, en tanto toda acción se lleva a cabo, siempre, en un espacio, sea éste determinado o inteterminado. El espacio se constituye en una categoría; Slawinsky y Bal coinciden en esta determinación:

Cuando la localización no se ha indicado, el lector elaborará una en la mayoría de los casos. Imaginará la escena, y, para hacerlo, habrá que situarla en alguna parte por muy abstracto que sea el lugar imaginario...

...Si el pensamiento espacial es verdaderamente una propiedad, no sería sorprendente que los elementos de ese campo jugaran un importante papel en las fábulas. Es posible, por ejemplo, anotar el lugar de cada fábula y luego investigar si existe alguna conexión entre el tipo de elementos, la identidad de los actores y el lugar.
(Bal, 1987: 51).

En la estructura profunda³, el espacio refleja la caracterización de los actores; pues los elementos particulares de sus actuaciones -caracterizaciones en el fondo- hacen una sumatoria que refleja la ideología (*Passim...*). Es importante, además, una clasificación del espacio en función de la lógica del texto novelesco. La correlación de estos espacios, clasificados, también constituyen un indicador de la estratificación que ocurre en ese nivel de la estructura profunda:

...La fábula, el mundo de los personajes, la construcción del tiempo, la situación comunicacional literaria y la ideología de la obra aparecen cada vez más frecuentemente como derivados respecto de

³.- Para Helena Beristáin, la estructura profunda es un postulado de la lingüística transformacional "*(...que corresponde al plano del contenido)*" es decir al plan abstracto que subyace al texto como una **estructura** lógica que posibilita el título o el resumen temático o la memorización no necesariamente apegada al léxico, y en la que mediante las reglas sintagmáticas que ponen en juego las categorías gramaticales, se definen tanto éstas como sus relaciones fundamentales...." (Beristáin, 1985: 364).

la categoría fundamental del espacio, como aspecto, particularizaciones o disfraces de ella. (Slawinsky, 1989: 268.).

A.-LOS INSTRUMENTOS TEORICO LITERARIOS.- Cuando estudiamos una categoría literaria como es el espacio, debemos pensar que es una alegoría, una simbolización o una abstracción de otra realidad posible; es decir, producto de un mecanismo el cual hace que no podamos tener el calco de la misma realidad, sino el producto de una mediatización segmentada por el suyet⁴ y de una visión particular, la del autor. Gracias a este hecho es que la obra creativa tiene su validez como tal, ya sea para una lectura didáctica, académica o de placer.

El lenguaje, que es el instrumento que por esencia se presta a las diferentes clases de lecturas por la dinámica de su universo connotativo, nos sitúa frente a la posibilidad de escoger nuestra propia lectura; y aquí son decisivos los instrumentos que hemos seleccionado. Se debe, tomar en cuenta, incluso, los elementos paralingüísticos que hacen a la comunicación texto-lector; por ejemplo el lenguaje de la quinestesia, propio de las manifestaciones que considera la psicología cuando se omite el habla, la palabra lingüística = silencios.

Las acciones no se realizan y no se pueden realizar fuera del espacio, y toda acción, además del espacio, acontece en un tiempo y con su respectiva duración⁶. El espacio puede ser concreto o universal, el mundo dinámico, que para Bachelard es la interacción dialógica, la casa mayor de un espacio concreto, es el espacio universo, cósmico:

4.- Suet, para Desiderio Blanco y Raúl Bueno (1980), es la intermediación entre la realidad y el texto, ese proceso tamiz por el que no puede ser reflejada la realidad tal cual es; pues la palabras constituyen -esencialmente- ese tamiz.

⁵.- "Como en pocas épocas, la palabra oral, la palabra escrita, se usa tanto y al mismo tiempo so desconfiá tanto de su uso. Constituye uno de los rasgos característicos de la cultura contemporánea y, según Gérard Genette, quien atiende el fenómeno desde el punto de vista estrictamente literario, es posible datar mucho antes la iniciación de este aprecio por el silencio: aparece como la tendencia más marcada de la preocupación literaria actual..." (Block de Behar, 1984: 12-13).

⁶.- "La sucesión es un hecho indiscutible, incluso en un mundo material. Nuestros razonamientos sobre los sistemas aislados no implican que la historia presente, pasada y futura de cada uno de ellos se despliegue de un solo golpe, como un abanico; esa historia se desarrolla poco a poco, como si ocupase una duración análoga a la nuestra..." (Bergson, 1987: 11).

...Sea cual fuere el polo de la dialéctica donde el soñador se sitúe, bien sea la casa o el universo, la dialéctica se dinamiza. La casa u el universo no son solamente dos espacios yuxtapuestos. En el reino de la imaginación se animan mutuamente en ensueños contrarios...
(Bachelard, 1992: 75).

El espacio es una estructuración de lugares y marcos⁷, sus puntualizaciones e indefiniciones, que hacen una imagen espacial, determinan un tipo. Es decir, la manera cómo el narrador ha dispuesto y la ha transmitido a partir de una perspectiva, de una focalización⁸; por eso es importante su enumeración o su recorrido panorámico. Y como toda entidad tangible es susceptible de una fragmentación, también el espacio es susceptible de una clasificación y jerarquización; aquí entramos a la tipología del espacio en **LD**. (*Infra ...Cap . III*).

Hemos partido de la base de que el espacio, en interacción con las acciones de los actores-personajes, comporta una ideología; en ello coinciden Gullón, Bachelard, Bal y otros. Lo interesante es ver cómo y de qué manera se contraponen, se relacionan o se corresponden entre sí los espacios, las características del valor de éstos y las peculiaridades de sus configuraciones.

El tiempo, categoría que no estudiamos en todas sus aristas, se convierte en actante agente⁹, su acción es vital en el seguimiento de la psicología de los personajes y la configuración del espacio, por lo que es un elemento que corroborará la dirección de nuestro estudio. Por ejemplo, las connotaciones pueden variar de acuerdo al contexto temporal, y dependiendo de su orden de presentación, la fábula presentará determinado sentido. El tiempo es posible de fragmentarse (segmentarse) en virtud de las acciones y los discursos de los actores y actantes, que luego se presta también para hablar de una tipología del tiempo. Es una deixis que marca los

⁷.- "...Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio..." (Bal, Op. cit. p.101).

⁸.- "El espacio en que se sitúa el personaje, o en el que no está situado exactamente se suele considerar marco. También se puede indicar la forma en que se llena ese espacio..." (Bal, Ibid. p. 102).

⁹.- "La focalización es la relación entre la 'visión, el agente que ve, y lo que se ve..." (Bal, Ibid. p.110).

⁹.- Como actante agente -tanto el espacio como el tiempo- pueden ser: sujeto, destinador, destinatario, ayudante oponente u objeto. Esta clasificación es de Grei más, Blanco y Bueno la toman. (Bueno y Blanco, Op. cit. p. 68).

diferentes estados anímicos, y la sucesión de las acciones entre nudos y catálisis -iterativos o no;- coadyuvan enormemente para el propósito de nuestro trabajo.

La lectura-escritura de **LD.** nos enfrenta a la necesidad de definir si el tipo de tiempo y espacio reciben un tratamiento lineal, yuxtapuesto o circular (punto cero). Por otro lado si es explícito -nivel de la expresión- o implícito. Con esta última interrogante quiero referirme a que si es descrito por el narrador o los personajes, o simplemente se lo supone y pensamos -los lectores- que el tiempo transcurre en determinado espacio (Bal, 1987: 51); lo que Henri Bergson llama "*la duración como experiencia psicológica*", refiriéndose al tiempo. Una evaluación más amplia y precisa nos dirá el dominio de la ausencia o la presencia de ella. A este respecto tenemos como premisa lo que ya varios críticos señalaron, que en **LD.** hay una ausencia de la linealidad. Para nuestra tarea interpretativa y de conclusiones en una coincidencia, pero desde otra perspectiva; en el tratamiento temporal en **LD.**, reina la indeterminación, paralela al espacio, concluyendo en la dialéctica: transcurso y vuelta al punto cero.

Vista desde la categoría temporal, en esta novela el tiempo corroe a los actores, razón por la cual la clasificamos en la literatura de clausura. Para Sanjinés, uno de los fenómenos contemporáneos para caracterizar nuestra literatura es el grotosto social¹¹. Esta concepción fija su atención en una de las etapas de la producción narrativa donde las fuerzas degradadoras de la sociedad van minando sus valores y hasta su propia existencia, cuyo resultado en los textos novelísticos es la correspondencia entre lenguaje y contexto histórico.

La misma relación dialógica existente entre tiempo y espacio, existe entre el transcurso y la permanencia; de la que resulta el corpus tempo-espacial; la partida y el retorno o el punto de llegada al principio, que en el plano profundo, teóricamente, representa un volver a fojas cero, al punto vacío, al absurdo".

¹¹.- Javier Sanjinés. Op. cit. (Introducción).

¹¹ . Existe, pues, toda una filosofía de lo absurdo; y la única justificación para darle sentido a la vida de los hombres es la llamada esperanza. Albert Camus es uno de sus mejores exponentes, quien en **El Mito de Sísifo**, analiza todas las aristas de lo absurdo. A manera de ejemplo citamos dos ideas:

"...Así como hay días en **que** bajo su rostro familiar se encuentra extraña a la mujer que se habla amado desde hacía meses o años, así también quizá lleguemos a desear hasta lo que nos deja de

Sobre la base de los textos teóricos que hemos tomado en cuenta para contar con los instrumentos necesarios, sumamos las propuestas que a manera de reflexión nos hemos planteado al formular nuestros cuestionamientos.

Una abstracción de la realidad denotativa, como es un texto narrativo, por más que sea eso: abstracción, no siempre nos presenta sus secuencias² de manera esquemática, de lo contrario estaríamos en otro terreno y no en el de la ficción literaria. Es ante esa ausencia de los casilleros, ya llenos, que toca la tarea de hacer una lectura, aplicando los instrumentos pertinentes, que den cuenta de esa abstracción inicial, la obra. En otras palabras, aplicar una abstracción sobre otra abstracción es leer la realidad del texto creativo.

Pero la tarea de la crítica no se queda en esa lectura segmentadora, sino que en el proceso inverso, en el de la normalización, se trata de devolver a la realidad inicial un producto que sea una retroalimentación (feed-back); sólo de esta manera la crítica es *crítica*, y por tanto válida (al margen de su pertinencia o no y su correlación con los factores contextuales: -ser útil o no-).

Sobre la autonomía de la obra literaria debemos decir que es una condición *a priori*. No podemos identificar al autor con el narrador; aunque en otro nivel de relaciones sí constituyen un cierto sistema; pero técnicamente son entidades diferentes e independientes por sus características (sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación). Mientras el autor es una instancia de la realidad denotativa que no participa de la ficción, el narrador sí es parte de esa lógica ficcional y de la trama; a partir de este elemento es que hay una autonomía del texto narrativo:

...Una vez que la obra ha nacido, una vez que el creador le ha insuflado su mejor existencia, aquella se libera -muy a su pesar- de su tutela y provoca rencillas, aplausos, entusiasmos y odios, que, por lo común, no constituían la meta de su autor.
(Benedetti, 1948: 38).

pronto tan solos. Pero todavía no ha llegado ese momento. Una sola cosa: este espesor y esta extrañeza del mundo es lo absurdo". (Camus, 1973: 24).

"... Todo lo que hace trabajar y agitarse al hombre utiliza la esperanza. El único pensamiento que no es mentiroso es, por lo tanto, un pensamiento estéril. En el mundo absurdo el valor de una noción o de una vida se mide por su infecundidad." (Camus, *Ibid.* p. 80).

12. . Una sistematización de nuestras lecturas nos hacen concluir de que la secuencia es una instancia compuesta de nudos y catálisis, mayor al segmento, y que puede orientarse por su fragmentación; por ejemplo, determinado estado de degradación, mejoramiento u otros parámetros.

Nos situamos, entonces, en el terreno donde el autor no participa de nuestro análisis; sino como dato introductorio o de anexo.

B.- NUESTRA PROPUESTA DE LECTURA.- Cuando hablamos de las subcategorizaciones o clasificaciones más específicas del espacio (*Infra*. Cap. IV), estamos entrando a considerar que los contrastes pueden significar, ideológicamente, diferentes posibilidades:

La subdivisión de los lugares en grupos constituye una forma de aumentar la penetración en las relaciones entre los elementos. Un contraste entre interior y exterior es a menudo pertinente, pudiendo 'interior' portar la sugerencia de protección, y 'exterior' de peligro. Dichos significados no se hallan vinculados de forma indisoluble a estas oposiciones; es igualmente posible que el interior sugiera una reclusión y el exterior la libertad...

(Bal, 1987: 51. Nuestro subrayado).

Ya remitiéndonos al sentido del texto narrativo, la carga ideológica que puede comportar para cada actor y cada actante se relativiza. En LD. encontramos diversos ejemplos de oposiciones como: "*barrio popular*" vs. "*barrio residencial*" elegante (en alusión a los actantes polarizados). También las cargas semánticas que sugieren el exterior y el interior toman cuerpo ideológico.

Teóricamente podemos relacionar y clasificar en campos semánticos esas cargas apreciativas que se estratifican, tanto en los espacios exteriores como en los interiores. A ello se presta, inclusive, otras oposiciones binarias, propias de una lógica judeo-cristiana, greco-latina: occidental, presentes en LD. (*Passim*).

... el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración. Por ejemplo, alto-bajo, relacionado con favorable/desfavorable, afortunado/desafortunado, y que es una oposición que la literatura occidental ha heredado de la concepción bíblica del cielo y el infierno, y de la mitología grecolatina. Lejos-cerca, abierto-cerrado, finito-infinito, junto con conocido-desconocido, seguro-inseguro, asequible-inasequible son oposiciones que nos encontramos a menudo. (BAL, 1987: 52).

Lotman señala también oposiciones espaciales como: campo-ciudad, encima-debajo, aquí-allá, etc. En base a estas premisas que podemos concebir oposiciones de tipos de espacios que van desde lo general a lo particular; y dentro de éstas, a su vez, otras oposiciones, internas (o viceversa) que estratifican más el espacio en los LD.

...Cuanto más exacta la presentación de un espacio, mayor será la cantidad de cualidades específicas que se añadan a las generales, las cuales se van haciendo cada vez menos dominantes. Pero las características generales nunca dejan de operar. Sólo es posible crear una imagen por medio de características generales. (Bal. 1987: 103).

Otro factor a analizar es la hostilidad de este espacio urbano; pues así como puede ser acogedor o protector (roles actanciales del espacio: Greimás); el espacio es también, por su carácter actorial, un factor que puede manifestar agresividad o desamparo. Bachelard ilustra estas características a propósito de estudios que hace sobre las obras de Rilke y Malicroux (Bachelard, 1992: 74-75).

Manejaremos cuatro principios de oposición importantes que son: lo **dentro** y lo **fuera**, lo **abierto** y lo **cerrado** (íntimo), el **núcleo** y la **periferia**, la **horizontalidad** y la **verticalidad**, implicados en esta última el **arriba** y **abajo** y el **aquí** y **allá** = distancias ¹³.

1.- PARA EL NIVEL DEL LENGUAJE.- Son importantes los recursos ilocutivos y perlocutivos lingüísticos¹⁴, el juego de sus alocuciones o la carga de tinta que cada uno de ellos merece, etc. ¿Qué tipo de relación encontraremos en la estratificación social que nos planteamos en virtud de los discursos de los personajes?.

13.- Las relaciones de las diferentes categorías actanciales crean nociones de distancia: proxemia (*Infra*. Cap. V). Luego:

"...Distancia, concepto referido a relaciones espaciales entre sujetos y objetos y de los sujetos entre sí. Weisgerber ha dicho: 'El espacio de la novela sólo es en el fondo un conjunto de relaciones entre los lugares, el medio, el decorado de la acción y los personajes que ésta presupone, es decir, el individuo que cuenta los acontecimientos y las gentes que participan de ellas'..." (Gullón, 1980: 123).

14.- Nos referimos a los actos del habla. Además, a los ya mencionados, Austin suma otro que se refiere al "acto locutivo", que pertenece al nivel denotativo de la palabras. Luego:

"...El acto ilocutivo es aquel cuya enunciación misma constituye, por sí, un acto que, proveniente del hablante, modifica las relaciones entre los interlocutores..."

...El Acto perlocutorio es aquel en que la fuerza ilocutiva del enunciado produce un efecto sobre el oyente y quizás un cambio de dirección en sus acciones como cuando se sugiere, se solicita, se aconseja, se suplica, se ordena algo, aunque sea indirectamente..." (Beristáin, Op. cit. pp. 26-27).

Lo lingüístico no solamente tiene incidencia sobre los otros recursos y categorías; pues importante porque refleja la visión del narrador y los personajes sobre el espacio; me refiero a los espacios y la trama¹⁵ en general, sobrepuestos = metadiscursos¹⁶ a partir de la ficción en la ficción: el recuerdo, la imaginación, el sueño, el delirio, etc., dados sobre la base del espacio establecido narratológicamente. Una voz tiene la capacidad de transmitirnos otros espacios y de poder "trasladarnos", al mismo tiempo, a otros. La internación del narrador en uno de sus actores y a su vez de éste en otro -flash-back-, son preocupaciones que se encuentran más allá de la simple textualidad siempre pertinentes en la lectura de lo implícito. Pues los cambios de perspectiva, la voz del narrador o el punto de vista son técnicas que establecen un juego, que en la lógica de la ficción no se debe perder de vista. Oportunamente (en los pies de páginas) iremos puntualizando cada instrumento teórico a emplearse.

¿Qué relación tienen entre sí las alocuciones? ¿Cuál su característica verbal? Las operaciones de los juegos de voces son el resultado de recursos que el lenguaje -la palabra- posibilita. En el caso de **LD**, el tipo de lenguaje vislumbra el reflejo de la desintegración de los actores en todas sus dimensiones. Pero el rol central es que el lenguaje, como parte importante del discurso novelístico, es instrumento de la cosificación de los actores; y es más, permite la actorización humanizada de los animales, los objetos y el propio espacio; constituyen una entidad de clausura, esa "*existencia a ras de tierra*".

Otro aspecto a ver en el nivel lingüístico es el relacionado a los recursos del metalenguaje; es decir el análisis de los lenguajes traducidos en el texto novelesco a través de otro lenguaje (grafías por ejemplo). Me refiero a los carteles, letreros, etc., recursos que refuerzan y concuerdan con la relación espacio, actor e ideología.

La técnica narrativa que presenta **LD**, nos enfrenta a diferentes capas, estratos o niveles lingüísticos; si imaginamos un corte transversal tendremos una gama de conductas discursivas que configurarán la estructura final de la misma. Los

¹⁵.- Trama: dependiendo de cada autor recibe diferentes nombres; hay una equivalencia con: argumento, intriga, fábula o historia narrativa (a menudo usaremos estos términos).

¹⁶.- "*El discurso que se refiere a otro discurso (como la **definición**, la **paráfrasis**, la **descripción** o explicación del significado de las expresiones) se denomina **metadiscurso**...*" (Beristáin, Op. cit. p. 154).

entrecortamientos, secuencias ligadas (planos secuencia en el cine) y la participación de elementos quinésicos, hasta los silencios, marcan la penetración en el interior de los personajes, su psicología:

El mundo interior de los personajes también depende de la voz narrativa. Al presentarse el mundo de los sueños, ensueños y memorias en forma directa, el novelista puede lograr la creación de un espacio de características tan tangibles como las de aquel en el cual lo observable no pasa de externo a los personajes...
(López Landy, 1979: 34).

2.- LA DETERMINACION DE LAS CATEGORIAS SOCIALES: (LA CUESTION CLASE, IDEOLOGIA E IDENTIDAD).- Es posible plantearse una estratificación social desde diferentes puntos de vista y en función de las características socio-culturales de un determinado corpus social. La más difundida y recientemente puesta en tela de juicio es la lectura societal basada en las relaciones sociales de producción; cuyo parámetro es la lucha de clases. Esta relación, determinada por la diferencia que existe entre los individuos a partir de la propiedad de los medios de producción, quizás sea válido para ciertos segmentos de las sociedades contemporáneas, entre ellos algunos de Latinoamérica. Pero existen otros parámetros que pueden ayudarnos a clasificar nuestra y otras sociedades (similares), a partir de los cuales podemos esbozar una estratificación más próxima.

En última instancia, lo que para nuestro análisis interesa es la pertenencia y aspiraciones de los actores frente al espacio pre-establecido, tanto de manera objetiva como latente (hasta imaginaria). La dicotomía sociedad y espacio, por ser una entidad imaginable y tangible al mismo tiempo (puesto que no es mera abstracción), también es susceptible de ser segmentada; y por tanto posible de una tipificación y clasificación.

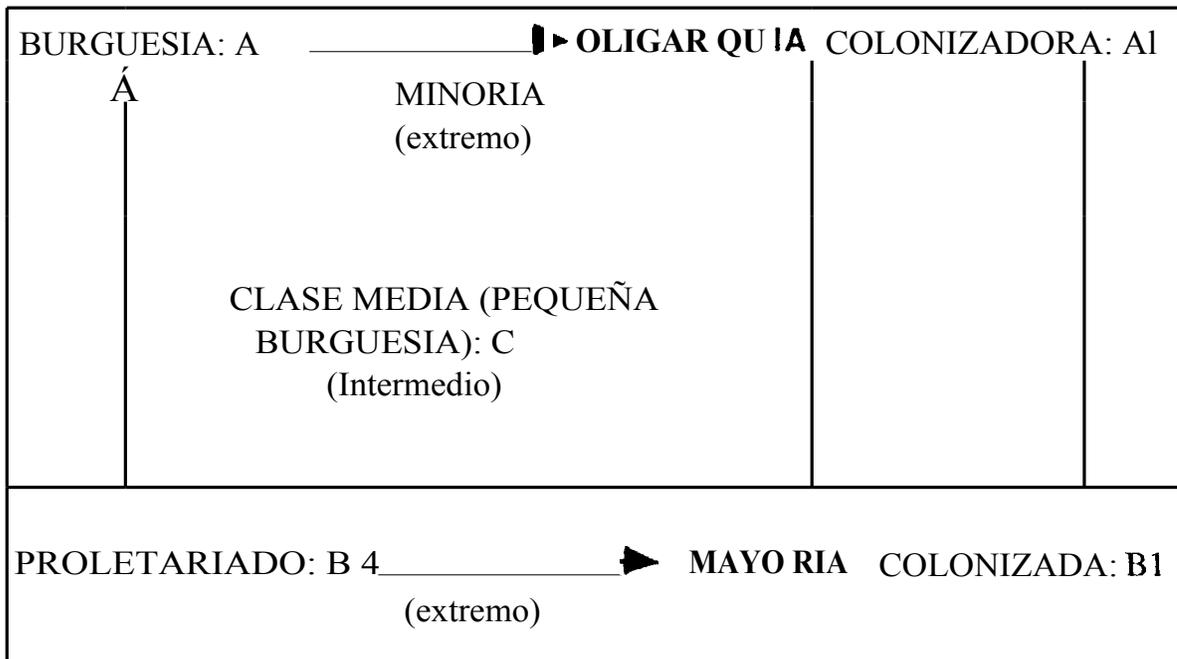
La sucesión secuencial de los hechos implica un camino -destino- seguido por los actores; de ahí surgen las preguntas: ¿Existe la búsqueda de un derrotero como grupo o actante social?. En caso de haberla: ¿esa búsqueda es falsa o auténtica? ¿Por qué los deshabitados caen en el sin-sentido social? Ese factor que los identifica hacia la búsqueda -o no- de un proyecto constituye la respuesta al tema de la identidad y de su rol en la historia y en el espacio.

Una lectura que nos puede acercar más, además de la estratificación de los espacios y la sociedad, es el estudio de las conductas o elementos subjetivos que se conocen como cultura (más allá del estudio formal). Pues así como, ineludiblemente, las sociedades van con determinada perspectiva, cualquiera sea ésta; hay también sectores sociales que no buscan ni se trazan objetivos, o que, en todo caso, los buscan en otros espacios o valores (fuera de la realidad). Estos grupos están descolgados de su entorno, quizás lo único que les ate a esa realidad sea la materia, por lo demás se comportan sin asideros y por lo mismo carecen de un proyecto social.

En esta característica, propia de la dinámica social, los que se ubican en el *intermedio*¹⁷ buscan acomodos o refugios. Entre estas tres instancias -extremos e intermedio- es posible establecer diferencias de cosmovisión por las cuales también los valores se relativizan. Los extremos y el intermedio, dicho de alguna manera, son las aristas que nos interesan. Por un lado determinamos el proyecto social de uno o unos actantes -por lo menos latente-, y por otro la clausura de otros actantes. En este caso no es que los extremos resuelvan sus contradicciones, o que encuentren la equiparación de sus objetivos y condiciones como clase hasta el punto de hacerse *justicia social*, que eso tendría sentido; los del intermedio se sitúan en el extravío -en ese espacio neutro- lo que es la pérdida de un norte, y se dirigen hacia la nada, hacia su "*desaparición*".

3.- CORRESPONDENCIAS Y RUPTURAS.- Partamos por las relaciones más generales: Las equivalencias que establecemos con referencia a la pirámide social son:

¹⁷.- Nos referimos a la "*clase media*" de la cual habla Quiroga Santa Cruz y que la considera no una clase porque no tienen raíz y que por lo mismo están destinados a desaparecer (Rivadeneira Prada, Op. cit. p. 1. entrevista).



En la interacción de los polos o extremos, al interior de un todo, es posible encontrar espacios de diferenciación y espacios de encuentro, contradicciones y correspondencias. Los espacios de diferenciación los encontramos (en el esquema) en la dirección vertical; en tanto que las de encuentro o correspondencia se dan en la dirección horizontal. El punto intermedio C no tiene un referente de diferenciación hacia ninguna de las direcciones (absisas y coordenadas); o, en todo caso, verticalmente, se diferencia tanto de A y A1 como de B y B1. Esta es la característica del actante clase media en LD. Estamos pensando en sociedades latinoamericanas como la boliviana; que dicho sea de paso puede ser también una amalgama de conductas y relaciones propias y de influencia, hasta de imitación, respecto de otros contextos. Hay conductas que pueden ser consideradas como escisiones; que en el fondo interesan de sobremanera, por ser el arte el resultado de un proceso de abstracción y no de un simple registro de la realidad.

Las rupturas o escisiones sociales se producen no solamente cuando las conductas generalizadas periclitán por razones propias o ajenas; pues la suma de las particularidades puede afectar a su condición y esencia hacia la gestación de una nueva configuración, afectando así al fenómeno general.

¿Cuál la justificante para que un actor -individualmente- se inscriba en determinado parámetro -espacio social- del cual hacen sus lecturas los especialistas?. Esto no

depende de la voluntad o el deseo de los individuos; por lo general son las condiciones objetivas, entre ellas el espacio, su rol y los valores que comportan casi *a priori*, los que determinan su pertenencia a uno u otro sector social. No tienen mucho que ver las instancias como: la convicción, adhesión -implícita o explícita- toma de conciencia, la identificación o la perspectiva histórica que manifieste como individuo, sujeto u objeto de la realidad en la cual actúa; es la acción objetiva la que lo determina. En la ficción literaria, ésta depende de su caracterización, de su condición actor-actante y su relación con otras categorías.

En otras palabras no depende de las buenas intenciones. Y nadie está obligado a explicitar o a escoger su pertenencia a tal o cual segmento de la sociedad, no; y son los procesos de abstracción y sistematización los que van estratificando a partir de la linealidad cotidiana como práctica y pensamiento. Una de esas posibilidades es pertenecer al grupo social que encarna la clausura; instancia donde la rueda del tiempo y el espacio tienen un principio y un final en el mismo punto.

A los extremos de los deshabitados se encuentran, por un lado, los actores de la Revolución del 52 -un grupo social tipificado- con el único matiz que establece el parámetro de las relaciones sociales de producción (obreros y campesinos), diferenciándose hasta llegar a enfrentarse bajo el argumento de que los indios -hoy campesinos- son propietarios de los medios de producción por la calidad de la tenencia de tierras; en tanto que los mineros-obreros: no; y que consiguientemente eran la clase proletaria por excelencia y llamada a hacer la revolución. Esta visión no funcionó ni funciona en la sociología de nuestro país, o que en todo caso fue coyuntural y parcial.

En tanto el otro extremo, la clase privilegiada, estaba y está compuesta por una minoría gobernante, que se privilegia directamente de los mecanismos de la administración del Estado. También está la oligarquía que conforma una casta favorecida por el gobierno y sustenta el verdadero poder político y económico. A este último debemos sumar a algunos intelectuales o pseudointelectuales, voceros de esas formas de percepción y concepción.

TIPOLOGIA DEL ESPACIO

URBANO

...El espacio está tomando venganza por las múltiples ocasiones en que fue subordinado. He aquí que está pasando a un primer plano en los intereses investigativos de la poética...
(Slawinsky, 1989).

Se ha dicho que LD. es una novela de acciones internas -psicológicas- y no de acciones externas o tangibles. Todo transcurre en un ambiente marcado por el ritmo de la sobriedad, donde la preocupación de todos es trascender el tiempo y el espacio; objetivo que no es posible por la neutralización tempo-espacial. Su estilo es "proustiano y existencialista"¹; a ello Adolfo Cáceres Romero agrega que tiene

¹.- "El universo novelístico de Quiroga Santa Cruz es proustiano y existencialista. Con una distinción. Mientras Proust describe la historia de una época y de una conciencia, Quiroga Santa Cruz sólo describe el proceso de una conciencia. Tampoco pretende otra cosa" (Shimose, 1975: 1).

un marcado estilo a lo Juan Carlos Onetti² La caracterización de sus doce personajes³ también es neutra⁴, que en un tratamiento de cosificación de sus personajes y humanización de los animales y las cosas se configura la clausura. Estas caracterizaciones son factores que inciden de manera vital en la estructura profunda del texto (*Cfr.* Slawinsky, 1989: 268).

Ya en el terreno específico de nuestro tema, por metodología, primeramente analizaremos lo relacionado al espacio como una extensión general y concreta; es decir el contexto y el núcleo en la lógica que nos presenta **LD.**, obviamente, ficcional. Y el espacio de la ficción, en la autonomía del texto literario, es sólo válido al interior de ésta:

El espacio literario es el del texto; allí existe y allí tiene vigencia. Lo que no está en el texto es la realidad, lo irreductible a la escritura. Una de las funciones del yo narrador consiste en producir ese espacio verbal, un texto en que los movimientos de la novela se resuelven; espacio que no es reflejo de nada, sino invención de la invención que es el narrador, cuyas percepciones trasladados a la imagen le engendran...
(Gullón, 1980: 2).

A la par del espacio novelesco, recordemos que el narrador también es invención, es ficción -ajeno o diferente al autor-; y en este juego de ficciones encontramos una

²- "*Marcelo Quiroga Santa Cruz, si bien técnicamente se ubica junto a Proust y Joyce, está más cerca de Juan Carlos Onetti, sobre todo en la descripción de sus personajes y las reacciones de éstos ante los estímulos que los inducen a actuar...*" (Cáceres Romero, 1992: 3).

3.- Isabel Bastos (en un texto presentado en el homenaje a Quiroga Santa Cruz en La Paz, 1994) dice que en LD. interactúan diez personajes. Por su parte Prada Oropeza en la contabilización de los personajes de LD. encuentra que son once:

"...Las relaciones actoriales. La red no es muy espesa: once personajes en total movidos todos ellos directa o indirectamente, como ya dijimos, en el 'círculo' padre Justiniano-Durcot..."
(Prada Oropeza, 1986: 133).

Nosotros sumamos uno más, nos referimos al canario, otro actor que vive la clausura, y que a decir de Coy vive su propia obscuridad porque es ciego. Quiroga Santa Cruz confirma la humanización de Muñoz (perro) (Rivadeneira Prada, 1979: 3). Similar caracterización se hace en torno al canario.

4.- "*El tercer elemento al servicio de esta actitud-clave, como la llama Coy, son los personajes. 'Los apellidos de los personajes son enteramente neutros'. Aquí termino de citar a Coy, no sin antes de prevenirlos que esta particularidad tan proustiana en Marcelo Quiroga Santa Cruz, fue estudiada por Barthes en su ensayo referido a Proust y que se llama precisamente: 'Proust y los nombres'. Esta metodología podría muy bien ser aplicada al estudio de 'Los Deshabitados' "*
(Shimose, Op. cit. p. 1).

escala de valoraciones producto de la abstracción, del suyet. Y el narrador pasa a ser un actor más de la intriga.

En la novela tenemos un espacio indefinido "*innombrado, indeterminado e innominado*"⁵; es un espacio sin localización en el mapa, la *a-espacialidad*, como diría Coy. A lo largo de la novela no existen detalles que objetivamente reflejen una filiación. ¿Dónde radica la autenticidad y la coherencia del tipo de espacio de ciudad?. La respuesta a esta pregunta está tras la lectura de **LD**. y nos la formulamos por su validez operativa.

Siguiendo las sugerencias de Jorge Urrutia⁶, diremos que para un estudio del espacio de la ciudad se tienen en cuenta tres tipos de escenarios donde se desarrollan las acciones. El primero lo conforman los espacios interiores, íntimos o privados; el segundo lo conforman los espacios intermedios o semipúblicos, y el tercero, los espacios públicos que pueden ser cerrados o abiertos. Es en base a esta propuesta que analizaremos el manejo espacial en **LD**.

Estas tres funciones del espacio son determinadas en virtud del uso que le dan los actores-personajes; en su forma polarizada, se puede advertir una iteración de lo cerrado y lo abierto.

A.- CORRESPONDENCIA: ESPACIO ACTORES Y ROLES TEMATICOS.-

Hemos estado insistiendo en esta correspondencia. A continuación demostramos brevemente esta relación puesto que (*Passim*) a lo largo de los diferentes capítulos a desarrollarse está presente esta preocupación enunciada en nuestras afirmaciones hipotéticas.

La relación personajes y espacio, en unos casos condicionando el accionar y conductas de los mismos, en otros reflejando el estado interior, es una constante. Las características de la neutralidad -indeterminación- espacial también

⁵.- Juan Carlos Orihuela. Ponencia en el **Tercer Simposio sobre Literatura** (y Democracia), UMSA. la Paz, 1994.

⁶.- Jorge Urrutia G. es doctor en filología española; actualmente ejerce la docencia en la Universidad Carlos III de Madrid - España y es docente de la Universidad Complutense de Madrid: UCM. Tiene varios títulos publicados en la especialidad de literatura y cine: entre ellos **La Semiótica del Cine** y la edición (en Cátedra) de la novela **La Colmena**.

estigmatizan a los personajes; es que no tiene filiación "étnica"⁷, además de constituirse en una barrera que no permite la comunicación, factor que patentiza la soledad. De hecho un espacio interior connota la calidad de enclaustramiento; y la metonimia de esa calidad es la existencia de la pared, metonimia que separa los mundos de los deshabitados. Podemos decir que el espacio es, además de condicionante, testigo de la agresividad que sufren sus actores-personajes (*Infra*. Cap. V). Por ejemplo: Durcot, sacerdote que se mueve en la ambivalencia de los extremos psicológicos; entre el sacerdocio=Dios (divinidad) y María Bacaro=amor (profano, además casi nominal): (binaridad); experimenta cambios psicológicos por la agresividad del contexto. Nos referimos, por ejemplo, a una escena de vergüenza en el espacio interior de un bus (a éste lo catalogamos también como un espacio) y le trae a la mente otra escena, aquella que sufrió de niño en su casa:

*...Nunca volvería a experimentar la vergüenza que sintió entonces.
Se echó al suelo y tapándose el rostro con el traje, se puso a llorar.
La vergüenza y el llanto cesaron, solamente, cuando sintió que la
madre volvió a salir, como si no lo hubiera visto. (LD., pág. 50).*

El intento de obviar el escenario establece una correspondencia con las connotaciones ideológicas; lectura que resulta de la suma de las actitudes particulares. Pero, de manera literal no hay un discurso moralista, nos referimos a que no hay calificaciones de **mala o buena, positiva o negativa**; su evaluación resulta de la implicancia "escritura-lectura" (Block de Behar, 1984).

Pero el espacio, así neutral (por cierta standarización), posibilita no sólo una condición de in-habitabilidad material sino que da pie para introducirnos a la relación existente entre el narrador y los actores; y a la relación de actores entre sí.

Hasta aquí el espacio se nos presenta susceptible de conductas múltiples, paralelas a la dinámica que tiene la psique del hombre, de los deshabitados. Otro rol temático a discernir en **LD. es** el dominio de la soledad. Por ejemplo, la insatisfacción de no haber conocido todo: el amor, la ciudad y Dios; el escenario está subordinado, como relación de identificación, a la acción interna de los personajes, se convierte en una analogía de la caracterización de éstos:

⁷.- "Es evidente que no se registra la inscripción de un lugar definido. Los mismos patronímicos heterogéneos no revelan su pertenencia étnica. La acción novelada se ubica en una ciudad provinciana de un país pequeño'..." (Quiroga, Op. cit. p. 2).

Sabía él que entre esos parientes de los que se había apoderado y el enjambre de escritores que pululan en las revistas, en las direcciones de los diarios o en las editoriales, había la misma diferencia que entre los tres o cuatro árboles corpulentos, que a fuerza de crecer ganan la luz con sus hojas y esa maraña de plantas y arbustos raquíticos que agonizan en la sombra de la selva o se adhieren al tronco más fuerte para vivir de él. (I.D. pág. 42-43).

Lo que pasa en la mente de los personajes como la ambivalencia y el abandono, encuentra su correspondencia con el espacio. Otro ejemplo de esta clase de analogía es el principio del apartado V de **LD.**: María, enamorada de Durcot, de profesión enfermera; ante la posibilidad de perder a su pareja, vive un estado psicológico de suspensión por encima de la realidad objetiva, porque el condicionamiento del espacio así lo determina:

Con el vapor acumulado, la pieza de baño perdió el carácter distintivo que le daban los objetos metálicos y la brillante superficie de los azulejos. María se desnudaba sin prisa, prolongando el placer de descubrir su piel al contacto de esa nube de vapor que lo envolvía y lo tocaba con dedos húmedos e impalpables. Giró tratando de identificar algún objeto. Todos se habían disuelto en esa nubosidad que la circundaba como una zona muerta, donde la ilusión de estar suspendida en el espacio e inmovilizada en el vuelo, se mezclaba a una especie de pérdida de conciencia de su propia corporeidad, hasta el punto de figurarse ser nada más que una condensación de gas, apenas menos ligera que él. No podía imaginar nada mejor, para preservarse del contacto de las cosas familiares y de las ideas que esos encuentros generaban... (LD. pág. 42-43).

Esta clase de tramados son permanentes e inminentes; relación categoría y roles temáticos: Justiniano (párroco) = iglesia, Pablo (niño colegial) = colegio internado, Flor y Teresa = habitación (interior), Durcot = Iglesia y calle, etc.

B.- LA DETERMINACION CONTEXTUAL DEL ESPACIO EN LD.- No nos referimos a la filiación contextual que pueda interesar a la novela como producto de la historia (de esto nos acoparemos posteriormente); sino al entorno del espacio que, como fragmento de un todo -imagen-, tenemos en la novela y válido en los términos de la lógica ficcional.

Pues el espacio es, en sí, una abstracción derivada de las realidades en que nos movemos. Si puede ser imaginada, es que puede ser pensada y 'entendida'; al menos hasta cierto punto... (Gullón, 1980).

¿Cuál es el contexto del espacio novelado? (*Infra.*) Es decir: ¿Cómo es el espacio aludido en la novela?, ¿Evoca un espacio sin identidad; o, postula por ese camino su universalidad? ¿Cómo se llama el espacio que encontramos en **LD.?**... No tratamos de hallar un nombre o de encasillarlo en la realidad lineal; se trata de explicarnos esta forma de conducta del espacio y sus respectivas implicancias, de correlacionarlo con el papel que desempeñan los actores y así encontrar su relación con el tema que nos ocupa: espacio e ideología.

Los estudios sobre la novela de ciudad -no la teoría- quizás se han ocupado más sobre el espacio "nombrado" (nombre) o caracterizado de alguna manera; pero cuando estamos ante una situación "neutra", casi ausente del interés del narrador -intencionadamente o no-, la cosa pasa a ser un desafío, un seguimiento muy de entrelíneas, -porque otros aspectos toman mayor cuerpo- que en última instancia interesa a la teoría y a la crítica, es el caso de la presente investigación.

Si partimos de la base de que el espacio, hasta donde ocurría con frecuencia en la novelística boliviana, se caracterizaba por ser más el natural que el cultural, de hecho estamos en la segunda alternativa. Este es el tipo espacial (punto de partida) en el cual se desarrolla la intriga de los deshabitados.

Para Cáceres Romero, el asunto del paisaje -del costumbrismo boliviano- fue sustituido por otro paisaje en **LD.;** se refiere al paisaje interior, el de las caracterizaciones de los mundos de la soledad, los problemas existenciales...:

'Los Deshabitados', como estudio de las pasiones del hombre sumido en la soledad, no requiere de un escenario localista, como ingenuamente reclaman algunos críticos que en todo tienen que ver el paisaje para nacionalizar su obra. 'Los deshabitados' está fuera del costumbrismo, sus motivaciones concuerdan con su técnica, en un plano estrictamente humano, existencial, donde la odisea del tiempo y la nada definen la tediosa realidad de unos seres que con sus vidas constituyen el paisaje. (Cáceres Romero, 1992: 3).

En esa búsqueda de encontrar la verosimilitud de la filiación espacial, de encontrar nombres que figuren en el mapa, quizás muchos críticos se sintieron "decepcionados". En **cambio la crítica pluralista**, esa a la que se refiere Sanjinés, asume la novela **LD. como un proyecto de universalidad:** Así entendemos, por ejemplo, las lecturas de Coy y Castañón Barrientos. Para el primero la peculiaridad de la novela marca una intención de trascender partiendo de la abstracción:

...en Los Deshabitados la intención consciente del autor es la de trascender y superar y anular si posible fuera todo espacio y todo tiempo: es un método válido -aunque por supuesto no el único- de conseguir esa trascendencia. Otro método es el inverso: profundizar en la propia circunstancia para llegar al universal que en toda ella late. Pues como alguien aseguraba, 'aquel que sufre y lucha sobre un terrón de tierra'. Por ese camino, precisamente, ha descubierto su proyección universalista la mejor literatura latinoamericana de nuestra época. Marcelo Quiroga Santa Cruz intenta el camino opuesto, hacia arriba, hacia la 'abstracción' -en el sentido en que se puede utilizar esta palabra en cuanto aplicada a una obra literaria que es esencialmente 'encarnación' (Coy, 1974: 3).

Por su parte **Castañón Barrientos**, al referirse al espacio en **LD**. dice que:

...Carece de vínculos y relación directa con las características propias de nuestra nación... Si por la nacionalidad del autor y el pie de imprenta no se supiera que la novela es boliviana...⁸

Y que el lector "*desprevenido*" podría creer que la obra fue escrita muy lejos de Bolivia (muchos críticos ponen de ejemplo a Francia); pero este factor es otro argumento a favor de la postulación universal. No podemos inscribirla en cualquier país del mapa, pensamos, primero, en dos continentes: Europa y América (por su predominancia de la religión católica). A este respecto Quiroga, atendiendo a la textualidad de la ficción, va precisando cierta localización del espacio de **LD**. por ese mecanismo que llama "*por eliminación*":

...hay indicios de localización espacial por eliminación: el hecho de que uno de los personajes protagónicos lamenta no haber nacido en 'país europeo' (LD. 97), y que afirme que 'su admiración por la literatura francesa era muy grande y la opinión que tenía de la literatura de su país, muy pequeña' (LD. 97), excluye que la acción se ubique en un contexto europeo y los datos arquitectónicos antes consignados, sugieren una localización en un ámbito latinoamericano. (Quiroga, 1979: 2).

La propuesta en la cual insistimos se proyecta desde ese "*país pequeño*". Es decir que la neutralidad -imagen de la totalidad- es una metonimia de Latinoamérica.

8.- Raúl Rivadeneira Prada, en la introducción que hace a una entrevista con Quiroga Santa Cruz, incluye esta cita de Carlos Castañón Barrientos (Rivadeneira Prada, Op. cit. p. 3).

El escenario de **LD. es**, narrativamente y en la lógica de la ficción, totalmente *real*⁹. En las descripciones (mínimas) encontramos espacios que cualquier ciudad puede tener como plazas, parques, calles, etc.

1.- ESQUEMATIZACION.- Esta característica de concebir el espacio como un órgano de partes, una estructura donde esas partes tienen un rol, puede reflejarse en descripciones como:

*...la calle de Septiembre avanzaba dulcemente, enangostándose y empequeñeciendo los árboles hasta convertirlos en unas motitas oscuras, casi en la línea del horizonte. **Cada cien metros**, otra calle la cruzaba resueltamente o se desprendía de ella, y triste, como un brazo anquilosado. Algunas estaban mutiladas **a cincuenta metros**, pequeñas callecitas, casi privadas al uso de unas pocas casas, donde la noche formaba espacios de sombras y de silencio*
(LD. pág. 27. Nuestro subrayado).

Estamos frente a una *esquematación*, que además de tener una característica animada, por ejemplo un elemento del relleno (*Infra.* caps. V y VI) es víctima de mutilación (irracionalidad del hombre), es geométrica en la misma naturaleza. Otro sería el cantar en *Otra Vez Marzo*.¹⁰

Tenemos esa imagen cuadrículada; hasta el cielo se ve rectangular cuando Pablo lo ve:

...Acuclillado, con las orejas tapadas por sus rodillas, se quedó mirando el rectángulo del cielo que se habría al frente. Hubiera querido ver, contra ese fondo monótono, la cruz de alguna iglesia lejana, como dos flechas negras encontrándose en el espacio...
(LD. pág. 193).

Todo el capítulo IV (*Infra.*) refleja esa disposición bipolar de las oposiciones espaciales, además de existir la concurrencia de otras categorías y roles temáticos. Por ejemplo: tiempo etéreo-fugaz; libertad-clausura, comunicación-soledad, habitación (identidad)- deshabitación, proyecto-sin-sentido, etc. Luego las

9.- "...La afirmación de que un texto narrativo es aquel en que se relata una historia, implica que el texto no es la historia..." (Bal, Op. cit. p. 13). La realidad de la ficción.

10.- Nos referimos al tratamiento espacial en la novela póstuma de Quiroga Santa Cruz, *Otra Vez Marzo* (1980).

oposiciones se multiplican hasta llegar al dibujo de los casilleros como "alveolos" de un "panal", son las paredes de la ciudad que hacen ese panal:

Estaba de pie, mirando desde el campanario la ciudad aplastada como un vasto panal, y los patios como alveolos donde los hombres y las mujeres se desplazaban o permanecían quietos, con esa falta de sentido que tiene el movimiento de los insectos... (LD. pág. 8).

2.- LA TOTALIDAD Y LA FRAGMENTACION.- Retomando lo dicho en el punto A de este capítulo, una de esas formas de homogenización o standarización del espacio es la totalización; entonces la ciudad es la ciudad, no importando la filiación del escenario y, por conguiente, de las acciones que se realizan en ella, lo que importa es el tipo de espacio -imagen- totalizador. A propósito de una alegoría del tiempo, por ejemplo, se da cuenta de este espacio totalizante:

Pablo miraba el año transcurrido con la misma nostalgia con que se ve, desde la distancia, una ciudad a la que no volvemos y que no hemos sabido conocerla. Pero no cualquier ciudad sino aquel país de los sueños que todos tenemos, aquella región paradisiaca donde todo lo bello será posible... (L.D. pág. 86).

En este espacio total comprobamos el carácter no paisajístico, donde no hay el recorrido de un lente que vaya describiendo el panorama de la ciudad, mucho menos de los espacios contextuales a éste. En comparación con la psique de los actores-personajes, guarda una relación de similitud; aquellos son seres sin contexto, donde el instante y el contexto son una sola entidad, la misma vida.

El espacio no es el de la percepción gráfica, sus paradojas son una abstracción carente de esos datos puntualizadores, -verosímiles o no- que en todo caso por su filiación idiomática, tipo de cultura, etc. se inscribe en una determinación: lo latinoamericano.

En cuanto a la fragmentación del espacio urbano -una iglesia, una casa colonial, etc.- (Quiroga, 1979: 1-2), podemos distinguir dos tipos que guardan relación con los extremos de la estratificación social, por un lado los espacios y actantes en los cuales no se incluyen a los deshabitados, y por otro lado el espacio intermedio que implica el sector intermedio de la sociedad. En los extremos, la ciudad de LD. nos

ofrece dos imágenes¹¹ que son los "barrios populares" y los "barrios elegantes", éstas comportan una fuerte carga ideológica. Estas imágenes extremas sí tienen, en contraste con el espacio dominante -interno-, discursos ideológicos valorativos. Pero estos espacios no son de primer plano, sólo son mencionados de manera muy tangencial, que en el contexto de los espacios internos y neutros pierden fuerza e importancia. Y llegamos a encontrarnos con que el espacio no es producto de trazos y ubicaciones que corresponden a secuencias narrativas lineales: son imágenes, donde poco importa la maqueta, como ocurre con *La Ciudad y los Perros*. de M. Vargas Llosa.

Tras un desplazamiento que hace Durcot, producto de la duda y el azar, el narrador llega a caracterizar estos extremos espaciales; Durcot pensaba en el grafiti con temática sexual encontrado en las paredes:

...!Qué precisión anatómica con que esa misma parte estaba 'explicada' en la pared blanca. Claro que al niño de barrio popular, la vida le ofrecía experiencias cotidianas de cosas que el niño de barrio elegante, sólo conocía por algunas reproducciones célebres que su hermano mayor coleccionaba o, un origen más directo aún, por lo que él imaginaba a partir de su propio cuerpo...
(LD. pág. 31).

Luego Durcot se enfrenta a una avenida más amplia, más llena de gente y caótica, donde él será un anónimo perdido en la heterogeneidad; pasa a otra imagen espacial.

C.- ¿LO UNIVERSAL O LO INDEFINIDO?.- Si imaginamos un gráfico de los espacios, en los que unos comprenden a otros, la universalización es un hecho que no tiene otros círculos de inscripción en contextos mayores, ya sea como respuesta o como proyecto del texto narrativo; y aquí se inscribe LD. Pues la ausencia de datos nos remite a la lectura que nos hemos planteado.

¹¹.- "...Cuanto más exacta la presentación de un espacio, mayor será la cantidad de cualidades específicas que se añaden a los generales, las cuales se van haciendo cada vez menos dominantes. Pero las características generales nunca dejan de operar. Sólo es posible crear una Imagen por medio de características generales." (Bal, Op. cit. p. 103. Nuestro subrayado).

Los indicios¹² que tenemos en las descripciones del espacio externo, nos van acercando a un tipo de ciudad que es la metrópoli homogenizadora, eso que podemos llamar: "lo de siempre".

La propuesta de lo universal¹³ va por dos caminos: por un lado, la paradoja de lo coloquial e innombrado hace que el lector se sienta tan partícipe del espacio de **LD.**, dicho en otras palabras: identifica fácilmente lo presentado con su espacio particular, así como ocurre con los actores-personajes gracias a esa suerte de dialéctica que hay entre la intimidad y la siempre posibilidad de adaptación inherente a todo ser humano. Nuestra preocupación en este punto es puramente técnica. Por otro lado, la indefinición espacial en **LD.** determina una concepción del espacio como: simple soporte u ocupación; de ahí que la relación con sus actores guarda esta misma concepción. Este conglomerado social, actante de la novela, llámese grupo o estrato social, actúa en el espacio despersonalizado y despersonalizador (al mismo tiempo), hasta casi supuesto.

Pues el espacio es, en sí, una abstracción derivada de las realidades en que nos movemos. Si puede ser imaginada, es que puede ser pensada y 'entendida'; al menos hasta cierto punto...
(Gullón, 1980: 4).

En el contexto novelesco las realidades se encuentran materializadas en los roles actanciales y temáticos (Greimás) de las categorías y recursos presentados de determinada manera. Por ejemplo, al referirnos a la parroquia, punto central del espacio en esta novela, tendríamos que pensar en una delimitación muy general:

12.- "...Son los **índices o Indicios** (...) que revelan rasgos físicos o psicológicos y que se dan, ya sea integrados a los verbos discursivos, peculiares de las catálisis suspensorias, en las descripciones, ya sea integrados a los verbos de acción en los 'modos de lo real' y patentizados mediante acciones...

...los indicios constituyen una red de anticipaciones que más tarde pueden ser o no ser retomados aisladamente o integradas a catálisis y a **Informaciones...**" (Beristáin, Op. cit. p.234).

13.- Para Juan José Coy, el sentido de lo universal radica en la intención de trascendencia:

"El segundo factor obvio en este intento de trascendencia es la a-espacialidad. No está ubicada la narración: y en este sentido, no existe pista alguna que nos permita detectar en dónde se desarrollan las vidas de Fernando Durcot y el padre Justiniano...

*...Pero en **Los Deshabitados** la intención consciente del autor es la de trascender y superar y anular si posible fuera todo espacio y todo tiempo: es un método válido -aunque por supuesto no el único- de conseguir esa trascendencia..."* (Coy, Op. cit. p.3).

pues la presencia de la religión católica lleva consigo una carga de interpretaciones socio-culturales e ideológicas como: ¿Dónde y desde cuándo rige el catolicismo? ¿Cómo piensan los católicos?. Dos preguntas importantes para determinar el contexto general; mas no la ubicación específica (en el mapa), cosa que tampoco es nuestra preocupación. No pretendemos, sin embargo, quedarnos en la superficie de este interés; por el contrario la propuesta de lo universal, creemos, tiene en este rol temático a uno de sus mejores integrantes. Es más, postulamos que lo universal no es sinónimo de lo indefinido, sino que éste se inscribe como parte de lo universal. Y **LD.**, Legítimamente, se plantea una temática y visión de lo universal, la abstracción como una forma de "encarnación" (Coy, 1974: 3).

Siendo la religión católica otro indicio de expansión y concreción, en cuanto a lo temporal, podemos remitirnos hasta donde tiene alcance la Biblia; pero como los recursos del texto novelesco que estamos analizando son contemporáneos, nos quedamos con la contextualización de ser actual. En cuanto respecta a la segunda interrogante (del anterior párrafo), debemos decir que es vital la concepción sobre la vida y la muerte, en términos teleológicos¹⁴; pero el buscar nortes y objetivos -hasta, incluso, cierto positivismo-¹⁵, en la linealidad horizontal, no es preocupación de los deshabitados. Por otro lado la lógica del binarismo es innata a la religión católica; por ello priman las oposiciones bipolares, resultado del juego de las categorías narrativas en **LD**. Por ejemplo, la muerte deseada o buscada (personaje-Flor) significa para el catolicismo la liberación del alma en la oposición cielo vs. infierno; instancias últimas y extremas del destino del ser. Para los deshabitados el espacio-tierra es una instancia intermedia y sin-sentido. Los personajes encarnan a ciertos sectores sociales de Latinoamérica y, quizás, gran parte de las sociedades europeas; quedan excluidos los sectores cuyas raíces son de procedencia totalmente diferentes -los que datan del mito y la leyenda-, así como los migrantes de otros continentes o contextos, pueblos expansionistas, por ejemplo.

14. Teleológico: Doctrina de las causas finales.

15.- El positivismo; doctrina que concibe que las cosas deben siempre tener un recorrido hacia esa valoración de lo positivo; discrimina y separa lo supuesto mente malo de lo bueno. Augusto Comte (en sociología), fue uno de sus mejores exponentes. La vigencia del positivismo data de fines del siglo XIX y principios del XX.

Pero volviendo al punto central de nuestro análisis, el espacio universalizador en **LD.**, es, en lo que se refiere a lo exteriores, una idealización. En los interiores las paredes son testigos del tedio, la frustración y la esperanza que nunca llegan.

La ciudad es contemporánea, encontramos elementos tecnológicos propios del siglo XX, como vehículos, electrodomésticos: (radios...), presentes a lo largo de las descripciones. Pero el término contemporáneo no es un determinante histórico, puesto que puede abarcar varias décadas; es un marco de globalidad muy extenso. Los fenómenos nominalistas pueden hacer que el término contemporáneo, como el término moderno, se vaya perpetuando a lo largo de la historia; sólo una estigmatización a las formas actuales o vigentes, hará que se vayan inscribiendo con otros nombres o etiquetas, por lo menos si nos atenemos al contenido de estas dos palabras en su desplazamiento temporal conforme transcurren las generaciones.

SUB ATEGORIZA IONES
DEL ESPACIO:
OPCIONES BIPOLARES

...el espacio podrá operar como un importante principio de estructuración. Por ejemplo, alto-bajo, relacionado con favorable/desfavorable, afortunado/desafortunado, y que es una oposición que la literatura occidental ha heredado de la concepción bíblica del cielo y del infierno, y de la mitología grecolatina. Lejos-cerca, abierto-cerrado, finito-infinito, junto con conocido-desconocido, seguro-inseguro, asequible-inasequible son opciones que nos encontramos a menudo.

(Bal, 1987: 52).

¿Existe una categorización de los diferentes tipos de espacios?. ¿De qué elementos nos podemos valer para poder jerarquizar los espacios en **LD.**? Aquí pueden entrar en juego toda una escala de valores que hacen al contexto socio-cultural y político de los críticos.

Los procesos históricos, demuestran que una escala de valoraciones puede variar de un contexto a otro, así como invertirse, de manera tal que una propuesta desde fuera del texto no hará más que traicionar, o por lo menos maniqueizar la intencionalidad subyacente de los mensajes narrativos. Surge, entonces, la necesidad de buscar esa escala de valores a partir del texto narrativo y dentro de sus marcos lingüísticos (v. Cap. II).

Si en el presente trabajo nos hemos propuesto hacer la lectura de la relación espacio e ideología, y determinar la ausencia o presencia de la identidad, nuestro enunciado hipotético sienta la base de que el espacio comporta una sustancia neutra, o que su valor es el de la descomposición gradual, paralela a los actores-personajes de la novela. ¿Pero cómo podemos penetrar en ella si el hilo conductor es el espacio "innombrado" ?.

No decimos ausencia espacial; pues una "ausencia" de la atención del narrador sobre esta categoría narrativa (descripción) no quiere decir que carezca por lo menos de un marco:

...El espacio en que se sitúa el personaje, o en el que no está situado exactamente se suele considerar como marco. También se puede indicar la forma en que se llena ese espacio...

(Bal, 1987: 102).

Si seguimos el proyecto de sistematización e interpretación de la relación espacial, actores e ideología, que presentamos en la parte introductoria, el espacio innombrado o indeterminado corrobora el vacío; y por tanto, la falta de una identidad. A continuación desarrollamos las relaciones dicotómicas que nuestra lectura encuentra, las cuales van graficando las oposiciones y dentro de éstas la tipificación de los deshabitados.

A.- PROXEMIA: ESPACIO PRESENTE Y TRASFONDO.- En términos de proxemia¹ -de tangibilidad o no- de la categoría espacial en la relación texto narrativo, narrador y lector, encontramos dos planos, un espacio presente y un trasfondo evocado desde la perspectiva del narrador, que luego se traslada al lector. Consideramos al espacio como otro actor más, por lo que nuestro objeto de estudio tiene ese trasfondo, a la manera de una sombra, pero diferente en su imagen.

Este espacio que hemos denominado del tranfondo juega un papel importante en la medida en que es en la evocación que los actores y el narrador anulan el espacio de primer plano dominante en LD. Durcot, por ejemplo, en la búsqueda de su reafirmación recurre a analogías (por el mecanismo del recuerdo) que acrecentan la ilusión de ser "escritor":

...-como el minero que oculta la pepa de oro entre otras piedras sin valor, para 'descubrirla' de nuevo y así renovar la ilusión de haber dado con una veta que lo llevaría a la fortuna- la fe que ese trozo había despertado en él:... (LD. pág. 99).

El espacio innombrado es el círculo en el que se encuentra Durcot, y la evocación es el espacio no ciudadano (parajes) que hace aflorar la ilusión como posibilidad de mejoría, de ascenso, de triunfo; y todo lo que puede significar, ideológicamente, una entidad social con destino histórico, ese extremo de la sociedad (minero = obrero). Por oposición temáticamente nos encontramos en un callejón sin salida; una situación de resignación que no encuentra un asidero, ni por la vía de la religión, como ocurrirá al final de la intriga. En definitiva ese trasfondo (segundo o tercer plano) es implícitamente diferente y opuesto al marco de los personajes de LD.

¿Cómo se particulariza el espacio de interiores?. Para decirlo de una vez, es el reino de la soledad, de la descomposición de todo cuanto en ella hay y "habita". Los personajes, que en su afán de buscar un sentido, una purificación², se aferran a

1.- Proxemia: son las relaciones que se establecen a partir del parámetro de la distancia; es decir, cerca-lejos, aquí-allá, junto-separado, delante-detrás, etc.; llamadas también relaciones de proximidad. (v. Gullón, Op. cit. pp. 123-125).

2.- Aristóteles: la acción o los elementos que logran una especie de satisfacción en el lector o espectador, etc., que al final de las obras se presenta a menudo; los casos de final feliz. Llámese también catarsis.

Dios caen en el sin-sentido³. No menos desolador son los laberintos y las cuadrículas -imágenes- de los espacios exteriores, que a menudo se encuentran, dispuestos para las sombras y el silencio⁴:

...Cada cien metros, otra calle la cruzaba resueltamente o se desprendía de ella, triste, como un brazo anquilosado. Algunas estaban mutiladas a cincuenta metros; pequeñas callecitas, casi privadas al uso de una pocas casas, donde la noche formaba espacios de sombras y de silencio.

(LD. pág. 27. Nuestro subrayado).

Y las sombras y el silencio pueden tener dos desenlaces: por un lado provocar la desolación, el abandono, la anarquía y todo cuanto podemos asociar hacia un campo semántico degradado. Por otro lado se puede asociar a una meditación y hasta a una especie de satisfacción "*lejos del mundanal ruido*".

...Nada sugiere, como el silencio, el sentimiento de los espacios ilimitados. Yo entraba en esos espacios. Los ruidos colorean la extensión y le dan una especie de cuerpo sonoro. Su ausencia la deja toda pura y es la sensación de lo vasto, de lo profundo, de lo ilimitado, que se apodera de nosotros en el silencio. Me invadió y fui, durante unos minutos, confundido con esta grandeza de la paz nocturna'

(Bachelard: 1992: 75).

La novela **LD. se** inscribe en aquella que comporta el espectro de la desolación. Las sombras y los silencios presentes son factores para introducirse en el caos, en ese laberinto de la descomposición. La muerte de Flor y Teresa, las dos hermanas abuelas de Pablo, en un intento de trascender provocan sus muertes en su "*casa*".

3 *...Marcelo Quiroga Santa Cruz introduce en Los Deshabitados, una analítica de la finitud en medio del sin-sentido social. El sin-sentido social no es nuevo en la novela boliviana, baste recordar, por ejemplo, el final de Yanakuna (1952) de Jesús Lara: cuando Wayra recurre a la oración como último resquicio de sentido,...*

...El mérito y la novedad de Quiroga Santa Cruz consisten en concentrar las dimensiones del sin-sentido existencial en polaridades intersubjetivas precisa y sobriamente tratados..." (Antezana, 1985: 30).

⁴ *.-El espacio como actor (Infra. Cap. VI) es susceptible de producir un discurso; una observación detenida nos da cuenta de que ese discurso no es a través de las palabras -otra cosa es que el narrador así nos lo transmita- sino que está hecha de percepciones sensoriales, y entre ellas el silencio. Block de Behar, desde el terreno teórico, coincide con nuestro razonamiento: pues el silencio presente, que nosotros parangonamos con el espacio presente, es necesario como parte del discurso (Block de Behar, Op. cit. p. 26).*

Este es el tipo de espacio que en la relación de proximidad tenemos presente y vigente, el que se encuentra aquí, en primer plano.

Estos dos planos: presente y trasfondo, resultado de una primera observación general, en un análisis más específico dejan entrever no sólo esos dos planos; si aguzamos nuestra observación obtendremos: Primer plano = la caja habitacional; dentro de ésta las metonimias (cama y otros elementos del relleno). Segundo plano = los alrededores de los espacios internos: calles adyacentes, jardines y parques. Un tercer plano = exteriores; imágenes evocadas imaginadas y recordadas (espacios abiertos). Además, los espacios del segundo y tercer planos se presentan casi siempre intermediados, ya sea por la elocución de los personajes, por la capacidad de imaginación y recuerdo de éstos, o -paralelamente- por el narrador. Por ejemplo:

Pablo miraba el año transcurrido con la misma nostalgia con que se ve, desde la distancia, una ciudad a la que no volveremos y que no hemos sabido conocerla. Pero no cualquier ciudad, sino aquel país de los sueños que todos tenemos, aquella región paradisiaca donde todo lo bello será posible...
(LD. pág. 86).

Cuando el narrador menciona los espacios cargados de una valoración semántica positiva es, generalmente, en la evocación: imaginación y recuerdo. Característica que nos permite deducir que el espacio en el que accionan los actores está hecho de vacío. Es la imaginación la que acapara la vivencia de esa región -positiva-deseada, que a veces puede ser sinónimo de libertad o reivindicación; y no ese "mascullar mi soledad o mi mundo". Esta búsqueda del espacio edén es la respuesta opuesta al vacío del presente narrativo en **LD**. Hasta aquí podemos ensayar la siguiente estratificación:

PRIMER PLANO: ESPACIO = VACIO (simple mención) PRESENTE (interiores)

SEGUNDO PLANO: ESPACIO = TRANSITORIO (de menor importancia = TRASFONDO)

TERCER PLANO: ESPACIO = AUSENTE (del proyecto social o identidad = evocado). (ideal = exteriores)

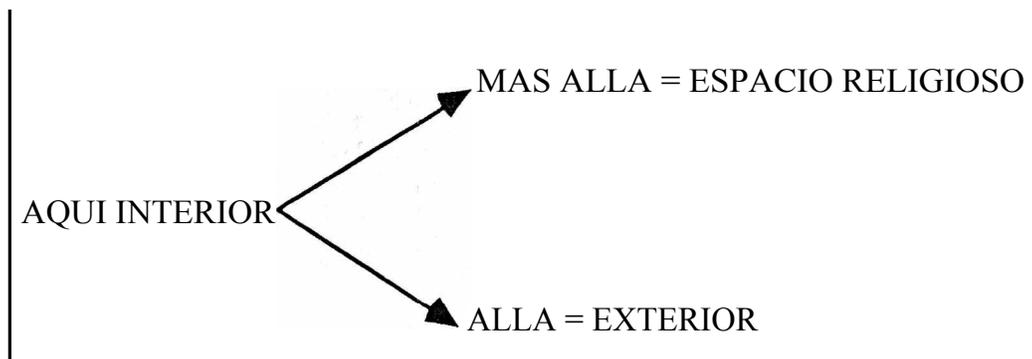
Aquí debemos agregar algo que advirtieron Slawinsky y Bal, y se refiere a aquel espacio que pone el lector. Cuando no se abunda en detalles sobre la descripción espacial, que ya es obvia en **LD.**, de inmediato el lector se imagina y supone uno; y dependiendo de la voz del narrador esta acción genera un espacio también concordante con el rol actuarial de los personajes y el manejo de otras categorías;

puesto que una simple referencia puede hacer que el espacio sea recreado o completado por el lector desde fuera de la textualidad; pero que se incorpora al mundo novelesco, a la lógica espacial de la ficción.

PROXEMIA: ESTRUCTURADOR DEL ESPACIO

AQUI	ALLA
(presente)	(trasfondo)
público	externo
semipúblico y	
privado	

Sumamos el espacio abstracto: el religioso.



B.- "LA DIALECTICA DE LO DENTRO Y LO FUERA": EL NUCLEO Y LA PERIFERIA.- La ciudad interior de [LD. es](#) un conglomerado de laberintos⁵ que no han merecido una carga de tinta para lo que puede significar un trabajo descriptivo paisajístico, ya lo decía Jesús Urzagasti⁶. La dicotomía interno-externo,

5.- "...El movimiento puede ser circular, el personaje vuelve a su punto de partida. De esta forma se presenta el espacio como laberinto, como inseguridad, como encierro" (Bal, Op. cit. p. 104).

6.- Jesús Urzagasti es uno de los creadores y críticos que en la actualidad desarrolla una importante labor de difusión en la perspectiva de la nueva crítica literaria boliviana. La afirmación de que en LD. no hay paisaje, corresponde a una entrevista hecha por este crítico a Marcelo Quiroga Santa Cruz antes de su asesinato.

se correlaciona con su significación e implicancia ideológica⁷, que es, a primera vista: interno=clausura y externo= libertad.

Asumimos la relación de espacios interiores y exteriores en la óptica de connotaciones del aspecto psico-social. El interior está siempre ligado a lo privado; mientras que el exterior a lo público. ¿Pero qué entenderemos por estos conceptos?: Lo externo es público y es el espacio donde rigen las normas sociales y urbanas (urbanidad); mientras que en lo interno o privado es posible la transgresión de esas "normas", sin que esto quiera decir que sea una transgresión absoluta, lo que ocurre es que se pasa de una lógica a otra. Al espacio público pueden acceder todos los personajes⁸ sin ninguna restricción (aunque no sean llamados); ejemplo: un parque o una calle cualquiera; en ellas, si ocurriera el rompimiento de las normas de urbanidad o de las relaciones sociales pre-establecidas, esto merecerá una sanción, por lo menos social. En los espacios privados, que por excelencia son interiores, el acceso es restringido, es privativo para un alguien, tal el caso del baño. Podemos encontrar también espacios intermedios o semipúblicos interiores, de ello nos ocuparemos en un capítulo posterior (*Passim*. Cap. V).

Por su parte, los espacios interiores, dado su grado de importancia con relación al núcleo=iglesia, podrían sub-estratificarse. Por ejemplo, la casa de Flor y Teresa, el colegio-internado, la casa de María, la casa de los esposos Garland, etc.. Estas particularidades de interacción espacial, marcan las relaciones psicológicas, que implican a su vez relaciones temáticas y relaciones actanciales⁹.

7.- "La ideología -ya lo indiqué en otras ocasiones- es parte de la estructura. Medvedev y Bakhtin, estudiando a Turgenev refieren el 'ideologema' a la función estructural, tratándolo como un elemento de la obra de arte, a la que consideran 'una realidad social concreta no menos real y activa que otros fenómenos sociales'" (Gullón, Op. cit. p. 70).

8.- Hasta aquí hemos hablado de actores y actores-personajes; pues es necesario precisar estos dos contenidos:

"Los actores son agentes que llevan a cabo acciones. No son necesariamente humanos. Actuar se define aquí como causar o experimentar un acontecimiento..." (Bal. Op. cit. p. 13).

Y cuando hablamos de personajes nos estamos refiriendo a los humanos. Actor puede ser la lluvia, el mar, el viento, etc., mas no personajes.

9.- Roles actanciales. Greimás discrimina entre roles temáticos y roles actanciales. Los primeros se refieren a los temas que traspasan la narración; mientras que los segundos se

1.- LOS ESPACIOS PUBLICOS INTERIORES.- Los interiores también pueden tener el carácter de público. Si nos aproximamos a los recintos públicos a donde todos o cualquiera de los actores-personajes pueden confluír, llegamos a la conclusión de que la parroquia juega un papel importante. Es un espacio "abierto" (y aquí no nos referimos a su forma sino a su calidad de accesibilidad); por eso que en esta gradación la parroquia es el epicentro de las confluencias, de la pluralidad:

-En la alfombra, donde hincan las rodillas para comulgar. ¿Se fija cómo se han llevado media alfombra en las rodillas Pues de esas huellas físicas que la fe deja, se alimenta la fe vacilante. Algo así como esa especie zoológica que vive de una parte de su cuerpo. La gente llega allá, apoya las rodillas sobre la trama de la alfombra, y como en un fenómeno de ósmosis, por las rodillas les llega una inyección de fe que vitaliza su espíritu: 'No envano se han arrodillado aquí miles y miles de personas'. Eso emociona'...
(LD. pág. 156. Nuestro subrayado).

Similar rol puede tener la tienda, por ejemplo a donde Flor y Teresa ingresan para la compra de algún cachivache, espacio que es una suerte de periferia, o es un espacio público secundario, porque su importancia en la trama novelesca no es equivalente a la de la parroquia.

Si hacemos un inventario de los espacios públicos periféricos internos, después del núcleo, se encuentran la oficina del notario, la tienda, el colegio internado, etc. como posibilitadores de "valores" más utilitarios porque en ellos se buscan objetos concretos como: "cinta", "testimonio"; en tanto que en la parroquia se busca lo que sus almas necesitan: la salvación, la fe divina, el fin último. Concluimos estableciendo que los espacios interiores abiertos son intermediadores hacia la consecución de algo; y la diferencia entre los espacios públicos interiores es clara: interior periferia = materialidad e interior núcleo = espiritualidad.

Podemos, entonces, establecer una suerte de gradación de los espacios internos públicos intermediadores:

NUCLEO = espacio interior público => esperanza de PURIFICACION (salvación).
PERIFERIA = espacio interior público => búsqueda de MATERIALIDAD
(utilitario).

refieren a ser objeto o sujeto de..., refiriéndonos a los actores y otras categorías literarias que se contabilizan en 6: sujeto, objeto, destinador, destinatario, ayudante y oponente (Cfr. Bueno y Blanco, Op. cit. p. 67-68).

Luego:

ESPACIO PUBLICO INTERIOR

NUCLEO=PARROQUIA

Intermediador:

Purificación

(espiritualidad)

PERIFERIA:

Notaría.

Tienda

(materialidad o utilidad).

Ahora nos adentramos más, por llamar de alguna manera, a los escenarios-lugares que hacen el espacio de la historia narrativa¹⁰. Sin duda que el narrador centrará más las acciones o "eventos"¹¹ de los actores en este núcleo. El rol social que se atribuye a una parroquia = religión, es el del poder divino, frente a la terrenalidad; pues casi todos los actores, en LD., viven su mundo terrenal hecho de absurdos y de la sin-razón. Pero hay más; este espacio se convierte en un espacio protector, refugio de una doble connotación: poder y enclaustramiento:

10.- (Bal, Op. cit. p. 101) Para este autor lugar es el escenario que guarda relación con la fábula, y sólo se convierte en espacio cuando se lo estructura, cuando se lo dota de una lógica, digamos que el lugar es aislado -es una unidad- no estructurada. La fábula, también, y pasa a ser historia narrativa cuando se la estructura.

11.- Renato Prada Oropeza se basa en la definición que hace Greimás (expuesta en nota de pie de página n° 5, de su trabajo "'Los Deshabitados': El Círculo de la desolación") la cual transcribimos por su precisión:

"La distinción entre acciones y eventos ha sido esclarecida por Greimás, de la siguiente manera: 'la acción puede ser definida como una organización sintagmática de actos, sin necesidad de pronunciarse por adelantado sobre la naturaleza de dicha organización: serie ordenada, estereotipo o programada por un sujeto competente (...) La semiótica no estudia las acciones propiamente dichas, sino las acciones 'en papel', es decir, las descripciones de acciones. El análisis de las acciones narradas le permite conocer los estereotipos de las actividades humanas y construir los modelos tipológicos y sintagmáticos que los explican (...) En semiótica narrativa puede concebirse el evento como la acción del sujeto -individual o colectivo-, en tanto en cuanto ha sido reconocida e interpretada por un sujeto cognoscitivo distinto del sujeto del hacer y, asimismo, puede ser el actante observador instalado en el discurso (el testigo) o el narrador, delegado del enunciador (el historiador, por ejemplo) (...) El evento es una configuración discursiva y no una unidad narrativa simple: de ahí la imposibilidad de definir el relato -cosa que algunos tratan de hacer- como una sucesión de eventos' (cf. 'Semiótica'. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Madrid: Ed. Gredos, 1982). El evento sería, pues, la acción contada, manifiesta en el discurso de todas las implicaciones semióticas que esto entraña" (Prada Oropeza, Op. cit. p.130. pie de pag.).

... el rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local seguro de mi inmovilidad. El rincón es una especie de semicaja, mitad muros mitad puertas...
(Bachelard, 1975: 127).

Introducimos el parámetro de la verticalidad (*Infra. C.* de este capítulo), lo alto de la parroquia es el lugar que permite avisorar la ciudad y el cielo, es el epicentro de la búsqueda de una salida espiritual que todos los personajes buscan, como Justiniano que a menudo necesita reafirmarse. Este espacio está en estrecha relación temática con este actor central poseedor del poder; por tanto el espacio núcleo es sinónimo de poder. Estamos leyendo el espacio desde la perspectiva de Justiniano, que en ocasiones puede entrecruzarse con la voz del narrador por esa suerte de polifonía del narrador.

Todas las búsquedas confluyen en un común denominador que es Dios, opuesto a la soledad, y todo lo que puede connotar este concepto (sema). Y Justiniano es el directo intermediador entre Dios y todos cuantos llegan a la parroquia para proyectarse (mediante confesiones, etc).

Los otros espacios internos periféricos, relativamente, pueden tener poder, como ocurre con el colegio-internado = castigos, sanciones disciplinarias, etc.; con el consultorio = órdenes de recetas y otros; en todo caso secundarios, que no afectan al rol temático central, y, en torno al cual se mueven los deshabitados como actante social "clase media".

Vamos comprobando que la identidad, como reafirmación o búsqueda, es un ente ausente, ilusión sin posibilidad de concreción; los espacios -simbólicamente- aislan y no existe la comunión que pueda permitir la salida de la entidad clausuradora (en su estructura profunda). La iglesia es un poder; pero un poder que no puede resolver las cosas sino más allá de la muerte. Sobrepuesto este análisis a la vida social de un país (contexto denotativo) es una etapa de crisis; la última esperanza sería Dios=el sin-sentido (Antezana, 1985: 30).

INTERNO VS. EXTERNO y NUCLEO VS. PERIFERIA

ESPACIO EN LD.

INTERNO (AQUI)

soledad
 cierre
 eclaustramiento
 abandono
 tedio
 asfixia o hastío
 muerte

PERIFERIA:

(todos los semas que
 figuran en INTERNO)

EXTERNO (ALLA)

comunicación
 libertad
 vida
 amor
 interacción social
 movimiento

NUCLEO:

esperanza
 purificación
 Dios
 salvación
 sentido de la vida
 poder
 (además de las
 anotadas en EXTERNO).

Luego los espacios a donde son permitidos el acceso de dos o más actores-
 personajes, con mayor restricción en comparación con la parroquia, son las salas de
 las casas, consultorios (sólo por un tipo de interés=salud), etc.; donde no son
 posibles las acciones íntimas o privadas, pero que permiten cierta libertad análoga a
 la parroquia o la calle, éstos son los intermedios que podemos llamarlos semi-
 abiertos. Por ejemplo el espacio donde Justiniano y la señora Garland actúan:

*Entraron en la sala que la señora había 'llenado' con un ramo de
 dalias color malva...* (LD. pág. 124).

En estos espacios no se busca conseguir objetos ni objetivos; son espacios que
 permiten la "comunicación" entre un tipo de actores y que hacen un rol actancial;
 pero aislados de los otros actantes: actantes de la soledad, el amor, etc.

2.- LOS ESPACIOS INTERIORES PRIVADOS.- Ahora bien, pasamos a los espacios que por excelencia representan la clausura total, el grado máximo de la soledad que bordea con lo patológico¹², con la transgresión de lo cotidiano; el espacio íntimo, cerrado, del aislamiento, de la muerte y la desintegración.

La casa, como dice Bachelard, es un espacio condicionado para lo íntimo. ¿Pero hasta qué punto es posible la intimidad?. No solamente como ese espacio rescoldo de lo cotidiano, sino la casa como la posibilitadora de esa transgresión a la que nos hemos referido y que permite el ingreso a otra lógica de gobierno del pensamiento. Espacio interior que permite acciones hasta los infranqueables.

Para un estudio fenomenológico de los valores de la intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad.
(Bachelard, 1975: 33).

El espacio del baño, "nuestro rincón", es el gestor de la imaginación hasta los extremos que colindan con la paranoia (*Infra*. Cap. IX). El apartado quinto de LD. desarrolla la función del espacio íntimo en su significación plena. La actora de esta historia, María, protagoniza toda una secuencia de degradación a raíz de que Durcot se alejaría de su lado por toda la vida. Y no es para menos por la relación sentimental que la une a éste. Y la soledad es una condición inminente que hace que muchos actores convivan con la muerte (no física, sino la anulación permanente del yo):

... Mientras se desvestía, trataba de establecer hasta qué punto habría intervenido esta idea en la elección del baño. ¿No era la pieza donde frecuentemente encontraban a los suicidas?. Para responder a esta pregunta pidió a su memoria algunos recuerdos que no llegaron.
(LD. pág. 43).

Los espacios interiores hacen que los actores de LD. vivan, a menudo, el tedio y la soledad. Y si pensamos que dentro de estas intimidades hay un punto más evidente que expresa la clausura, ésta sería la cama¹³ (a manera de cajas chinas o muñecas eslavas). Las motivaciones pueden ser diversas. Por ejemplo el caso de la evocación

12.- Patológico: Estado psíquico que presenta un diagnóstico anormal, que bordea lo paranoico; este último es una psicosis.

13.- El objeto cama es parte del "relleno del espacio". Se denomina así a los detalles de la descripción de un espacio. Entre éstos están los objetos físicos, colores, etc.

de María es diferente a las reflexiones que se hace el cura Justiniano en su habitación de la parroquia (operaciones psíquicas). Analizados los roles de estos espacios íntimos podemos decir que uno de los extremos de conductas opuestas: la búsqueda de la purificación (complacencia o alcanzar la inmensidad)¹⁴ y la posibilidad del suicidio (autodestrucción). Esta dicotomía es un indicador de que el tipo de grupo social a la que interpela se mueve entre esta búsqueda de purificación (el cielo) y la desesperación extrema. Esta lógica de actitudes rigen casi en todo Occidente, inmersa y reflejo de las "grandes" metrópolis del mundo.

Existen muchos otros ejemplos de lo íntimo (degradadoras), como la habitación donde Durcot va con *"una del oficio"*, la casa de Teresa y Flor, interior donde éstas mueren (la clausura total), etc. La propuesta del grotesco social, cuyo corolario es la clausura (Sanjinés, 1985: 20) es el instrumento con el cual nos aproximamos a LD., punto que abordamos en el capítulo X.

C.- LA VERTICALIDAD Y LA HORIZONTALIDAD.- Este parámetro (ya anunciado) guarda relación con el núcleo y la periferia, se refiere a la disposición de proxemia = aquí y allá.

Los espacios internos = públicos, intermedios entre el exterior y el interior íntimos -vistos desde un parámetro mayor-, tienen incidencia en el nivel ideológico: ideologemas¹⁵. Los espacios interiores no encierran la identidad porque son *"innombrados"* e *"indeterminados"*, o en todo caso reflejan ese indeterminismo; la parroquia es la clausura (para la perspectiva socio-política). Esto ocurre tanto en sus dimensiones horizontales como en los verticales.

¹⁴. "La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda, el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva un signo de un infinito." (Bachelard, Op. cit. p. 220).

¹⁵. "Ideograma: Es la unidad mínima de una estructura ideológica. En el texto de nuestro trabajo hacemos una equivalencia con la conducta de una unidad espacial = lugar.

BUSQUEDA

ESPIRITUAL (vertical)

NUCLEO PARROQUIA



<--BUSQUEDA MATERIAL: (horizontal) TIENDA, NOTARIA, etc. (periferia)-->

(coordenadas y absisas...)

-EL CONTRASTE MAYOR A ESTOS ESPACIOS ES EL EXTERIOR-

Si intentamos encontrar un espacio intermedio -semi-público- entre lo abierto y lo cerrado, el internado donde Pablo estudia cumple esa doble función. Como interior es restringido sólo para un grupo de actores: (rol actancial predominante = estudiante), rige cierta privacidad y cierta acción pública, los polos se funden o se unen. Pero al ser cerrado, no se permite acceder a nadie de los que no pertenezcan a este centro, denotando ya una clausura espacial. Si Pablo es un personaje reivindicado (al final), la clausura no es total porque existe un resquicio a través de un recurso metalingüístico: la "carta", instancia que comunica el interior con el exterior. Aquí también entran en juego la superposición de planos como el recuerdo y la imaginación (*Infra*. Cap. VIII) que fabrican sus personajes, que fabrica Pablo, reprimido -"disciplina monacal" - pero con esperanza; según algunos críticos "la edad lo permite"¹⁶.

16.- La deshabitación de Pablo es aparente, porque:

¿Existe un juego de posiciones espaciales?. Cuando hablamos del trasfondo (plano), como espacio evocado desde determinada perspectiva, comprobamos que la distancia de ese espacio evocado no es susceptible de medirse en números, las localizaciones no son geográficas; son imágenes que están diferenciadas por lo cerca o lo lejos, por lo perceptible o lo imaginado; esto que en su correspondencia con el tiempo sería lo remoto¹⁷; pero con vigencia real en la lógica de la ficción. En esa distancia -allá=exterior- en la que se encuentra el sentido, la habitación -sentido- que los actores ansían cada cual a su manera. Este espacio está ubicado en la horizontalidad. Y si lo relacionamos con la religión, también lo encontraremos en la verticalidad; sobre esta última recordemos la concepción del catolicismo: (cielo=arriba Vs. infierno=abajo).

Si todos los actores se mueven en la orientación horizontal, lo interesante es la relacionada al movimiento que realizan en el sentido de la verticalidad. Pero... ¿refleja esto verdaderamente la búsqueda de la purificación?. La oposición vida = arriba y muerte = abajo, es la estructurante del rol temático de la soledad. El escenario en **LD.** cobra vida y como actor se "solidariza" con los actores; cada detalle del espacio es análogo a las acciones y viceversa (*Infra.* Cap. V).

En el segundo piso del mismo edificio, Durcot paseaba su impaciencia de una baldosa negra a otra baldosa blanca. Como un peón de ajedrez, avanzaba una sola cuadrícula, esperando que el pie rezagado alcanzara al que se le había adelantado.

(LD. pág. 120. Nuestro subrayado).

"el segundo piso" es un indicador de esa verticalidad que relacionamos con diferentes búsquedas que confluyen en Dios. Mientras Durcot espera a María, ésta hace una curación a una de las hermanas tías de Pablo. Significa que salud física es otra isotopía casi paralela a la ansiedad de sentido en concordancia con salud espiritual = cielo (salvación) (*Cfr. supra:* María y su esperanza por el amor: LD. pág. 41).

"La mirada al mundo de Pablo pretende rescatar al niño de la condición de deshabitado, ámbito en el que su actitud ante la muerte pretende inscribirlo." (Quiroga, Op. cit. p. 96).

¹⁷.- Aprovecho aquí uno de los tiempos verbales en los que se conjugan los verbos en el idioma aymara, y que se refiere a un tiempo lejano pero sin precisión. Tiempo indefinido e indeterminado pero válido, se ubica entre lo mítico y lo real o histórico; por ejemplo el tiempo religioso.

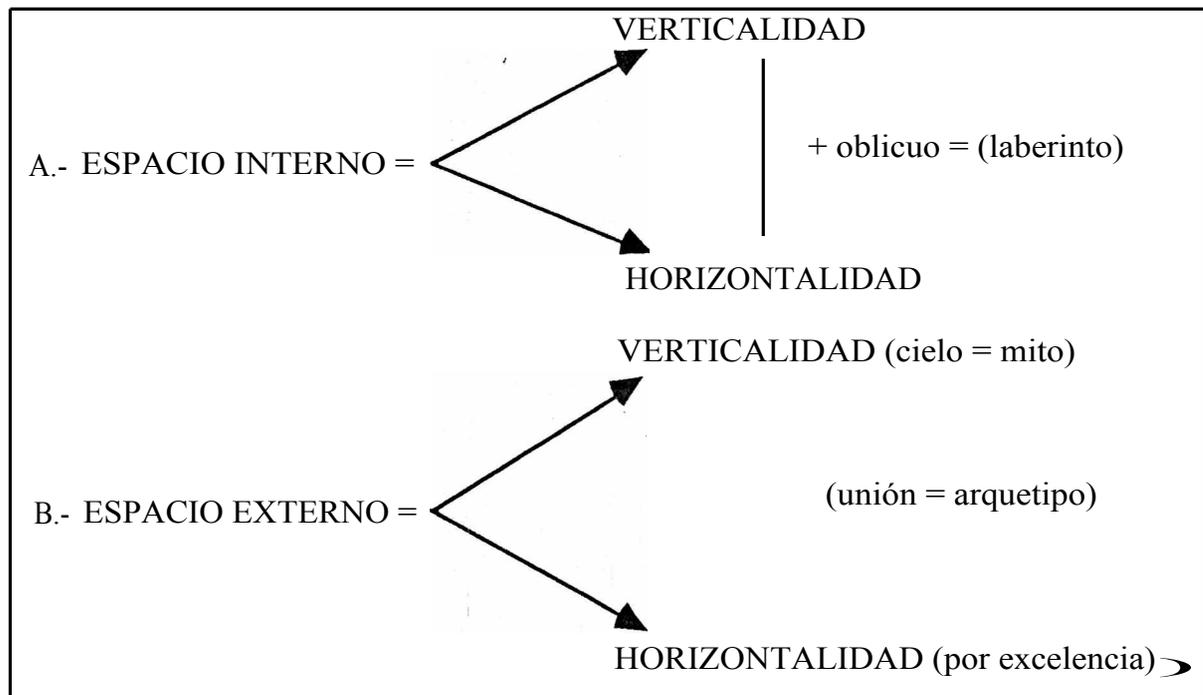
Luego, en una suerte de combinación que se hace con la horizontalidad y la verticalidad tenemos como resultado otra imagen, la laberíntica; esto para los críticos es otra expresión de la clausura: caos. Por ejemplo la combinación de tres direcciones lineales (quiebre): horizontal, vertical y oblicuo:

*Salió de su habitación, descendió las escaleras, atravesó el
vestíbulo, entró en el comedor...* (LD. pág. 137).

Si intentamos una esquematización, de lo expuesto hasta aquí, para una mejor comprensión de estas posiciones espaciales, tenemos:

- ESPACIO INTERNO = VERTICAL Y HORIZONTAL
- ESPACIO EXTERNO = VERTICAL Y HORIZONTAL

Luego:



Los parámetros de la "dialéctica de lo dentro y lo fuera", son una base estructuradora de las relaciones actanciales. ¿Qué actores se inscriben en cada uno de estos extremos?. En la verticalidad encontramos a Justiniano, Durcot, Flor, Teresa, María, Muñoz, canario... Pero el valor semántico de la actuación de éstos en los tipos de espacios que enunciamos no comportan el mismo tipo de verticalidad o

no tienen la misma connotación. Justiniano se privilegia en la verticalidad del núcleo; mientras que Flor y Teresa, en la verticalidad de la periferia (su casa), viven un hastío absoluto sin posibilidad de encontrar un sentido a sus vidas. En tanto Durcot participa de la verticalidad del núcleo y la periferia:

*...-Suba, suba- lo animó, describiendo un semicírculo con los ojos,
para indicarle que debía hacerlo dando vueltas al altar.
(LD. pág. 150).*

Y luego se produce la operación inversa, donde Justiniano es, como poseedor del poder, quien ordena y decide:

*-¡Ah! ¿Bajemos?- invitó, indicando el camino con el plato, sin poder
ocultar la impaciente satisfacción de oír a Durcot.

Descendieron las gradas alfombradas, hasta llegar al primer banco,
frente al altar...
(LD. pág. 153).*

Como Durcot es partícipe de la verticalidad de los espacios periféricos y el núcleo interior, su carácter es de ambivalencia. Aquí queda por hacer una análisis de otros elementos que concurren en las formas discursivas de la intermediación, elementos que introduce el narrador como recursos para configurar ese mundo de la cosificación y la incomunicación; por ejemplo: "los ojos", "el plato", "el brazo", etc. a los cuales -metonimias- se dirigen unos personajes para "dialogar" con otros. Es decir, que los personajes entre sí no dialogan de manera directa con sus interlocutores, los indicadores lingüísticos nos traducen un lenguaje quinésico, de mediatizaciones; se podría decir que dialogan con los objetos, animales y partes del cuerpo del interlocutor; todo eso marca el ensimismamiento, la incomunicación. María y Durcot intentan vanamente comunicarse:

*"...María y Durcot buscan la comunicación mutua y no la consiguen
y al final sin que medie el amor, mantienen su situación y tendrán
que aceptarse."
(Quiroga, 1979: 1-2).*

Los constantes contrastes temáticos son la miseria espiritual = abajo (horizontalidad) Vs. esperanza de purificación = arriba (verticalidad). En tanto que el contraste interno-externo implican una relación paralela: interno = clausura Vs. externo = libertad o vida. La bipolaridad socio-económica se da en la horizontalidad.

A
 (ESPACIO MITICO) (ALLA)
 DIOS = CIELO (ARRIBA)
 ESPIRITUALIDAD Y POSIBILIDAD
 DE LA PURIFICACION

P
 R
 O
 Y
 E
 C
 C

O
 N

PARROQUIA = NUCLEO
 (ARRIBA - DE LA HORIZONTALIDAD)
 (Intermedio entre cielo y tierra)

O
 S

B
 L
 E

P
 U
 R

C
 A
 C

O
 N

B

C

MISERIA ESPIRITUAL = TIERRA (ABAJO) REIVINDICACION SOCIAL
 AISLAMIENTO SIN LIBERTAD <-----> LIBERTAD = EXTERIOR (ALLA)
 CIUDAD INTERIOR (**AQUI**)

Luego:

ESPACIO = HORIZONTALIDAD Y VERTICALIDAD

AQUI		ALLA
abajo		arriba
muerte		cielo
profano		sagrado
tedio		esperanza
desamor		poder
miseria espiritual		luz
pecado		
	habitación	
deshabitación		salud
oscuridad		vida

Si pensamos en la absisa arriba-abajo, podemos distinguir dos grupos de actores o personajes: En A se encuentra comprendido solamente Justiniano. En el punto B, que son dos cosas a la vez se encuentran comprendidos todos los actores sin excepción, en el cual también participa Justiniano. Y desde este punto se marca la coordenada con el punto C, que es el espacio exterior, en el sentido de la horizontalidad (generalmente evocado), donde podemos situar a actantes como: la clase obrera (en el espacio idealizado, trasfondo=ausente). Durcot, en la búsqueda de ese espacio exterior (tercer plano) exclama:

... 'Si es mejor. Eso me hace sentir fuerte. Renunciar, igual: fortalecer. En mi liberación. Vamos afuera Fernando Durcot. ¡A la luz!' .
(LD. pág. 122. Nuestro subrayado).

Cuando el espacio es dinámico (*Infra*. Cap. VI), en el que se desplazan los actores; se verifican las situaciones y condiciones socio- económicas extremas, por ejemplo la ciudad de mendigos, de basura y de miseria; pero mediatizados por la función de la pared. Este desplazamiento -horizontal- es un buen pie para la lectura ideológica. A propósito de ello traigo aquí una analogía con *Conversación en la catedral* (1970) de Vargas Llosa; la desintegración de la ciudad: "*¿En qué momento se jodió el Perú?*"; carga semántica que hace de la ciudad -como en LD.- un espacio de la inhabitabilidad:

La ciudad, donde cada vez se instalaban más fábricas, comenzaba a exhalar por la boca de sus chimeneas un aliento entre gris y negro que, a esa hora, terminaba por cubrir el cielo. Era un manto sin mucha consistencia, como una grasa inmóvil y algo rojiza porque reflejaba la luz de la ciudad . (LD. pág. 26).

En la coordenada horizontal leemos los temas socio-económicos, los que tienen que ver con la materialidad; mientras que en la absisa de la verticalidad los temas son los relacionados a la espiritualidad. Tanto en la lectura de la verticalidad y como de la horizontalidad, la perspectiva del narrador no es independiente, se ubica en diferentes puntos para su focalización¹⁸.

Un ejemplo claro de la miseria espiritual es el espacio clausura a donde Durcot acude con *"una del oficio"*. Para el primero es una posibilidad de escape a través del placer carnal, el rompimiento de su soledad no logrado; en tanto que para la segunda es una fuente de ingresos económicos (materialidad). Justiniano también se mueve en la coordenada horizontal, aunque sin relación con la materialidad. Estas acciones marcan una diferencia sustancial entre el párroco y el sacerdote; mientras el primero escoge lo espiritual=religioso, como refugio en su *"tibieza"*; el segundo se mueve entre lo religioso y el amor humano (nominal = María Bacaro), también ambivalente.

El mundo de la materialidad y el mundo de la espiritualidad pueden encontrarse gracias al núcleo. Desde ahí se ve la calle y se ve el cielo, desde la parroquia se ora por los mortales evocando a Dios así como se reciben confesiones; por eso la sociedad acude a las misas y a las confesiones. Es, en otras palabras, el centro donde se encuentran lo profano y lo sagrado: intermediador. ¿No tendrán similar función los seguros de vida?; instancias intermediadoras para aceptar la muerte. En resumen:

18.. *"La localización es la relación entre la 'visión' del agente que ve y lo que se ve..."* (Bal, Op. cit. p. 110).

VERTICALIDAD:

ALLA = DIVINO O CIELO



AQUI = TERRENAL

HORIZONTALIDAD

AQUI = INTERIOR

—————▶ ALLA = AFUERA

L ESPACIO CODEO ACTOR: LA TRANSICION

...En Malicroux. la novela de Henri Bosco, el mundo influye en el hombre solitario mucho más de lo que pueden influir las personas... (Bachelard, 1992: 79).

El actor configura una serie de roles actanciales que pueden causar cambios en el estado de sus similares. Desde el momento en el que un espacio puede y es capaz de modificar a otro actor o causar acciones, se convierte en un actor más de la historia novelesca (demostramos más adelante que la categoría temporal también cumple similar función).

¿Cómo actúa el espacio sobre los personajes? ¿Puede modificar las acciones de éstos y sus caracterizaciones? Si posibilita una mutación de conductas; por ejemplo

cuando un personaje se desplaza de un espacio a otro, éste está jugando el rol de modificador: de actor.

Por otro lado, entre las opciones bipolares que hemos analizado en el capítulo anterior, hemos seguido el análisis sin la presencia de una tercera instancia espacial, digamos puntos, como entidad crucial entre lo externo y lo interno (sobre todo). Ponemos más atención a esos puntos que llamaremos de acceso y de tránsito en función del interés de nuestro análisis. Pero... no es posible una lógica trivalente sino bivalente; los puntos de unión no son de la misma dimensión o preponderancia que los extremos, de la bipolaridad.

A.- EL ESPACIO DINAMICO Y ESTABLE: LA MUTACION Y NO MUTACION.- Denominamos dinámico al espacio que es testigo del recorrido de los personajes. Mientras que lo estable es el escenario testigo de las acciones sin ser recorrido, y donde los personajes' no hacen desplazamientos por estos espacios:

...el espacio puede operar en forma estable o dinámica. Un espacio consiste en un marco fijo, esté o no tematizado, dentro del cual tienen lugar los acontecimientos. Un espacio de funcionamiento dinámico es un factor que permite el movimiento de personajes...
(Bal, 1987: 104).

Si prestamos atención al espacio denominado dinámico, aquel que permite la modificación de las conductas de los personajes en alguna de sus perspectivas: estado espiritual, búsqueda, etc., destacamos dos apartados que presentan el espacio dinámico o que se pueden leer bajo esta perspectiva. El primer apartado es el que se refiere al recorrido que hace Durcot por las calles de la ciudad (*Cfr.* aptdo. III de LD.), y el segundo cuando este mismo actor recorre otro espacio en el interior de un vehículo (*Cfr.* aptdo. VI de LD.).

Pero también encontramos puntos intermedios entre la disposición vertical y la horizontal. Su existencia se debe a que "Lo dentro y lo fuera", el arriba y el abajo, el aquí y el allá implican una tránsito, un paso necesario; es aquí donde generalmente el espacio opera como modificador de la actuación de los personajes.

El transtorno de Flor en la confesión, indica un cambio psicológico, representa -a decir de Bal- un suspenso en la "claridad del orden social social" -linealidad-. La parroquia es un testigo de modificaciones actuacionales de miles y miles de actores

que acuden a ella en busca de Dios; en este caso el espacio es un actor estable. Otro espacio actor íntimo, no menos explícito es el "baño" donde María hace un viaje mental sobre el suicidio; cambio psíquico. La meditación de Justiniano, de Pablo en su cama, etc., son cambios operados a nivel interior; simbólicamente se relacionan con el espacio interior íntimo.

En el apartado X, en que Pablo espera la llegada del cartero siente cambios como: "esperanza", "temor", "ansiedad", "seducción", "curiosidad" y "reproche" (LD. pág. 80); donde el punto intermedio (entre fuera y dentro), es la "puerta de calle". Llamaremos punto a las metonimias del espacio, además de cumplir la función que posibilita el tránsito o acceso; estas metonimias se materializan como: puertas, pasillos, ventanas y similares.

Otra muestra: Luisa es afectada internamente - psíquicamente- por la presencia de Pablo, una relación sentimental amorosa les une. Mientras la casa de Luisa es marcada por la rutina, el tedio, etc., el exterior se presenta "lindo" y positivo por la llegada de Pablo. El paso por los jardines, por ejemplo, cambia el estado interior de Luisa, así como las valoraciones que ese intermedio puede permitir, por lo menos como proyección -personaje reivindicado-; el jardín es un espacio actor dinámico:

Atravesó el jardín.

Sol, plantas, calor, la casa de Pablo: ¡Todo lindo! Mi vestido. No está planchado. Pero es atrás; no se fijará... (LD. pág. 139).

Si retomamos el caso del apartado tercero, el narrador sigue el recorrido de Durcot por una de las calles de la ciudad. Las paredes y los objetos del relleno, paralelamente, cambian o condicionan las ideas del sacerdote; las imágenes hechas de formas, colores...: mensajes, condicionan incluso sus acciones:

...Durocot no podía evitar un confuso sentimiento de responsabilidad social. En la próxima esquina tal vez -el barrio estaba lleno de ellos-, se libraría de esa pequeña mortificación conciencia! echando algunos centavos en el sombrero de otro mendigo. (LD. pág. 28).

La acera derecha corría junto a una interminable pared de ladrillo pintada de blanco. Probablemente la parte posterior de un colegio fiscal. La ausencia de peatones, sobre todo, la simetría de esa pared le incitaron a ordenar sus pensamientos: (LD. pág. 29).

En la primera cita observamos que la presencia de mendigos le lleva a reflexionar sobre el tema de la conciencia, se apodera de él cierta mortificación. Pero a medida

que va caminando, y al encontrarse con la pared de ladrillos -"simetría"-, ésta le permite "ordenar sus pensamientos". Y, ante la presencia de dibujos -grafiti- de temas sexuales, su mente se remite a pensar sobre el sentido de lo lúdico y sus protagonistas, la diferencia de sus actantes inherentes a espacios como "barrio popular" y "barrio residencial elegante". De manera sucesiva, el itinerario de su pensamiento va paralelo al espacio que va recorriendo.

Durcot seguía caminando junto a la pared blanca. La decisión con que había comenzado a pensar no le impedía seguir con una mirada despreocupada, las líneas de carbón que los niños hablan trazado sobre la muralla, a la altura de su mano. Sólo después caería en cuenta que sus reflexiones estaban contaminadas de otras ideas, nacidas en la observación de esas líneas. (LD. pág. 30).

Las reflexiones sobre la educación y el arte terminan en un final inesperado cerrando el círculo de la relación espacio dinámico y el personaje Durcot. El resultado puede llamarse introspección, reflexión, interpretación o conocimiento (Bal, 1987), factores de profundización e interiorización en materia psicológica.

Ideológicamente, el recorrido por el espacio, implica un cambio interior. Durcot parte de una reflexión y una toma de conciencia hasta llegar a la abstracción y conocimiento de dos de los grupos sociales de la ciudad, relacionados, también, con los dos tipos de barrios mencionados, cuya diferencia es la socio-económica.

El caso más patético de dinámica espacial es el viaje en un vehículo, donde se operan cambios psicossomáticos¹, perceptibles en las actitudes manifiestas:

Muchos acontecimientos se sitúan en vehículos de transporte, como trenes, barcos, carruajes y aviones. Por consiguiente, estos acontecimientos, por ejemplo, el asesinato de Agatha Christie, el sexo en Flaubert, los encuentros, las peleas, los atracos, suspenden temporalmente la segura inmutabilidad y claridad del orden social. (Bal, 1987: 53).

El espacio de la transición² es una suerte de fondo que transcurre en el recorrido que se hace en la pantalla cinematográfica; en **LD.** lo podemos encontrar en el

Psicosomático: Cambios que se producen en el subconsciente, los mismos que se pueden apreciar en las manifestaciones de alteración biológica.

².- Hemos hablado ya del **tránsito**, del personaje, como el desplazamiento de éste por el espacio dinámico que también es el espacio de tránsito. Ahora nos referimos a una operación casi inversa; es decir cuando el **espacio transita o transcurre** (como un fondo) con implicancias de cambios psíquicos en los personajes.

interior del vehículo (*Cfr. supra* : viaje de Durcot: aptdo. V de LD.), aquí el escenario modifica el estado interior del personaje. El ejemplo al que hacemos referencia tiene una dirección semántica degradadora (las fuerzas del grotesco social). El comportamiento del espacio corfirmo la tesis de la clausura al que nos conduce toda la trama desde diversos roles actanciales.

Mientras avanzaba en busca de asiento, se reprochó la prontitud y facilidad con que sacó el billete: 'He dejado la impresión de que es el único que tengo'. (LD. pág. 48).

Esta escena que se desarrolla en el interior de un espacio dinámico, por excelencia, es motivo de la introspección hasta llegar a recordar algo que en su niñez ocurrió con consecuencias desastrosas. Es un ejemplo claro sobre la anulación del ser y la consecuente pérdida de identidad.

Durcot supo que enrojeció, por un súbito aumento en la temperatura de su rostro -que verificó fingiendo rascar una mejilla- y porque ésta se intensificó después hasta alcanzar su punto más alto en el lóbulo de la oreja, donde sintió una palpitación particularmente acelerada, Cuando pasó la vergüenza, sintió un escosor intenso entre los cabellos, como un hormigueo o como un líquido corrosivo extendiéndose por el cuero cabelludo Mientras su mano trataba de evitar el contacto del pasamano grasiento en que se sostenía, recordó las escenas de su infancia en las que más vergüenza había sentido... (LD. págs. 49-50).

De esta manera el yo interior opera autocríticamente causando la inseguridad de Durcot. Es el encuentro con lo más recóndito de su intimidad reprimida. Este espacio en movimiento es la "concha" (Bachelard, 1992: 140) donde se operan esos trastornos biológicos y mentales = psique. Pero, además, es interesante observar que aquí se sobreponen dos espacios y dos tiempos; el del presente y el pasado, fruto del recuerdo o la rememoración, y el espacio dinámico del presente -metonimia-, más aquel espacio casa. De lo que resulta: A nivel temporal hay una identificación y fusión, traduciéndose en una circularidad; mas no esa circularidad de sucesión de ciclos, sino una suerte de anulación: la "a-temporalidad". En tanto que el espacio se neutraliza; y, de esta suerte de superposición el resultado es también la "a-espacialidad" Es en atención a esta última categoría, en calidad de actor, que la hemos denominado de transcurso³. No en vano muchos críticos de la literatura boliviana calificaron a LD. de novela psicológica; porque los cambios se

³.- Denominaremos **transcurso** a la característica del movimiento; este es el caso del vehículo=espacio, que recorre otro espacio.

operan más a nivel de la psique que en las acciones gráficas como movimiento o desplazamiento de los personajes.

Situación similar es el rol del tranvía -como relleno-, indicio que nos presenta otro espacio dinámico (LD. pág. 109); aunque no descrito ampliamente (característica dominante en LD.) Es un intermediador entre dos mundos, el encuentro de Pablo con sus tías Fłor y Teresa; pese a que este encuentro o "comunicación" no permite la purificación de las soledades. Por el contrario la profundización de la incomunicación encuentra su punto culminante en la muerte de las tías abuelas. Así la historia novelesca va marcando su leit-motiv⁴, manteniendo sus órbitas aisladas en oposición a la purificación que nunca llega.

A veces "*El alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad...*" (Bachelard. 1975: 228); es decir, un objeto=relleno puede ser el contacto o el punto de partida para retrotraer o fabricar en la mente secuencias de elipsis⁵. Si pensamos en Durcot y el "*pasamano grasiento*", esta relación desata un pasaje de la historia de su niñez. Y dependiendo del objeto con el que se enfrente, éste puede condicionar o cargar semánticas de degradación o mejoría, por lo que la historia evocada cobrará similar contenido. Pueden entrar en juego los elementos metonímicos, ya sean por contexto o por detalle.

B.- LOS PUNTOS DE ACCESO Y LAS MUTACIONES.- Penetrar en la intimidad es penetrar en un espacio, así como salir a otro espacio es un cambio de actitud e imágenes, sobre todo si se trata de la dicotomía privada y pública. Cada personaje anida valores arquetípicos⁶. Algunos se volverán hacia su intimidad a

4.- "*La repetición de un motivo da lugar, por analogía con la música, a la aparición del 'leitmotiv', y una 'configuración estable' formada por motivos, es un tópicico.*" (Beristáin, Op. cit. p. 353).

5.- Ciertamente que muchos teóricos denominan con este término a las supresiones discursivas -secuencias- que se practican en el desarrollo de una intriga. Nosotros asumimos este término más como un detenimiento de la temporalidad de la historia narrativa, cuando en esto nivel se introducen otros que nos trasladan a esferas cada vez más internas: suspenso de un tiempo y anulación del espacio para dar lugar a otros.

6.- El arquetipo, para Mircea Eliade, es la imagen, el valor o la figura ancestral válido para todos los tiempos; los moldes y las muestras -prototipo-. Tiene su explicación en función del sistema de valores dentro de un contexto socio-cultural.

buscar el mundo de los sueños dorados tratando de escapar así de la linealidad tediosa de su realidad. Los círculos de la clausura pueden ir desde la simple soledad, la paranoia, hasta la locura y la muerte. La operación opuesta es hacia el exterior -lo ansiado-, éstas significan libertad y comunicación = socialización. El ser humano se retira a su "rincón" no sólo para rumiar sus recuerdos e ilusiones, sino también para buscar una proyección, una identidad, la reafirmación del ser. Para todo aquello que es sinónimo del "país de las maravillas" o el sentido de la razón de estar "aquí y ahora" (preocupación existencialista); ese objetivo que está más aquí o más allá de las palabras y los ideales: "el lenguaje es una limitación" -también mi limitación-; es que "buscan los resquicios para salir de su enclaustramiento". Cuando se está enclaustrado en la soledad y el tedio, el ser busca su intimidad, se refugia buscando el edén (en **LD. es** Dios). Estas conclusiones resultan de un juego entre el nivel de la expresión y la estructura profunda -genotexto y fenotexto⁷, los indicios paralingüísticos que implican los elementos que conforman el relleno. Una de esas formas de interacción las encontramos en los resquicios "ventanas" y los "chorros de luz" que "penetran" en la historia narrativa y que mediante ellos, simbólicamente, el lenguaje ideologizado se filtra hacia nosotros, los lectores.

Las puertas y las ventanas son expresiones concretas de esos resquicios; las puertas más como un punto que separa o une dos discursos espaciales, que como una entidad espacial equivalente a los extremos. Son puntos de acceso las escaleras, los pasillos, los jardines, etc. El laberinto se completa al tornar en cuenta estas instancias espaciales, que más allá de la ciudad "aplastada" a la manera de un "panal", conforman la estructura de la soledad, digamos "El laberinto de la soledad".

El valor de la ventana es de una significación mayor a la de la puerta puesto que no es un simple resquicio, representa una vía de acceso hacia lo buscado, la

7.- "...si se considera el **texto como** una estructura de doble fondo donde el interior corresponde al **signo y** el exterior a la significancia, pues el **geno-texto** genera al **fenotexto**. El **geno-texto** es no solamente el nivel de la elaboración profunda de la obra, donde, en medio de una complejidad indiferenciada de **significantes y significados** se eligen los signos, se retoman y transforman unidades, inclusive de otros textos, se originan las **connotaciones** inconscientes que hallan su realización en las estructuras lingüísticas o sea, en el **fenotexto**, pues en ésta se manifiestan y -paradójicamente- se encubren; sino que el **geno-texto** es también el espacio en el que se articula el sujeto **de la enunciación, y** en el que se capta la **significación como práctica del sujeto frente al otro y frente al objeto.**" (Beristáin, Op. cit. p. 364).

trascendencia⁸; establece cierto paralelismo entre la psique de los personajes y la disposición del espacio-punto. Por este punto se puede acceder -en términos simbólicos- al cielo; es el mito, el arquetipo; la posibilidad redentora, donde "la vida eterna" será posible.

Como hemos demostrado hasta este momento, es por la ventana que se puede divisar la ciudad y el cielo, que temáticamente se traduce como soledad y la posibilidad de purificación. Desde el espacio tangible se espera el alimento espiritual proveniente del espacio abstracto: el cielo, característica del grupo social en LD., que relacionamos (*Infra*. Cap. X) con un periodo de la historia al que interpela, por la agresión que produce el aislamiento y el sin-sentido social.

Una vez ocurrida la muerte de las hermanas FLor y Teresa, las ventanas simbolizan el punto de contacto con Dios o, por lo menos, su posibilidad; éstas permanecen abiertas como significando que ese acceso hacia Dios se habría producido, si así fuera, éste es, recordemos, el sin-sentido social (Antezana). Las puertas cerradas, que en la horizontalidad son de acceso y de tránsito patentizan la clausura⁹.

Las ventanas estaban abiertas y un aire fresco circulaba vivamente, agitando las delgadas cortinas azules. Acucillado con las orejas tapadas por sus rodillas, se quedó mirando el rectángulo del cielo que se habría al frente. Hubiera querido ver, contra ese fondo monótono, la cruz de alguna iglesia lejana, como dos flechas negras encontrándose en el espacio... (LD. pág. 192 - 193).

Luego Pablo, perspectiva desde la cual el narrador refiere las acciones en la anterior cita, evocará la cruz, el mayor signo del catolicismo. ¿Qué pasaría si las ventanas estuvieran cerradas o no las hubiera?. La búsqueda de la purificación en Dios no dejaría de ser un mero enunciado. En atención a las puertas cerradas, éstas constituyen esa respuesta que no ofrece resquicios de esperanza horizontal, es

⁸ Trascender: en filosofía, y ese el contexto al que nos referimos, es la reafirmación del ser con perspectivas, utopías posibles, etc.

"Uno de los significados de 'trascender' es el espacial, o fundado en una imagen de carácter espacial. Según ello, 'trascender' significa 'ir de un lugar a otro, atravesando o traspasando cierto límite'. La realidad que traspasa el límite es llamada 'trascendente' y la acción y efecto de traspasar, o simplemente de estar más allá de un límite dado, es la 'trascendencia'. Este significado espacial no es, sin embargo, muy corriente en la literatura filosófica..." (Ferrater, 1965: 828).

⁹ La analogía que establecemos con la cita de Bachelard me gusta por su simbolismo: "Puerta abierta se entra; puerta cerrada un antro..."

¡fatalista. Y no es posible pensar que las puertas tengan el mismo rol que las ventanas. En el terreno de las connotaciones ideológicas las puertas son la representación clausuradora de sus vidas en la existencia terrenal (Rivadeneira Prada, 1979: 3).

VENTANA ABIERTA	←	INTERIOR DE LD.	→	PUERTAS CERRADAS
Símbolo de acceso al cielo				Clausura=incomunicación
(Sin-sentido)				

AGENTES DESINTEGRADORES

DEL ESPACIO

Siguiendo isotopías más específicas, analizamos la acción de los agentes que modifican o cambian al espacio; determinan, de alguna manera, su desintegración.

A.- LA LUZ COMO ELEMENTO DE PROYECCION APRECIATIVA.- La luz es un recurso importante para expresar diferentes estados del alma en concordancia con las diferentes concepciones o teorizaciones que se tienen sobre el manejo de la luz y la oscuridad (claroscuro)¹. Las sugerencias del texto narrativo, sobre las cuales construimos nuestro producto interpretativo, conllevan una concepción religiosa, la del catolicismo judeo-cristiano² y la del greco-latino³. En el caso que

1.- Técnica del manejo de la luz y la sombra en las diferentes manifestaciones artísticas, En literatura fueron empleados, sobre todo, por Quevedo y Góngora (finales del siglo XVI y principios del siglo XVII).

2.- Judeo-cristiano: El judaísmo (S. VII a.n.e.) se inspira en Jehová = monoteísta. Es el Antiguo Testamento del cristianismo, la religión de Israel. El cristianismo surge en la segunda mitad del

nos ocupa, la luz es el elemento que sirve no solamente para determinar ciertos estados espirituales, sino que ejerce un verdadero discurso sobre el espacio y el relleno. Pues el manejo del claroscuro, fue un recurso muy empleado en la literatura boliviana de alguna época (Oscar Cerruto: *El Resplandeciente*) y que dejó su marca sobre el tiempo y el espacio literarios.

El esquema clásico -judeo-cristiano- del manejo de la luz y la oscuridad, asocia el primer elemento a lo positivo: al día, a la vida, a Dios "vida eterna" -en términos de religiosidad-. En cambio, la oscuridad se asocia con lo negativo: la muerte, la noche, la soledad (en LD.), la clausura, el submundo y otras connotaciones similares.

En el intermedio de la extrapolación de la luz y la oscuridad encontramos la sombra, una calidad que proyectada sobre el espacio nos pone en evidencia una equivalencia a la encrucijada; más aún si en la teoría del claroscuro existen gradaciones que nos llevarían al planteamiento de un estudio mucho más específico; pero nos quedaremos con estos tres niveles.

Previamente es importante discriminar que la proyección de la luz y la oscuridad en espacios diferentes, encuentran connotaciones también diferentes. Así la luz puede deformar y significar un ambiente de abandono; mientras que la sombra puede sugerir recogimiento, intimidad, encuentro; e ahí la importancia de su manejo ideologizado en el discurso narrativo.

1.- ESPACIO Y LUZ.- Introducimos aquí un eje que diferencia la luz en dos direcciones: la divina y la terrena, esta última como aquella perceptible por los sentidos⁴.

a) La luz divina.- ¿Cuál es el rol del signo de la luz divina? ¿Cómo es esta luz espiritual?. En el catolicismo la relación es de identificación con el cielo, la

siglo I en Roma; del cual hay tres corrientes: El catolicismo, el protestantismo y la iglesia ortodoxa. (Rosental y ludin).

3.- Greco-latino: Relación dialógica de dos culturas, cuya cosmovisión religiosa radica en la binaridad.

4.- "El hombre adquiere el conocimiento por medio de los sentidos, pero se consideran más dignos de crédito ciertos sentidos que otros. La vista es el sentido en el que más cree el hombre. Ver para creer; asegura un dicho popular." (Urrutia, 1990: 46).

salvación, la purificación espiritual y la trascendencia; condiciones que buscan los deshabitados. Por oposición se da la relación de la oscuridad con el infierno, el pecado, la muerte, la clausura total. Pero además existe la expresión de una luz extrema: el fuego, la luz que está más allá de la oscuridad (la que podemos producir en la noche):

*...Símbolo. Luz, igual: verdad. Verdad, igual: salvación. Al otro lado también hay luz. Pero caliente. ¡A chamuscarse! Ese se va a chamuscar. Sacristán y todo. Eso no le libra de nada. Peor...
(LD. pág. 172).*

De lo que tenemos:

Luz de Dios = "verdad", "salvación": purificación (positiva).

Luz infernal = "chamuscarse": muerte destrucción, desintegración
(negativa).

Cuando en Justiniano se patentiza la duda y la ambivalencia, él pretende refugiarse en la luz de Dios, y en la que casi todos los deshabitados pretenden refugiarse: Flor, Teresa, Martha, Durcot... (aquí no se incluye a Pablo y Luisa). Aunque desde la perspectiva de Justiniano, Durcot esté sentenciado a la luz extrema: al fuego. En resumen la equivalencia luz de Dios y espacio mítico=religioso son una sola entidad abstracta, fuera del alcance del nivel - espacio- terrenal, de los deshabitados.

b) Luz no divina: perceptible.- Nos referimos a la luz solar. En este caso el texto narrativo da cuenta de dos tipos de luz (la estratificación dicotómica bipolar prosigue): la que penetra desde el exterior a los interiores, y la que fluye simplemente en los exteriores.

ESPACIO INTERIOR + LUZ SOLAR DEL EXTERIOR (destrucción y
envejecimiento).

EXPACIO EXTERIOR + LUZ SOLAR DEL EXTERIOR (vida, libertad, etc.).

En el primer caso tiene una carga semántica de destrucción; se corporiza, es un agente con características de materialidad: "polvillo fino", "barniz"; y hasta se semeja a un instrumento-objeto como: "cuchillo", "hoja" o "biombo". Esta cierta corporeidad es la que la dota de un poder destructivo, y la luz de los infiernos es. más extrema, es un agente desintegrador que incide en la clausura:

La desgredñada cabeza gris de la señorita Flor cruzó la delgada y caliente hoja de sol que cortaba la cocina por la mitad, como un biombo dorado y transparente. Al atravesarla su rostro se untó de luz como un retrato antiguo de barniz, y en su mejilla brilló la huella húmeda de una lágrima postrera... (LD. pág. 104).

Como relleno de espacios interiores es sinónimo de abandono, deformación Y desintegración (grotesto).

La luz penetraba apenas, filtrada por los visillos que como un cedazo la despojaban de toda densidad. Lo que llegaba al interior para untar las cosas de un barniz triste, no era ya más que una semiclaridad que la felpa de mantel, las cortinas, los trajes negro y café de las hermanas y hasta el pelo gris sucio de Muñoz... (LD. pág. 62).

El sol atravesaba el encaje de los visillos y dibujaba sobre el vidrio otro encaje más tenue y delicado. A esos arabescos dorados, en los que se notaba la consistencia del polvo fino y regular, se unió el vuelo atolondrado de una mosca que atrapada entre la tela y el vidrio cabeceaba, zumbante, intentando atravesar la inexplicable dureza de esa capa de aire que semejaba la transparencia de vidrio... (LD. pág. 65).

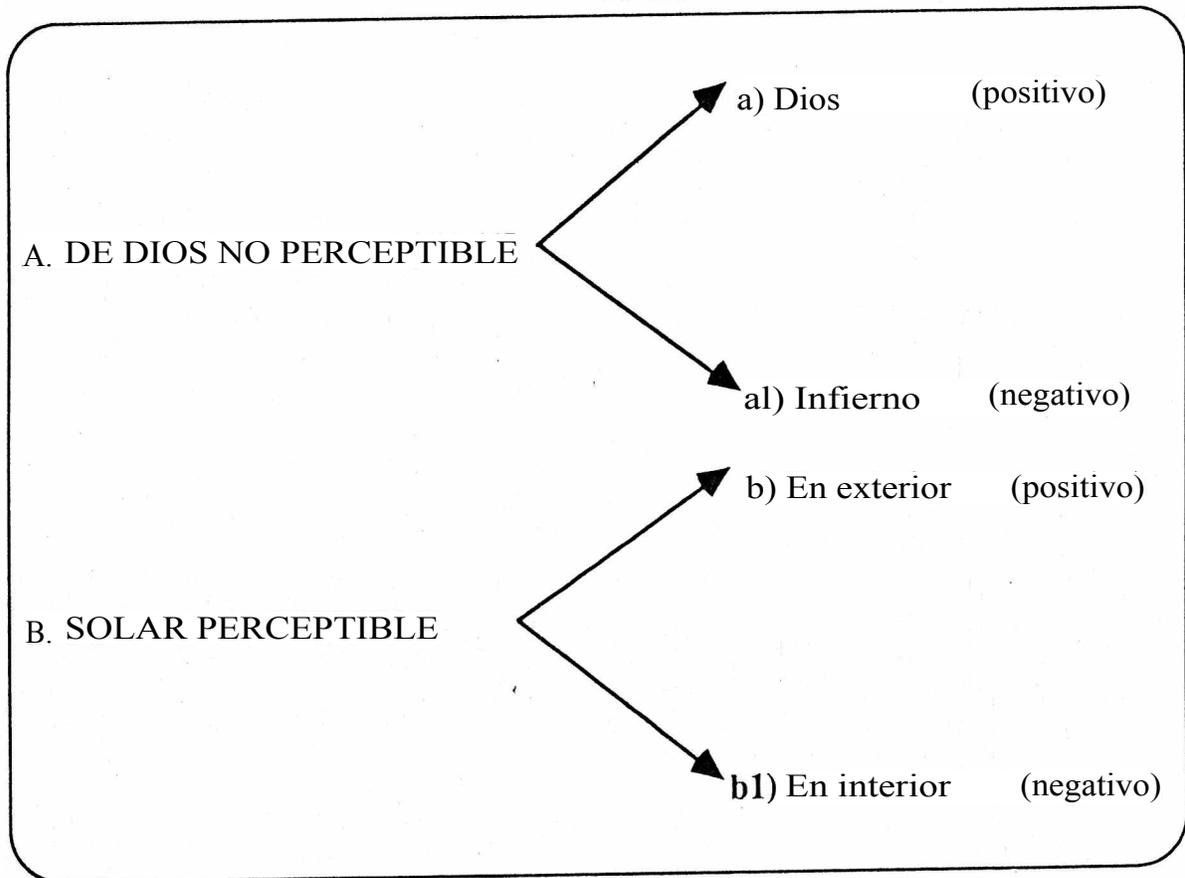
La otra función de la luz perceptible, la proyectada en el exterior, es igual a libertad, condición semántica ya caracterizada. Como agente se constituye en posibilitador, y por tanto, susceptible de inscribirse en el proceso histórico de la sociedad. Un ejemplo es cuando Durcot busca un asidero en su intención de ser un escritor:

...Se detuvo y retrocedió, porque su pie pisó un mosaico blanco y uno negro al mismo tiempo. 'Sí, es mejor. Eso me hace fuerte. Renunciar, igual: fortalecer. En mí, liberación. Vamos afuera Fernando Durcot. ¡A la luz!... (LD. pág. 122. Nuestro subrayado).

El espacio "afuera" es ideal, además, por el elemento luz exterior. Resumimos lo dicho hasta aquí en el siguiente esquema⁵:

5.- Todas estas relaciones se pueden trasladar al cuadrado semiótico (Greimás), que generan categorías sémicas y deixis, resultantes de los ejes de contradicción, implicancia, contrariedad e hiponímica.

LUZ



Las cargas semánticas de los espacios en los que no actúan los deshabitados coinciden tanto en la verticalidad como en la horizontalidad.

ESPACIO CIELO = ALLA: arriba (abstracto).

ESPACIO EXTERIOR = ALLA: afuera (inalcanzable).

Luego las sumatorias establecen las siguientes igualdades:

$$a + b = \text{PURIFICACION}$$

$$al + b1 = \text{CLAUSURA}$$

Y ninguno de los personajes accede a los puntos a y b, nadie "vive y reina" en la luz de la purificación; sino en el de la clausura, o en una parte de ella.

LUZ DIVINA

LUZ DE DIOS

"VERDAD" "SALVACION"



LUZ INFERNAL



"CHAMUSCARSE"

MUERTE

Luego:

LUZ SOLAR

LUZ EN INTERIOR

LUZ EN

EXTERIOR

DESINTEGRACION DEL ESPACIO
Y ENVEJECIMIENTO DE PERSONAJES

VIDA Y LIBERTAD = IDENTIDAD

Los espacios cielo y exterior, tanto verticalmente como horizontalmente se corresponden, y por oposición, los otros polos también se corresponden, y es éste el espacio predominante de LD.

2.- ESPACIO Y OSCURIDAD: EL DOBLE PAPEL DE LA OSCURIDAD.-

Desde otra de las perspectivas, la ausencia de la luz sobre el espacio es una suerte de metalenguaje que se puede ya advertir en los anteriores esquemas. La oscuridad patentiza la pérdida de la identidad y, por tanto, significa una desintegración gradual.

Durcot la vió desaparecer cuando la franja de luz que penetraba por la puerta se fue adelgazando sobre su espalda hasta disolverse en la oscuridad. (LD. pág. 53. Nuestro subrayado).

La analogía que establece el narrador desde la perspectiva del pensamiento de Durcot, sobre las características del inicio de la "noche" : -ciudad y habitantes- es comparada con un ser antes de la muerte, máxima expresión de la clausura:

Terminado ese temblor agónico que tiene la luz crepuscular, la noche comenzaba a regir el movimiento de las sombras con un vigor nuevo y angustioso. Durcot pensó que esa forma de vitalidad que circulaba por las calles, era la postrer energía nacida de la urgencia de aprovechar los últimos minutos; algo de esa repentina lucidez que tienen los enfermos un poco antes de morir. (LD. pág. 27. Nuestro subrayado).

OSCURIDAD SOBRE EL ESPACIO => MUERTE => CLAUSURA =
DESINTEGRACION (DEL SER).

El cura Justiniano califica su vida religiosa como de "*existencia obscura*". La muerte misma, que nadie la evita, tiene esa connotación de lo oscuro, puesto que la muerte de Flor y Teresa se produce en una noche. La mayoría de las parcas acciones, nudos de la trama novelesca, tienen su lugar entre la oscuridad y las sombras. ¿Si no, qué hay en los interiores?.

La ausencia de la luz produce cambios en la psique de los actores, y tiene su extensión, como efecto, en los aspectos que van más allá de la mera influencia en los estados interiores, hace a su cosmovisión. Parafraseando al narrador de LD., diríamos que "*algo de esa repentina lucidez...*" trae aquí el comentario del entrecruzamiento o caos de la identidad de los actores; luego las alocuciones y los puntos de vista son extensibles al narrador. La trilogía conformada por espacio, actores y narrador a menudo se funde (o se confunde); se neutraliza. En otras palabras, estas tres categorías, como roles actanciales, constituyen un todo cosificado y animado -a la vez-, cuyas derivaciones son la muerte y la desintegración.

En resumen, la oscuridad tiene un doble papel, se bifurca en una que es gráfica (perceptible), la cual cumple un determinado discurso, y, por otro lado, aquella que existe sólo en la mente de los personajes, la oscuridad espiritual.

OSCURIDAD

Sobre el		Sobre la
ESPACIO	< igualdad > - - - -	PSIQUE
(anula el espacio)		(mata el alma)

3.- ESPACIO Y SOMBRAS.- Partimos de una correspondencia de las sombras con las características del grupo social al que pertenecen los deshabitados. Las sombras se ubican en el centro (de los extremos), de lo que está igualdad de ubicación intermedia conforma una sola entidad o deixis.

"CLASE MEDIA" = SOMBRAS

Las sombras, en nuestro criterio, tienen tres roles actanciales: hacer evocar recuerdos e imaginaciones (ayudante), ser un obstáculo (oponente) y ser modificador del espacio (sujeto); esta última en directa relación de influencia con la psique de los personajes.

a) *La evocación.*- Denominamos evocación a la acción de traer a la mente situaciones pasadas o "futuras", como el recuerdo = relato y la imaginación = percepción (Bergson, 1980: 50) (*Infra.* Cap. VIII). Pueden estar cargadas de estados afectivos como melancolía, entusiasmo, decepción, reflexión, etc. Pues es ahí que se producen las reflexiones de Durcot o Justiniano. Un ejemplo de esta evocación "*hacia el futuro*" es la experiencia de Justiniano:

Así, inmóvil, esperará que las sombras que se forman en los rincones, avancen y devoren las últimas partículas de luz que, como un polvillo fino y muy triste, cubren su hábito. Esperará en silencio, hasta que no pueda ver nada; ni siquiera su mano apoyada en el brazo del sillón, como en la empuñadura de un báculo amigo.

¡Qué placer tan extraño, el de abandonarse y dejar que la imaginación nos lleve de la mano!... (LD. pág. 7).

Desde la otra perspectiva, para Teresa, una de las tías abuelas de Pablo, la sombra está asociada a un permanente recuerdo que la acompaña; produciéndose una identificación entre sombra y recuerdo, cuya dirección es la búsqueda de sentido:

-Ella ha tenido un marido y después tuvo un hijo; es cierto que murieron los dos, pero los ha tenido... Ahora vive del recuerdo de ambos... Y ese recuerdo vive junto a ella, la acompaña... como... su... sombra... (LD. pág. 77).

En un análisis como el que postulamos, los parámetros pasado = recuerdo y futuro = percepción no son instancias aisladas, las sombras actúan a manera de catálisis. Gracias a este recurso de las sombras (ausencia de la luz) se estructura el discurso de éste sobre el espacio; dándonos importantes aportes para el nivel del discurso ideológico.

b) El obstáculo.- En cuanto al papel de la sombra como obstáculo, éste actúa como barrera para la percepción del mundo circundante. Aquí la sombra colinda más de cerca con la oscuridad que en el anterior caso. La ausencia de la luz es sinónimo de incomunicación; y por tanto del acrecentamiento de la soledad:

Si Durcot hubiese podido penetrar las sombras habría reconocido en ese objeto blanco que se movía en el aire, un pañuelo con que el padre Justiniano enjugaba apresuradamente algunas lágrimas, se limpiaba la nariz y luego se tapaba la boca, carraspeando varias veces, hasta estar seguro de que su voz había recobrado su timbre habitual. (LD. pág. 17. Nuestro subrayado).

Soledad, incomunicación, aislamiento..., son semas⁶ que ayudan a "construir" el campo semántico de la clausura. Visto desde una perspectiva mayor, la relación sinonímica de los deshabitados, como segmento social, y sombras, remarcan ese sentido enunciado.

c) Modificador del espacio.- Si la luz en el espacio interior (ya lo dijimos) es igual a desintegración, el rol de las sombras no es menos que aquel. En el momento en

⁶ - "En lingüística y en semántica estructural, conforme a la terminología de Bernard Pottier, *sema* es el rasgo semántico pertinente, es decir, la unidad mínima de significación; representa sobre el plano del contenido lo que lema (rasgo fónico pertinente) es **al plano de la expresión.**" (Beristáin, Op. cit. p. 435).

que el reino de las sombras encuentra su apogeo cambian las características del espacio y el relleno:

Cuando Durcot salió de su casa en dirección de la parroquia, la calle había comenzado a adormecerse, a ceder a la seducción que tiene la luz del atardecer. Las cosas empezaban a borrar sus contornos y perder consistencia, atacadas por una luz que las deformaba lentamente... (LD. pág. 27).

Pero el cambio de un estado a otro es también la iteración de la desintegración y la destrucción, tanto del espacio como de los actores-personajes; y el narrador es un coadyuvante que no hace nada por "evitar" esa descomposición:

Acodada en la ventana de su dormitorio, Luisa espiaba el hilo de sombra oculto en las nervaduras de una hoja. Lo veía engrosar, salir de los surcos, desperezarse sobre la superficie, como un gusano engordando a expensas del pigmento vegetal.

Esperaba que esa hoja y las otras del macetero y todas las del jardín que se extendía bajo su ventana, perdieran no sólo el color, sino. el volumen; que no fueran más que manchas, negras, lanceoladas o acorazonadas, recortándose contra la débil luz del atardecer. (LD. Pág. 159).

Cuando la ciudad cede ante el reino de las sombras ésta cobra la calidad de animada. ¿Será la identificación de la soledad de los personajes casi cosificados con lo animado de las cosas? El recorrido de las sombras no es progresivo, no va hacia la luz -no hay amaneceres-; hay atardeceres, muerte del día e inicio de la noche; descripciones que nos hacen concluir que las sombras terminan siempre en oscuridad. ¡Pobres almas vacías, que además de la soledad se quedan en la oscuridad! En fin el estudio de los recursos luz, sombra y oscuridad, constituyen una perfecta analogía con el tema de nuestro estudio: la desintegración.

4.- ESPACIO Y DUDA: INDEFINICION.- El claroscuro es el corolario de una imagen en blanco y negro, puesto que los colores tienen una calidad devaluada, carentes de la lucidez y la intensidad plenas -el valor en sí-. Podríamos anotar detalles como: "color triste", "amarillento", "color malva", "tenue", "azulado", etc. que pierden su valor en sí para dar paso a la luz, la sombra o la oscuridad, con las significaciones ya descritas. A ello podemos agregar los "grises" como el "cielo plúmbeo y desgarrado", "cielo ceniciento".

A decir de Pastor Poppe, el tono de la obra es "gris"⁷. En una analogía que también se puede establecer con el estudio fenomenológico que hace Bachelard sobre la "Casa y universo", refiriéndose a una página de Rilke a propósito de la hostilidad del espacio decía:

La página de Rilke se me antoja, en su estilo fotográfico, un 'negativo' de la casa, una inversión de la función de habitar...
(Bachelard, 1992: 74).

Pues también la novela **LD.** se nos antoja en negro y blanco (parafraseamos), donde los interiores son sombras y oscuridad como la psique de los deshabitados. El color devaluado, degradado (en general) es el opaco que vimos en una parte de las secuencias de *Para Recibir el Canto de los Pájaros*⁸

Cuando nos referimos al rol de las sombras (v. A - 4 - c. de este capítulo) ilustramos -con la desintegración de una hoja- (metonimia espacial) la desaparición del color. Procesos como éste nos presentan el uso del blanco y negro como metalenguaje⁹, los discursos sobre el espacio más allá de lo lingüístico. Entre otros roles temáticos las sombras incorporan la encrucijada, la ambivalencia, la duda... Por ejemplo, tanto el padre Justiniano como Durcot dudan de sí mismos, de su destino:

El padre Justiniano y Durcot son personajes delineados tanto vertical como horizontalmente. En cuanto al plano horizontal se refiere son semejantes a los otros personajes. Aunque de hecho también son 'deshabitados', ambos tienen una fe dinámica. Ambos dudan de sí mismos, de su destino, mas luchan y luchan persistentemente por encontrar su meta...
(Pastor Poppe, 1975: 2).

La ambivalencia de Durcot hará que al final no se defina con claridad qué es lo que más quiere; si renunciar al sacerdocio o al amor de María; o lo que es lo mismo,

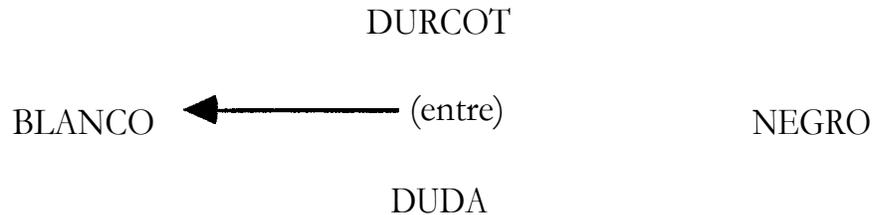
⁷ - "El tono de la obra es gris. Mientras unos personajes buscan identificarse con algo, con alguien, logran solamente matar el tiempo en actividades nimias, otros viven un existencialismo indefinido..." (Pastor, 1975: 2).

8.- Para Recibir el Canto de los Pájaros, última película (largo metraje) del cineasta Jorge Sanjinés; donde las secuencias de la historia en la historia -La Conquista Española- se presentan en opaco, en contraste con la historia del primer plano de la película. Esta ficción en la ficción se diferencia, al margen del texto lingüístico, por la diferencia del uso del color.

⁹.- Metalenguaje: "Las aparentes incongruencias del lenguaje descriptivo se deben a las limitaciones de la lengua natural, constituida en metalenguaje..." (Blanco y Bueno, Op. cit. p. 23).

aferrarse a uno de estos extremos. El cloroscurismo refleja una constante duda que vive este personaje. Por ejemplo en el apartado décimo quinto, Durcot:

... Se detuvo y retrocedió, porque su pie pisó un mosaico blanco y uno negro al mismo tiempo... (LD. pág. 122).



Si relacionamos este recurso con otros aspectos ya estudiados en los capítulos anteriores, por ejemplo, de que los espacios de tránsito y puntos de acceso tienen una estrecha relación con la caracterización de los actores-personajes; este resultado reitera la duda y la ambivalencia:

La discusión entre Durcot y Justiniano, con que concluye Los Deshabitados, lleva a la culminación el sentido de la ambigüedad que caracteriza a esa novela como consecuencia de la certidumbre del vacío existencial que denuncia. Aunque ambos personajes parecen ocupar posiciones contrarias desde las que se enfrentan y discuten sus diferencias; implícitamente reconocen que la realidad en la que se encuentran es una existencia 'a ras de tierra'.
(Rivera Rodas, 1990: 1).

5.- EL ESPACIO, LUZ Y VALORES ETICOS.- Este punto de vista -focalización para Bal- nos permite establecer las relaciones desde la perspectiva del catolicismo. Siendo LD. novela de interiores, no podía menos que prestarse para la transgresión de la normatividad de las conductas sociales y culturales preestablecidas, incluso anterior a las leyes de los papeles. Hablar de ilegalidad es relativa, ya que acciones prohibidas en el espacio-moral público pueden ser permitidas y realizadas en los interiores íntimos.

Durcot, uno de los personajes del primer plano -por las determinaciones temáticas- hace una visita a una prostituta. Pues si este espacio, por las normativas legales (jurídicas), está facultado, no siempre es coincidente con las valoraciones de la canonización que establece la doctrina de la iglesia católica (contexto general para

LD.), dentro de ésta los diez mandamientos¹⁰; toda relación sexual fuera de un matrimonio es pecado = delito. Desde este último punto de vista es el espacio de la herejía, un espacio de la inmoralidad y de la transgresión. Mientras los actores de **LD.** buscan a Dios para su consagración, Durcot se mueve sin ninguna convicción: ni para el amor de pareja ni para el sacerdocio.

Por oposición, la parroquia se presenta como el espacio sagrado, repositorio de las prácticas inversas a la de Durcot, por lo menos formalmente. Pero tampoco es ni será una instancia de la salvación por los factores del sin-sentido social y por su carácter teatral (el teatro es finito y no engendra la realidad, no significa presentar sino re-presentar). A propósito del vuelo de las palomas, como una autocrítica o una autoevaluación, Justiniano explica:

Ellas prefieren aquellos edificios que albergan alguna actividad humana de carácter teatral. Yo creo que han aceptado a condición de que las dejemos participar de aquellos aspectos de nuestra vida en los que nos mostramos inhumanos... (LD. pág. 209).

B.- LA RELACION TIEMPO Y ESPACIO.- Hablar del tiempo corrobora nuestro análisis, pues éste, al tener un papel importante entre los actores, roe y desintegra a todos los otros actores y actantes que encuentra a su paso. Por eso no es menos la preocupación por el transcurso del tiempo, porque es inminente que sean devorados con su paso: "*tanto tiempo perdido*"... La carga de la tinta narrativa tiende precisamente a remarcar ese transcurso hacia lo vano, hacia la nada; hacia una historia ausente. El tiempo junto con el espacio, en **LD.** -como categorías que puedan permitir la reivindicación o la reafirmación- no existen; en la lógica de la sociedad profana toda búsqueda y todo intento de encontrar un sentido cae en el absurdo. Y ciertamente que el tiempo avasalla con todo¹¹:

La relación de estas dos categorías "construye" un paralelismo hacia el campo semántico de nuestro tema central. Aquí podríamos aludir, incluso, a la concepción

10.- Los diez mandamientos: En: **La Santa** Exodo, Libro Segundo de Moisés, Capítulo 20.

11.- *Cuanto más lineal la secuencia narrativa por medio de la cual se ordenan las unidades de la obra, mayor es el valor temporal de la estructura; cuanto menos lineal, mayor su valor espacial.* (López, 1979: 27).

del tiempo y el espacio en las culturas andinas -"pacha"- donde ambos son una sola entidad. Pues nos encontramos con propuestas como:

La calle de septiembre

La primera gota cayó sobre una hoja...

los parques de otoño

donde la noche formaba espacios de sombras y de silencios

En los capítulos anteriores hemos abundado sobre la indeterminación temporal y espacial; pero la "presencia" y accionar del tiempo es de mayor vigor sobre los personajes y sobre el propio espacio. Para Coy la a-temporalidad y la a-espacialidad, conllevan el intento de trascender hacia la universalización (Coy, 1974: 3). Y el tiempo como actor roe hasta llegar a los extremos del fatalismo, como lo comprobamos en la preocupación por la edad que tienen los personajes. La elipsis o círculo es la figura mayor e iterativa en cada uno de los recursos y categorías estudiados. Para muchos actores el tiempo cobra las dimensiones de lo etéreo, para otros es corrosivo; pasa como el agua debajo del puente, constante y sin descanso desgastando los años, los meses, los días y las horas de los deshabitados: "*tremendo, tremendo*"; en tanto que el espacio se va haciendo nube, polvo y nada: y es la rutina:

...Ella se aburre poniendo inyecciones. Yo me aburro con ella, Ya se está acabando... (LD. pág. 117).

...Y que pase el tiempo y que una comience por no salir más de su pueblo, después de su casa, luego de su dormitorio, por último, que ya no pueda abandonar la cama. Y quedarse así como una estatua, inmóvil... (LD. pág. 77. Nuestro subrayado).

1.- LA AUSENCIA DEL TIEMPO HISTORICO.- ¿En qué momento transcurrió la VIDA?¹². ¿Cómo fue?. ¿Por qué el presente está hecho de palideces que Teresa roe?. ¿Por qué todos han perdido mucho o todo y han apostado a otra cosa que

12. "Hay, pues, dos tipos de realidad espiritual: una es la vida, y la otra la VIDA; ambas son igualmente reales, pero jamás pueden ser simultáneamente verdaderas. En toda experiencia humana se contienen los dos elementos, si bien presentan siempre diversa intensidad y hondura; y al recordar uno u otro suceso, sólo podemos tener conciencia de él en una sola forma cada vez. Desde que la vida existe y los hombres han pretendido percibirla y darle un orden, constantemente se ha dado esta duplicidad en las percepciones humanas..." (Lukacs, 1967: 257).

ahora no sirve ni funciona?. Pero como no se puede desandar lo andado; como no es posible el retorno de la historia (si pensamos en el calendario), el círculo del encierro no permite salir de este espacio y crea sólo la luz de la ilusión, mientras toda la realidad es un espejismo, imaginación, recuerdo: deshabitación. Para Teresa, por ejemplo, sólo existe aquel tiempo transcurrido y aquel espacio vivido, que compartía con su esposo ahora muerto. Para Pablo existe "*el año pasado*" en que conoció a Luisa, y para Luisa también. Los demás actores fueron arrojados al mundo del aquí y ahora así como son. Hasta Justiniano, en su búsqueda permanente de la reafirmación, se queda como ese intermediador de espacios y tiempos indefinidos. Muy a pesar de la esperanza y la desesperanza la realidad no les ofrece nada, o solamente les ofrece el final de sus destinos sin proyección alguna, porque todo se neutraliza.

En uno de los pasajes del novelista español contemporáneo Juan José Millas en su novela *Cerberos son las sombras* (1989) uno de los actores dice: "*el puente, voy diciendo*" al referirse a una ventana que le comunica con el mundo exterior desde un sótano, recinto ineludible de su habitat. En el caso de **LD**. ¿cuál es el puente?. Aquí volvemos a la parroquia. Desde allí el privilegiado Justiniano ve el espacio dual: cielo y tierra; vive el tiempo dual: pasado y futuro, etéreo y fugaz. De principio en la ambivalencia entre los extremos, luego buscando una reafirmación resignada, pero sin dirección segura:

... Naturalmente, esta concepción de la vida me acerca más a la tierra que al cielo... -agregó, apuntando arriba con el pulgar.- Esta fue, por mucho tiempo, mi mayor preocupación... Pero, al fin, ¡qué le voy a hacer, Durcot! ¡Yo no tengo los pulmones preparados para esas alturas! ¡Me asfixiaría...! Y mis alas, que al principio creí fuertes, se han tronchado en los primeros intentos... Ya no me queda de ellas más que un par de muñones que siempre me están recordando la inutilidad de todo esfuerzo. Pero que también me señalan un camino nuevo. Me digo: Si no te sirven para volar, al menos, úsalas para caminar mejor... Ya ve usted, Durcot: yo, que debía concebir este 'tránsito' que es nuestra vida terrenal, como un trampolín que me remontaría muy alto, no pienso sino en equilibrar lo mejor posible para no separarme de él... (LD. pág. 212-213).

El indeterminismo deja su huella irreversible, por eso los personajes flotan en el desarraigo. La historicidad desaparece en el entorno inmediato; digamos hasta donde se puede percibir, hasta donde llega la vista común o el olfato común; luego el escape de la realidad se enseñorea en ese fabricar de ilusiones -evocación- del cual la mente humana no se salva -por lo menos en sociedades como la nuestra-.

Pues si el tiempo los consume -a los deshabitados-, no menos desgastador o deshabitador es el espacio; si el tiempo se detiene, el espacio se ausenta en una suerte de doble ecuación:

El tiempo roe y desintegra = el espacio se desgasta.

El tiempo se detiene = el espacio se borra.

2.- LA DESINTEGRACION: SUS DESTINATARIOS.- La desintegración repercute, obviamente, primero en los actores-personajes (veremos que el cuerpo es un espacio) (*Infra*. Cap. IX); luego en los objetos y el mismo espacio. Recordemos la preocupación por la edad de casi todos los actores: María, Durcot, Justiniano, los esposos Garland, etc.

Quiroga Santa Cruz muestra a los padres de Luisa como la mediocridad del hombre de la clase media o la Sinclair Lewis en Babbitt. La madre de Luisa al pasar el tiempo ha perdido sus encantos juveniles y la atención del esposo, ignorando sus propios cambios fisiológicos imagina que existe otra mujer quien compite con ella. Por su lado el esposo, también víctima del tiempo, ha quedado ridículamente calvo aumentando en volumen y sufrido otras mutaciones tanto de orden físico como temperamental que provocan displicencia en la esposa. (Pastor Poppe, 1975: 2).

Esas mutaciones físicas y de carácter son los factores que van desintegrando a los deshabitados. Pues si sostenemos que el cuerpo también es una forma de representación del espacio, es que esta correspondencia confirma -gráfica- nuestra propuesta.

Toda esta configuración conduce a lo que Rivera Rodas califica como "*la existencia intrascendente e incierta, vacía y estéril*"; hasta el punto de que Durcot afirma que no les "*habita ni siquiera una duda*". Y no es un desarraigo¹¹ sino una carencia de raíz; pues la indeterminación del tiempo y del espacio son, también, la indeterminación de la identidad o su ausencia.

11.- Marcelo Quiroga Santa Cruz, en una entrevista con Raúl Rivadeneira Prada, sostuvo que los deshabitados no son desarraigados; son seres sin raíz, y que su destino final es desaparecer frente al marasmo del sin-sentido... (Rivadeneira, Op. cit. p. 3).

VII

LA APERTURA DI OTROS

ESPACIOS:

UPERPOSICION

Es posible plantearse una superposición de espacios en la medida en que la evocación materializada como imaginación y recuerdo así lo permiten. Es decir que a propósito de las acciones en determinado espacio, éste sufre una especie de "suspensión" cuando el narrador o los actores nos transmiten otro espacio. A este fenómeno de remitirse a otras secuencias narrativas y sobreponerlas hemos denominado superposición.

Muestra también el fluir psíquico, que permite contemplar los saltos de la imaginación, meditaciones, y recuerdos en los cuales interfieren y se superponen otros, una suerte de asociación libre que obedece a una dinámica saltuaria y anárquica.

(De Quiroga, 1979:).

¿Pero cuál es el objetivo de la misma?. Estas aperturas tienden a alejar a 'los personajes de la realidad en que se mueven, en nuestro análisis, es una forma de

escape ante la presencia objetiva de la clausura. Este escape; ideológicamente, es la construcción de los castillos de arena o los maniquís: falsas imágenes (si queremos ser menos duros: fantasía).

Generalmente se retrotraen escenarios del pasado; pero también ocurre, como en el caso de María Bacaro, la fabricación de una historia y un espacio del futuro, (pero no en su sentido positivo = ilusión); en **LD**. no es para una mejoría sino para incidir en la clausura. Citamos a Bergson, para quien el presente se proyecta en dos direcciones; la evocación del pasado y la del futuro; la primera relacionamos con el recuerdo y la segunda con la caracterización de la percepción:

O el presente no deja huella alguna en la memoria, o es que se desdobra en todo instante, desde su mismo surgimiento, en dos chorros simétricos, uno de los cuales revierte hacia el pasado mientras otro se balancea hacia el futuro... (Bergson, 1987: 50).

A menudo el narrador puede recurrir a instrumentos -objetos del relleno- para traer a la mente de los personajes otros espacios, este es el caso de los periódicos, revistas, libros, etc. Acompañan a esta sobreposición las otras historias = **intrahistoria**¹. ¿Quiénes producen la intrahistoria? ¿Los personajes o el narrador? Pues ambos, y a partir de estos indicios se pueden considerar las distancias que pueden existir entre narrador, narración y lector:

El modo narrativo y la situación del narrador establecen la distancia entre narrador - narración - lector... (Gullón, 1980: 19).

En **LD**. existe un juego entrecruzado de distancias en la medida en que el narrador actúa como tal; pero al mismo tiempo éste penetra y toma la perspectiva de varios de los actores, se trata de elipsis o círculos. Se establece una relación paralela al tratamiento del tiempo no lineal, como a la descripción no panorámica del espacio; son imágenes. El laberinto espacial -"concha"- se presta para que la búsqueda de la purificación traiga a la mente imaginaciones y recuerdos ocurridos y no ocurridos; son los ensueños añorados que están fuera o más allá de la realidad que viven los deshabitados. En términos de la relación contextual (lo dicho en el capítulo 11), ésta

¹.- Ricardo Gullón, a propósito de **Paz en la Guerra**, dice: "...El espacio de la intrahistoria y el de la comunicación entrañable con la Naturaleza, que siendo silencio, silencios los hace, y resignados, pues aunque pueda aquella ser activa y hasta encrespada, en mares, tormentos, volcanes..., la de su convivencia es la pasiva y receptora de la semilla, del trabajo y del sudor cotidianos, Naturaleza habitable y familiar". (Gullón, Op. cit. p. 51). Y nosotros podríamos aplicarlo al escape, a ese resquicio de libertad que buscan los deshabitados.

interpela a un momento de crisis espiritual = nacional que viven los deshabitados.

Ejemplo:

¿Yo? Tibio, tibio. Por la mitad. Ni salvarse ni perderse. Como aquí. Ya estoy habituado. Ni bueno ni malo. Dante Alighieri dice:... ¿Cómo era?... ¡Ah! 'Esos son los que no merecieron ni vituperio ni alabanza'. ¡Terrible! Hay otra peor: 'Los lugares más ardientes del infierno están reservados para los... neutrales -o algo así-, en las épocas de crisis moral'. Tremendo tremendo. Yo uno de ellos. Nuestra época crisis espiritual. Yo mismo, una lucha interna. ¿Qué hago? Nada; ni me quito el hábito ni...
(LD. pág. 173. Nuestro subrayado).

Esta necesidad de vivir produce la yuxtaposición de los espacios aludidos. En otros casos, son elementos que vienen a reforzar el espacio urbano mostrando facetas recónditas que forman ese conjunto de "alveolos" esquematizados; la "territorialización de las soledades" (Quiroga). Corpus y parte de lo universal, de la totalidad, hecha también de evocaciones.

A.- EL RACONTO.- El espacio evocado está hecho de imágenes nombradas, de enumeraciones tangibles, más en la mente de los actores que ante la mirada del narrador, a no ser que éste se refugie en alguno de los actores. Pablo recordaba "aquella laguna" en "una tarde de sol, en la pampa..."; aquí el internado-colegio es el círculo testigo en el cual ocurre la superposición.

Probó en la otra pared. Luisa se dejó llevar dócilmente. Allí, junto a la ventana, comenzó de nuevo:...

...Se interrumpió para proyectarla en el cielo raso. Allá, sobre el fondo enlucido, Luisa dibujaba su cuerpo sin que la pequeña lámpara de tres luces, que parecía haberse hecho súbitamente transparente, pudiera ocultar un solo pliegue de su vestido...
(LD. pág. 135).

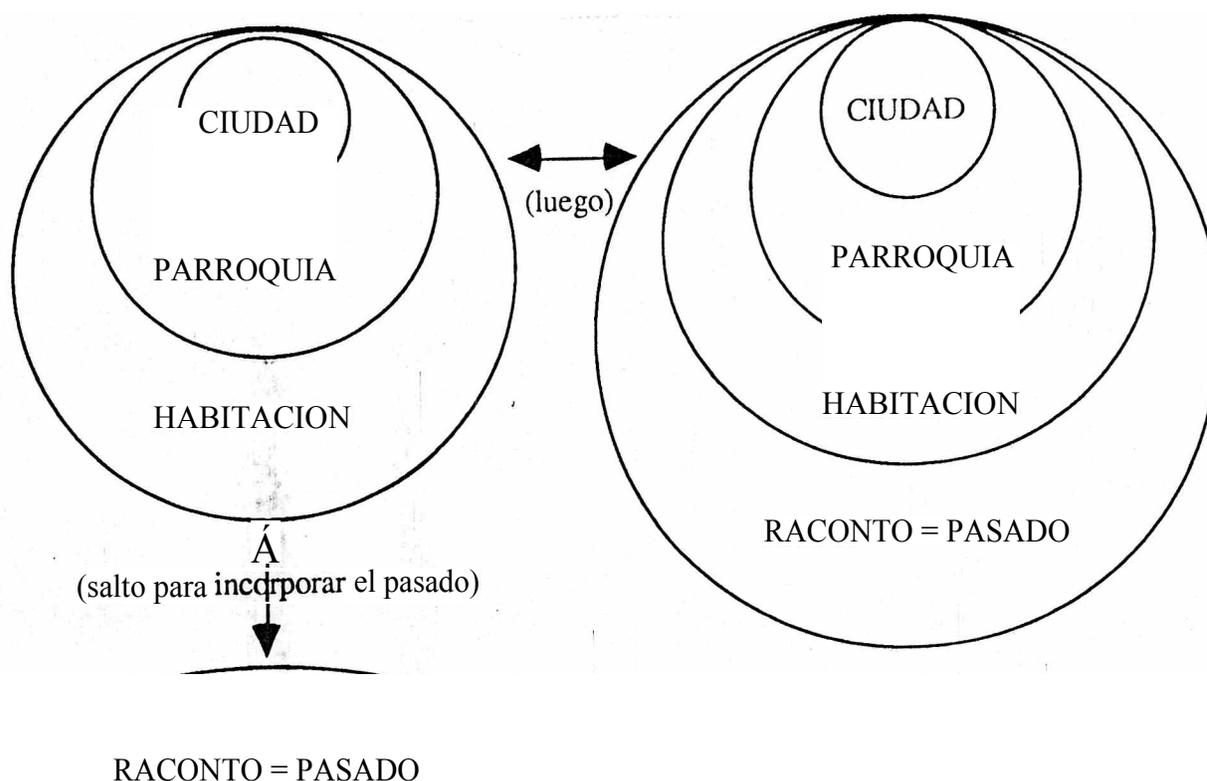
Un ejemplo de raconto (Cfr. aptdo. VII de LD.) que nos presenta el narrador desde la perspectiva del padre Justiniano y que nos trae otros espacios es:

La imagen de su juventud, llena de un vigor que el hábito no podía enervar, le obligaba a erguirse en un sillón. Con la cabeza hundida entre los hombros, y los ojos casi cerrados, el cura Justiniano sufre la evocación que más teme:

Está de pie, con la cabeza forzadamente inclinada sobre el pecho, Su cuello es demasiado joven para servir dócilmente a la humildad. ¿Cuántos años tenía entonces? No recuerda. Pero no eran más de

veinticinco. En el fondo del altar y envuelto en una majestad no muy distinta de la que rodea a los altos funcionarios públicos, está el obispo...
(LD. pág. 10).

En el gráfico siguiente el círculo de la ciudad encierra o comprende al de la parroquia o núcleo; ésta a su vez encierra al espacio habitación de Justiniano; y es ahí que se produce el raconto -la incorporación del pasado-: sobreposición que deseamos demostrar en el presente capítulo:



Este también es el caso de Pablo, quien tendido en su cama del internado "diagonalmente", recuerda "el año pasado" y, ello implica otro espacio. Es así que en estos racontos, entre líneas o de manera explícita, funcionan los roles temáticos de la soledad hacia la búsqueda del hilo conductor para la purificación, del cual extraemos nuestra lectura ideológica.

Afortunadamente las tías no se habían cambiado de casa como proyectaban el año pasado. Todavía sería posible saltar la verja y llegar a su casa y después salir con ella a caminar por las calles del barrio y que la gente se confunda y diga: ¿No son hermanos?...
(LD. pág. 88).

A decir de Quiroga: *"Todo ello se contempla con el recuerdo serial fotográfico y el flash-back"*. En la relación proxémica de los espacios, la que hemos denominado el trasfondo, donde *"barrio popular"* y *"barrio residencial elegante"* tienen una fuerte carga ideológica, éstos funcionan como espacios evocados superpuestos de producción de imágenes.

Durcot imaginaba los mismos motivos pintados sobre el trozo de propaganda mural, en un barrio residencial elegante. No se le ocurría que podrían estar pintados directamente sobre la muralla. Alguna experiencia infantil ya olvidada, le había dejado, de esas casas, una imagen que él evocaba representada por un muro muy bajo y cubierto de una granulación desigual, sobre la que era imposible dibujar nada..

En todo caso, había que suponer que el niño obrero lo hacía desprovisto de una intención verdaderamente obsena. Quizás lo hacía por el simple deseo de copiar la naturaleza; por la misma necesidad de relación con las cosas que llevó a los trogloditas a llenar de búfalos las paredes de las cavernas (LD. pág. 31-32).

Más evidente es la escena en que Durcot rememora una escena de su infancia, sumando otros elementos categoriales que hemos venido analizando como la transición, el espacio dinámico... Y los círculos de cajas chinas se suceden, en esta clase de secuencias, unas tras otras.

B.- LA IMAGINACION.- El apartado, en el que María imagina su suicidio y sus consecuencias, además de ser una expresión gráfica de la deshabitación, es la capacidad de la mente humana que se reitera en la creación de historias, espacios, actores, etc., y constituye un intratexto².

María imaginó a Durcot comprando un diario de la tarde y leyéndolo allí mismo, parado al borde de la acera, porque el hombre que lo voceaba había agregado a la noticia del suicidio, el detalle de que se trataba de una enfermera. (LD. pág. 42. Nuestro subrayado).

Y la sucesión de imágenes -acciones, personajes y espacios- puede continuar una tras otra. Pues toda acción implica un espacio, de tal manera que podemos -como lectores- suponer (Gullón). Paralelo es el trabajo lingüístico con diferentes niveles de connotación. Sucede que en el manejo del espacio los artistas pueden llevarnos

2.- Llamamos así al mismo fenómeno de la intrahistoria, sólo que aquí se hace énfasis en su carácter lingüístico.

a territorios superpuestos y de éstos a otros; es decir cajas chinas desde y hacia, racontos en el raconto. Esta técnica de penetración en los niveles del lenguaje y las otras categorías, constituye un paralelismo a la penetración en la psicología de los personajes. En todo caso para que todos estos niveles espaciales se estructuren en un cuerpo funcional, el narrador surca a los mismos con los roles temáticos.

Técnicamente se produce la superposición de un espacio -imaginado por un personaje- sobre el espacio creado por el narrador, o una incidencia que se opera en la mente de un personaje. Y aquí podemos acotar la capacidad autónoma de los actores-personajes:

-Al escribirla, descubrí con verdadero gozo lo que es la creación literaria: me di cuenta de que mi personaje Durcot tenía vida propia y se independizaba del autor.

(Rivadeneira Prada, 1979: 3. Entrevista a M. Q. SC.).

En conclusión, si el tema de la soledad y el tedio llevan a la clausura por ser la cara oculta de la crisis social, los roles temáticos se distribuyen en el tratamiento espaciológico y sus diferentes sub-niveles, buscando el rompimiento de las barreras a través del núcleo por su significado temático. Hay pues un divorcio entre el ser y el estar; para los deshabitados resulta igual compartir con animales, cosas, símbolos, ilusiones, abstracciones y absurdos; la vida está hecha de vacío. Las evocaciones son elementos a los que se recurre para avizorar y poder encontrar la purificación frente a la imposibilidad de la interacción, esto por retrotraimiento hacia el yo interior.

C.- AUSENCIA DE LO ONIRICO.- El sueño es un signo de proyección, una instancia a veces también de escape, que no es posible encontrar entre los deshabitados.

Significa la ausencia de la ilusión; generalmente los sueños apuntan hacia ese futuro -percepción- del cual nos habla Bergson, hacia la posibilidad de las utopías que engendran sentidos de vida. Si los deshabitados no sueñan, consecuentemente no tienen proyecciones -identidad-, ese factor que les permita ser lo que quieren ser. La realidad interior no alberga mito alguno, sólo colinda con lo patológico.

..La gente joven desaparece de la iglesia. Se siente tan lejos de la muerte; hay en ellos una confianza subconsciente en la duración de la vida, tan irreductible, que prefieren disfrutar un poco más de esa otra muerte pequeña, que es el sueño y de la que están seguros de volver:
(La pág. 152).

En coincidencia con la lectura de la posibilidad de escisión que encarnan Pablo y Luisa, éstos son personajes que se aproximan al hecho onírico, quizás la característica de la edad -actantes jóvenes casi niños-, ya lo decía Quiroga, así lo permite. Existe una correspondencia entre Pablo y Luisa, buscan la imagen del amor -sentido y proyecto- en el sueño:

En los últimos momentos, cuando aún tenía conciencia de estar hundiéndose en el sueño, Luisa seguía apareciendo y desapareciendo sin decidirse a entrar en él. Hubiera querido tomarla de la mano, como esa tarde del año pasado, antes de regresar al colegio y llevarla a esa región a la que nos arrastra el sueño y donde quizás sería posible alcanzar con ella la felicidad. (LD. pág. 88).

...Voy a pensar arriba. En la cama. Ayer si sueño. Con el pino en la boca seguro que soñaba (...) Quiero soñarme con él. Ojalá. Bueno: vámonos. Vámonos Pablito. (LD. pág. 170).

VIII

EL DISCURSO DE LA CLAUSURA

...Morel ha inventado el espacio de la inmortalidad, 'espacio vacío y crepuscular'; quienes ingresan en él serán eternos, pero con eternidad de sombras, condenados a representar una y otra vez la misma comedia sin argumento ni desenlace...

(Gullón, 1980).

...estoy hablando de los que viven, aunque en condiciones de extrema indigencia, de los que sobreviven a ese lento, silencioso e implacable genocidio institucionalizado.

(Quiroga Santa Cruz).

A.- EL CONFLICTO INTERNO.- Los caminos que conducen hacia la expresión de estados psicológicos paranoicos como el delirio -una forma de manifestación de la pérdida de identidad- devienen de una situación de fuerzas exteriores ajenas a la voluntad del individuo (Wolff, 1967). Entonces la mente humana busca en espacios imaginarios o "fabricados", el escape de la realidad agresora, de la realidad saturada hasta el hastío. En tanto el espacio físico se reduce o pierde su valor, la mente se

retira hacia lo recóndito de sí misma, incluso hacia los desvaríos de ese yo interior, para "vivir de ilusiones" o "vivir de recuerdos" (dichos populares).

Cuando los deseos no se satisfacen, mucha gente los colma imaginando situaciones. Estas fantasías llamadas ensueños; o soñar despierto, están dirigidas hacia el futuro... (Wolff, 1967: 155).

En general, si la mayoría de las situaciones imaginarias implican esa proyección hacia el futuro; en el caso de **LD.** ocurre lo contrario, porque la concepción del pensamiento que traspasa a los personajes no es precisamente el de la progresión o mejoría; la proyección es hacia atrás = recuerdo. El camino de lo que viene por delante de ellos está perdido, está hecho de ausencias y muertes. Quizás en la narrativa de clausura ésta sea una constante generalizada, tanto desde la perceptibilidad como desde la subjetividad de los actores y del narrador. Los personajes no encarnan, entonces, esa perspectiva de la reivindicación ni explícita ni implícita; ésta sólo es posible de entrecerse en la relación texto-lector.

Cuando hablamos de la superposición de espacios (v. Cap. VII), hablamos al mismo tiempo de esa intrahistoria¹. El baño es el punto de partida para comprender otros espacios ficticios; pero el baño es también el espacio del delirio². El genotexto³ es el ya establecido como campo semántico de la clausura.

Ricardo López Landy, en su estudio sobre el espacio en la obra narrativa de Galdós⁴, demuestra que la penetración en los ámbitos internos -psicológicos- de un personaje, significa también penetrar en el espacio imaginado de la imaginación; es

1.- Existe una equivalencia con el intratexto, y éste es: "...un programa narrativo independiente de otro programa narrativo y supeditado a él, aunque el narrador puede hacer que encajen a la inversa (y modifique su status)." (Beristáin, Op. cit. p.207).

2.- "... Privados de su historicidad, los individuos viven existencias nocturnas, marginales, es decir, mundos de encierro creados para situarse fuera del flujo histórico. Obras de soledad y aislamiento, ¿no son precisamente las expresiones imaginario de un Estado autoritario que cancela, suspende, desmoviliza e interviene en las instituciones mediadoras de la sociedad civil...?" (Sanjinés, Op. cit. p. 364).

3.- "El genotexto es no solamente el nivel de la elaboración profunda de la obra, donde en medio de una complejidad indiferenciada de significantes y de significados se eligen los signos, se retoman y transforman unidades, inclusive de otros textos, se originan las connotaciones inconscientes que hallan su realización en las estructuras lingüísticas óseas, en el *fenó-texto*..." (Beristáin, Op. cit. p. 364).

4.- V. López Landy, Op. cit.

decir en la ficción de la ficción: la doble ficción⁵. ¿Cuál la consecuencia de esta supuesta intención -o no- del narrador al presentarnos secuencias como éstas?. Para las conclusiones de nuestro estudio, significa una clausura dentro de la clausura. Y los círculos se hacen constantes.

Lo psicológico opera en combinación, siempre, con las reacciones somáticas y biológicas. Expresión máxima de este fenómeno son las que se producen en el nivel afectivo, los sentimientos manifiestos (materializados) de los estados interiores. Por ejemplo, el sentimiento de que "el mundo se desploma" cuando un amor se aleja; la pérdida de Durcot para María, es la instancia que conduce al delirio. Entonces los objetivos de la realidad se van estrechando como en los círculos de la concha de un caracol, cada vez los círculos se hacen más pequeños, que -por escape- buscan una descarga. Cuando la materia espacio perceptible pasa a un segundo plano, la mente abre esas dimensiones de la fantasía, la ensoñación o el delirio; ya no importan los sentidos, sino el ser y la esencia de ese ser:

...Puesto que ya no es el cuerpo, es el alma. A la expiación que causa estragos en el cuerpo debe suceder un castigo que actúe en profundidad sobre el corazón, el pensamiento, la voluntad, las disposiciones...
(Foucault, 1987: 24).

Perdido el horizonte del tiempo, o degradado en su valor, se intenta la destrucción del futuro. El espacio íntimo o privado propicia la "construcción" de ese cosmos caótico y etéreo, donde lo material (perceptible) es superado y todo se va reduciendo a la imaginación mental, a lo interno. El tiempo pasa a ser una esfera donde se contiene el todo y la nada, como en ese momento previo a la muerte; que a nivel lingüístico reproduce la llamada morosidad, "*condición para crear el mundo novelesco*" (Ortega y Gasset).

Por otro lado, el espacio íntimo está generalmente relacionado con el erotismo, quizás como un signo más de la intimidad o el refugio que permite el encuentro con el yo interior en esa búsqueda de la reafirmación del ser, de un sentido de vida. Y el desnudo no es más que otro signo de clausura, del encuentro con la nada:

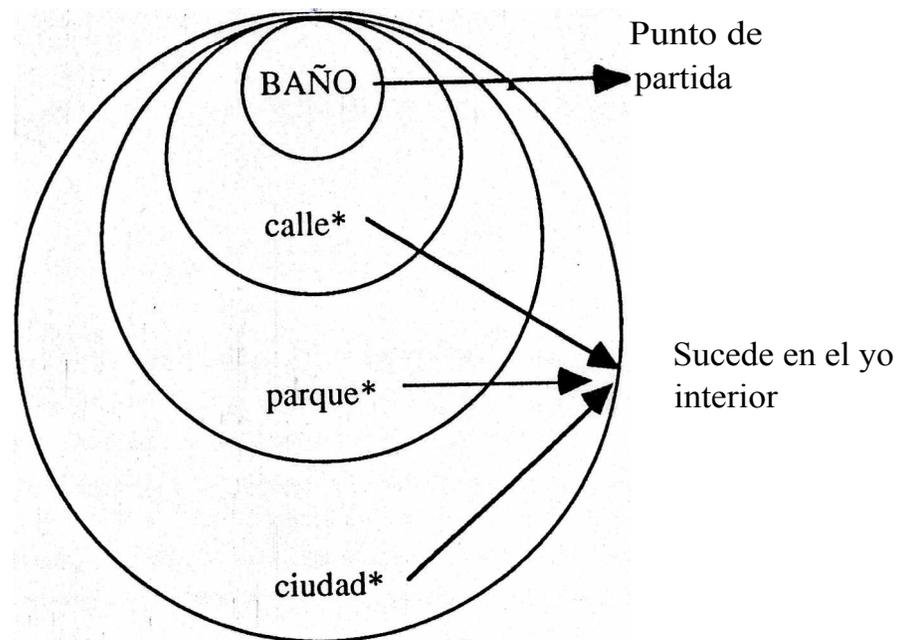
5.- Hacemos una analogía con la técnica empleada por Jorge Sanjinés (cineasta) en el film ***Para Recibir el Canto de los Pájaros***. En esta trama fílmica hay dos niveles de ficción; la primera es la que se refiere a la filmación de la película, donde los actores-personajes son camarógrafos, "actores", etc. ; y la segunda historia (la de fondo) se refiere a la llamada "conquista española".

...El espacio más confinado en *sí* mismo es el de la ficción erótica. Confinamiento y paralela reducción de la palabra que de instrumento comunicativo pasa a instrumento de la excitación...

...Los objetos se subordinan a esta finalidad (lecho, baño, el agua misma), y las ropas no van más allá del realce de los cuerpos...
(Gullón, 1980: 136).

María Bacaro, tras el deseo de escapar de su situación de encerramiento, tanto física como psíquica trama su muerte, un signo de oposición a lo que en psicología se conoce como la libido⁶; signo de destrucción en vez de placer o purificación:

...Estos impulsos de muerte o impulsos destructivos parecen estar en oposición con la tendencia de la libido o buscar el placer...
(Wolff, 1967: 271).



(* Son los espacios imaginados)

La mente de María Bacaro fabrica las acciones de Durcot en las calles de la ciudad (anhelo de que él queda en la libertad). Las secuencias narrativas, que implican espacios, van configurando la imagen reiterada de la clausura. ¿Cómo logra -María-

⁶.- V. Freud... *Obras Completas*.

salir de este laberinto? Gracias a la intervención de un hilo purificador como es el llanto; y a éste podemos sumar el agua. La trama del suicidio queda como simple posibilidad, sobrecargada de soledad y dolor:

En el último instante, cuando todo su cuerpo temblaba sacudido por un llanto imposible de contener y al que sólo la dureza de su rostro, acostumbrado al control de sus emociones, impedía llegar a sus ojos, pensó si podía soportar el espectáculo de 'ella llorando', sin admitir al mismo tiempo una derrota irremediable.

No pudo más. Se mordió los labios y comprimió fuertemente los párpados que no lograron detener las primeras lágrimas. Las sintió bajar por sus mejillas en dos hilos calientes que se deslizaban hasta llegar al agua. (I.D. pág. 46).

Estos son los extremos psicológicos a los que un individuo, puede descender cuando por sobre él actúan fuerzas represoras que se incrustan, incluso, en la intimidad, y actúan contra la concreción de la libido; es el rompimiento de la racionalidad cotidiana. Dicho en otras palabras, es la intervención profanadora sobre el ser. Recordemos lo que Sanjinés nos dice sobre esta clase de fenómenos, que interpelan al punto que analizamos:

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 modo, los sometidos pierden el atributo humano de crear historia en el proceso de transformarse a sí mismos 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. Obras de soledad y aislamiento, ¿no son precisamente las expresiones imaginarias de un Estado autoritario que cancela, suspende, desmoviliza e interviene en las instituciones mediadoras de la sociedad civil? (Sanjinés, 1985: 20).

María, expresión extrema del conflicto interno, es una muestra de correspondencia con el tipo de espacio en el cual se dan estas actuaciones: el baño. El factor que permite la supervivencia sea quizás su fe en el amor, su tolerancia y su edad aún no doblegada:

...María pensó: 'La misma comprensión que de la salud tienen los enfermos, tengo yo del amor. (LD. pág. 41).

En cambio Teresa y Flor son "tías *abuelas*" que sufren experiencias casi similares. La decepción ante el vacío de la vida y la desesperanza protagonizada por Flor en la parroquia en presencia del cura Justiniano, es otro indicio de que ella y su hermana terminen en la muerte. Para ellas la clausura es total, pues en sus existencias la vida las había negado todo; incluso Flor llega a decir: ni "*siquiera para esa mirada he vivido*".

Y a pesar de los resquicios que se abren hacia la posibilidad de la purificación, la profundización de la clausura, que para los deshabitados constituye su mundo, predomina el conflicto interno: pues cada cual tiene su "*yugo*" :

'Como un buey. Ya debe tener la nuca ahuecada por el peso del yugo. ¿Cómo se llama? ¡Ah!; María... Su yugo se llama María; el mío se llama Dios'. (LD, pág. 214).

Por otra parte, si recurrimos a la ambivalencia que muchos de los personajes viven y que al final deviene en la nada; ésta es parte de ese conflicto interno que va, también, caracterizando esa **carencia** de identidad en la que se debaten los deshabitados. Es en estas ambivalencias y conflictos internos en las que se operan todas las metamorfosis de la clausura; círculo del cual es difícil salir.

En conclusión, el espacio imaginado producto del delirio, de la paranoia o de lo patológico, recrea los espacios ficticios dentro de la ficción mayor; para remarcar y **sellar** el signo de la muerte deseada o provocada, es el camino de la autodestrucción. La concreción de estas historias -secuencias- imaginadas ante la realidad de los personajes constituye un refugio o escape subjetivo que en la carrera de la cotidianidad buscan.

1.- EL CUERPO COMO ESPACIO.- Parafraseando a Bachelard, podemos decir que el cuerpo, como la casa, es el universo privilegiado del cosmos, es este el punto a donde la mente humana, a través de las sensaciones, puede reducir el entorno perceptible. El cuerpo es espacio, no sólo por la calidad de ser descriptible, sino por la tridimensionalidad en el espacio contextual, es un espacio en otro; vale el parangón de la ficción en la ficción. En él ocurren y se operan las transformaciones que ocasiona el tiempo, los efectos de las acciones de otros actores -humanos y no humanos- y el suyo propio. Los signos de la mutación en el cuerpo, que en la preocupación de la mayoría de los personajes de **LD.** podemos encontrar en los

diálogos donde textualmente dicen, por ejemplo: "ya *tengo canas*", la "*primera arruga*", etc., son indicadores de una desintegración. Este espacio-cuerpo se desgarrá, sufre el paso del tiempo; pero ese transcurso temporal es inminente pues en este proceso el tiempo va dejando su huella; la tierra se erosiona mientras el cuerpo envejece: Por ejemplo María se preocupa y se resigna:

...Ahora que ya es más difícil. Ya tengo canas. No se notan, pero eso quiere decir algo. ¿Que hago? el centroamericano del otro día. 'Es un placer ser pinchado por usted'. No es feo... (LD. pág. 175).

Los esposos Garland viven cambios físicos y de carácter que no pueden controlar; María, Durcot..., todos a su turno son víctimas de esta corrosión. El cura Justiniano reflexiona:

'...Y la pobre, con su hermana y con su Muñoz tan viejo como ellas; pensando y pensando que cualquier noche puede ser la última y que entonces, ni siquiera habrá saboreado plenamente la satisfacción de partir... Es curioso, no creí haber concedido a este tema más tiempo del necesario; sin embargo, estoy pensando como si fuese una preocupación personal'. (LD. pág. 70).

Bachelard, al caracterizar la casa y su relación con el universo, como elemento central de la concepción del espacio, la dota de características humanas, la casa no sólo es geometría y arquitectura sólida -en su sentido metafórico- es una imagen casi humana; por eso:

...La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano. Abomba la espalda bajo el chaparrón, endurece sus lomos. Bajo las ráfagas se dobla cuando hay que doblarse, segura de enderezarse a tiempo negando siempre las derrotas pasajeras... (Bachelard, 1992: 78).

...Pero la transcripción a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad... (Bachelard, 1992: 80).

De esta propuesta, en que se asigna a la casa la calidad de humano; nosotros seguimos la descripción del cuerpo tal cual se practica en los puntos de la latitud y la longitud de la geografía. Pablo recorre descriptivamente la geografía física de Luisa:

...¿Cómo sería Luisa a los veintiún años? ¿Conservaría ese cabello largo que el año pasado caía en desorden sobre sus hombros y que ella echaba a la espalda con un movimiento de cabeza tan lleno de gracia, como rechazando una caricia en el cuello? ¿cómo estaría? Quizás se lo había cortado y esto, naturalmente, la cambiaría mucho. Tal vez se notarían más las orejas, que no eran muy pequeñas, pero que en todo caso no eran feas. Los que podrían cambiar eran sus ojos. ¿Cómo eran? No eran azules ni verdes ni grandes ni muy negros; pero eran hermosos... (LD. pág. 87. Nuestro subrayado).

En el apartado VI encontramos otra descripción del cuerpo como espacio, cuando Durcot conoce a "una del oficio". (LD. pág. 51). Estas secuencias revisten una significación en nuestra lectura de la clausura, como una más de las manifestaciones del retraimiento del ser hacia los ámbitos de la intimidad; pero vacía, ante la imposibilidad de alcanzar la "vida que bulle afuera". No es extraño que el espacio se reduzca al cuerpo para recrear o recrearse en él, y así darle sentido a los días y las horas; aunque paradójicamente se ahonda el vacío hasta el punto de anularlo cuando se pasa a otras dimensiones ficticias ajenas a la referencia de la realidad.

Durcot la miró: dos ojos pequeños e inexpresivos parecían señalar, con su falta de atractivo, el camino de la boca; los labios cerrados se prolongaban en una línea roja, hecha de saliva y lápiz labial. (LD. pág. 52. Nuestro subrayado).

Mientras la descripción de Luisa conduce hacia el campo semántico de la escisión porque puede y es capaz de engendrar el amor en Pablo, habitar con el sentido de la esperanza; la descripción que se hace de María es para reiterar la huella negativa que va dejando el agente tiempo, cuyo **efecto es** la soledad, el hastío, **la muerte...**

2.- EL DOBLE AISLAMIENTO.- Además del aislamiento del espacio contextual, por la interacción con otras categorías, podemos encontrar otros más específicos; veamos: La acción del tiempo, por ejemplo, es inversa a la del espacio; es decir, que su gradación va in-crecendo. ¿Será que la presencia del tiempo desplaza al espacio? (López Landy, 1979: 27).

La constante desaparición del espacio de un primer plano, desplazado por la imaginación de los actores, primero, y , luego, por el lector, reitera la calidad del vacío. Y es aquí que el tiempo va cobrando su poder como ese inmenso y eterno gigante, reino de la muerte y la desintegración, haciendo que todo desemboque en la nada.

A lo ya dicho debemos agregar la devaluación del espacio de interiores -primer plano-, que en el fondo es mero soporte. En tanto funciona lo que significan las paredes, como espacios de cierre, de cárcel; el espacio ideal está ausente para los actores. Esta característica, entre otros efectos, causa la incumunicación; la paredes no son los protectores de fuerzas agresoras, sino que ellas mismas son agresoras y clausuradoras; y la actitud de cada personaje profundiza ese aislamiento. Los ejemplos de Flor y María Bacaro son ilustrativos:

La búsqueda tardía por el sentido de la existencia, la lleva a realizar una serie de acercamientos, pero sus relaciones con la hermana con la que convive son tensas, la inhiben de toda y tanto el contacto que realiza con su enfermera. María Bacaro, como su apertura con un sacerdote, al P. Justiniano, le defraudan, le confirman que su vida carece de sentido y que la misma comunicación es absurda...

(Quiroga, 1979: 1-2).

A partir de la estratificación de los diferentes grupos de actores y actantes⁷, el espacio adquiere diferentes matices. Para Quiroga, en LD. se diferencian verdaderos mundos aislados⁸, separados por espacios, y donde los actantes se definen en virtud de sus semejanzas actuacionales, búsquedas, etc. De la manera inversa, cada actante tiene su correspondencia con un espacio característico; estos aislamientos hacen que no se logren "encontrar" y se entreguen a una ley "sobrenatural" creada por ellos mismos: Esta observación, implica la siguiente clasificación de espacios y actantes:

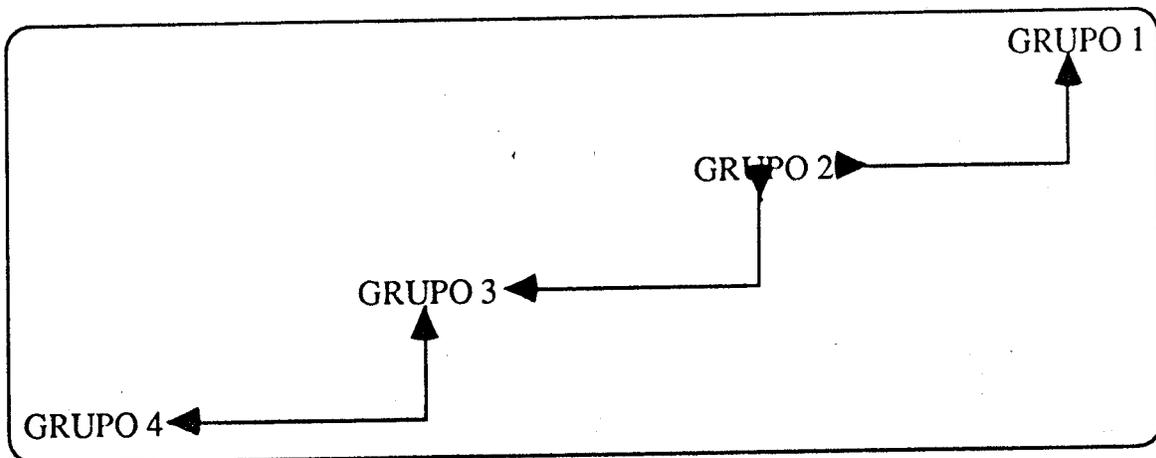
- 1.- GRUPO DE TERESA FLOR Y MUÑOZ = Espacio: periferia interior (aislados).
- 2.- GRUPO DE JUSTINIANO Y DURCOT = Espacio: núcleo - neutro
(intermediadores).
- 3.- GRUPO DE MARIA Y DURCOT= Espacio: transitorio (ambivalentes).
- 4.- GRUPO DE PABLO Y LUISA= Espacio: periferia exterior (posibilidad de la
catarsis).

A los esposos Garland, la prostituta y el canario, que son una suerte de actores periféricos, los podemos incluir en el grupo 1. Observemos que Durcot se mueve en

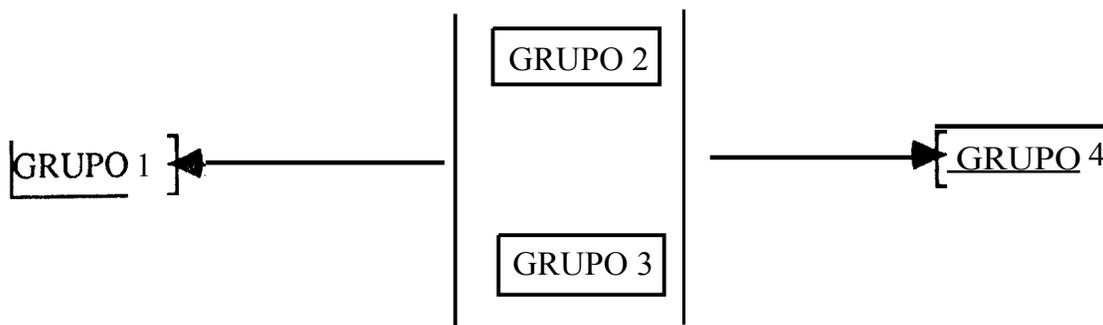
7.- Actor es una individualidad caracterizada, equivalente a personaje y extensiva a otras categorías: actante o rol actancial, puede ser asumido por un personaje, un conjunto de personajes y otras instancias.

8.- Quiroga, Op. cit. (*Passim*).

dos grupos, entre los ambivalentes y los intermediadores; es en función de esta característica que encontramos la interpretación de uno de los roles temáticos importantes: la duda o la falta de convicción; aunque al final tendrá que sostenerse en lo profano -María- que en la reafirmación de su condición sacerdotal; por ambos lados llega a la clausura. El primer y segundo grupos ansían el espacio divino, que representa también la clausura (por el sin-sentido social). El tercero busca, en su ambivalencia y sin convicción, el cielo o la tierra. El cuarto grupo busca la tierra (paisaje exterior), no la ilusión del cielo, Dios o la muerte, sino el amor (marca el final de la intriga novelesca). Ese sentimiento llamado amor es un proyecto, esperanza que queda sin resolverse, queda en una encrucijada. Los grupos 1 y 2 son extremos y opuestos, los segundos son de intermediación; aunque todos lleguen a lo mismo por diferentes caminos.



Los intermedios se relacionan porque representan la duda:



En Durcot (2 y 3) ocurre ese doble aislamiento dada la relación indeseada pero necesaria entre él y María; es esa dimensión profunda de la soledad:

Durcot muestra una dimensión profunda de soledad que el vínculo con María, lejos de mitigar, acentúa. Está en un constante conflicto, lucha por liberarse de ella en la prisión de la costumbre para ello recurre a un contacto físico con una desconocida, relación frustrante que enfatiza la sensación de soledad que lo embarga y que no consigue liberarlo del círculo de determinaciones que lo ata a María a quien -pese a todo necesita por su repugnancia por enfrentar situaciones nuevas, en cierta forma, una soledad desconocida.
(Quiroga, 1979: 1-2).

El aislamiento es producto de la incomunicación que habita en los deshabitados. Las palabras -lingüísticamente- presentes en forma de "diálogos" (caso Flor y **Teresa**, María y paciente o María y Durcot) no encarnan una verdadera comunicación, una consustanciación. Cada uno de ellos, a su turno, ejercita ciertos entredichos o apreciaciones no habladas (en silencio) referidos a sus interlocutores a propósito de ese "diálogo -digamos- bocas afuera:

*-¿Es aceitosa?- preguntó el paciente.
-No duele nada- respondió María. ('Cobarde. Tiemblan con las de aceite').
-Las de aceite son más difíciles. ¿No es así?
(...)
-Bueno, ahora quédese quieto- ordenó ('Esta si es blanda. Mejor ni en una nalga. Ni un músculo. Viejo desagradable').
(LD. pág. 115).*

La "comunicación" entre la señora Garland y el padre Justiniano -diálogo en el apartado VI- no fue posible por el extenso preámbulo, la cual es interrumpida por la presencia del señor Garland, su esposo. Similar ejemplo sucede en la casa de Teresa y Flor, donde las interioridades de éstas no llegan a encontrarse a pesar de la presencia física de las interlocutoras, cada una tiene sus razones y su por qué por la vida. Un hecho las separa: Teresa estuvo casada mientras que Flor no, por lo que esta última roe su soledad, su ensimismamiento, su clausura.

Ese aislamiento -condicionado, además, por la disposición espacial- se refleja en el hecho de la introspección de los personajes marcado por los monólogos interiores.

ESPACIO FISICO UNICO:



B.- EL ESPACIO DE PARTIDA Y LLEGADA: EL CIRCULO.- El hecho de que una historia narrativa empiece y termine en el mismo lugar, refleja una **imagen de círculo**; imagen que, como sabemos, no conduce hacia ningún lado. Si relacionamos esta característica del tratamiento espacial **en LD.** con los roles temáticos, deducimos que es un factor más para corroborar la falta de identidad. La parroquia como espacio, intermediador entre Dios y los hombres, es el refugio desde la que Justiniano gobierna la sociedad cuando ésta no tiene esperanzas de avisorar un destino socio-político. El núcleo parroquia ubica su epicentro, además, en la habitación de Justiniano, el trono de Justiniano está en un lugar alto (verticalidad).

La novela empieza y termina en la habitación de Justiniano dentro de la parroquia, es el ombligo espacial = círculo:

Las seis de la tarde. El padre Justiniano ha llegado a tiempo para oír el tañido de las campanas y ver el vuelo desordenado de las palomas frente a su ventana. (LD. pág. 7).

La percepción de un ruido confuso y desordenado suscitó la imagen de una paloma caminando sobre el techo de zinc. No eran las palomas. La primera gota cayó sobre una hoja visible desde su cama. Llovía. (LD. pág. 214).

Este punto de partida y llegada, que es el mismo, y que en ocasiones se presenta a manera de laberinto (ya lo dijimos), definitivamente incide en la circularidad (recordemos los gráficos a la manera de cajas chinas o muñecas eslavas):

El movimiento puede ser circular, el personaje vuelve a su punto de partida. De esta forma se presenta el espacio como laberinto, como inseguridad, como encierro. (Bal, 1987: 104).

C.- LA BUSQUEDA DE LA PURIFICACION.- EL rol temático que atraviesa toda la historia novelesca es la búsqueda de la acción purificadora. Pero ésta, para las almas deshabitadas, no encuentra su asidero en la medida en que se la busca en una representación que no encarna un contenido o posibilidad de proyección.

La purificación aristotélica, trasladada a nuestra lectura, es la posibilidad de reivindicación y reafirmación del ser o el hallazgo de la identidad, que al ser puesta en juego en determinada sociedad, ésta puede representar una suerte de derrotero histórico del cual venimos hablando a lo largo *de* los anteriores capítulos. La lectura ideológica sólo es posible de obtenerse de las características generales (iterativas), y

del seguimiento de las isotopías de unas y otras deixis, mas no de los indicios aislados:

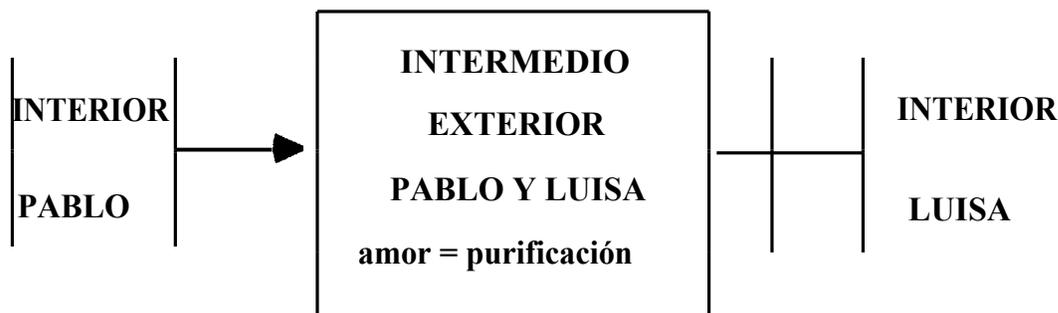
Las partes discursivas del texto suelen ofrecer información explícita sobre la ideología de un texto...

... Si queremos valorar el tono ideológico de un texto, nos ayudará un análisis de la relación entre estas formas textuales en la globalidad del texto. (Bal. 1987: 134).

-La encrucijada: El amor de Pablo y Luisa.- Pablo representa un constante cambio de espacios, aunque este hecho no cambie su estado interior puesto que él vive abstraído del entorno. La relación de su estado espiritual y su accionar (actuar) hacen que él (en la horizontalidad) se convierta en el puente hacia la posible purificación. Pensar en la vacación es pensar en espacios opuestos a los que vive en el internado; dicha relación se explica por el amor hacia Luisa, primero; y la idea de sus tías abuelas pasa a un segundo plano o es un pretexto. En términos proxémicos, el espacio de la vacación está allá en contraste con el **aquí** del colegio internado, donde el espacio de la intimidad -para él vocación- se reduce a la cama, otra instancia posibilitadora de...: (Gullón, 1980).

De noche, cuando unas cuantas palabras ahogadas en la almohada, imitando el hablar borroso de las personas dormidas, desanimaron la conversación de su compañero de pieza y después lo durmieron profundamente, Pablo sacó las manos de la cama y cruzó los dedos bajo su nuca. (LD. pág. 85).

No para dormir sino para trasladarse, en la evocación imaginaria, tanto al pasado como al futuro. Y entonces "el país de las maravillas" se vislumbra, se acerca entre parques, plazas, calles, jardines..., espacios que se constituyen en los escenarios de la esperanza, del amor, de la purificación, del sentido.



(Hay una confluencia en el punto central; mientras no se produce el encuentro ambos viven espacios interiores aislados).

La inocencia y la utopía de la niñez son las poseedoras de la posibilidad de forjar un futuro: *el futuro*; de encontrar un destino o de reafirmarse como una sociedad con identidad. Los espacios en los que interactúan Pablo y Luisa ocurren siempre "afuera" (espacio) = amor (rol temático).

La **posibilidad** de escindirse de la soledad queda relativamente abierta, puesto que cada uno -Pablo y Luisa- vuelven a sus espacios iniciales tras una progresión que advertimos en dos hechos: En la vacación del "*año pasado*" Pablo había logrado "*tomarla de la mano*", signo de mayor consistencia en la relación amorosa para "*alcanzar con ella la felicidad*" (LD. pág. 88). El otro hecho enfático de esta relación es el "*beso de despedida*" que Luisa le da a Pablo (LD. pág. 207). El círculo queda abierto en un proyecto de consecución plena del amor; la trascendencia es la esperanza de que este amor se concrete, ya no como perspectiva sino como eternidad.' Lo anterior significará, al mismo tiempo, el rompimiento del espacio que los separa hasta trastocar las diferencias, y el tema del amor tomará otra connotación, opuesta a la clausura. Por "ahora" no pueden escapar a la soledad y tampoco pueden hacer mucho por evitar el vacío y el enclaustramiento de ellos mismos ni de los demás:

El mundo de las relaciones vivenciales de los niños, Pablo Pardo y Luisa Garland, muestra una dimensión de soledad. En Luisa apenas esbozada, es en ella que su madre descarga su frustración matrimonial. En Pablo la soledad deriva de su situación familiar, es rechazado por sus padres -separados- y está recluido en un internado. No es una soledad resentida porque viene mitigada por el recuerdo y el proyecto que constituye Luisa. (Quiroga, 1979: 2).

Nosotros agregamos que Pablo queda en una suerte de encrucijada porque en su mente late el pasado y el futuro, el proyecto (sentido positivo de la ilusión). No tiene mayor poder de decisión porque obedece a lo que sus padres quieren o lo que sus tías abuelas querían hasta antes de morir; pero después de la muerte de estas últimas, quizás se avizore otra forma de encarar el futuro. Pero lo más significativo para nuestro estudio es que la relación con el espacio nos demuestra una particularidad: la encrucijada de Pablo. En el momento final de su despedida con Luisa, al estar terminando su actuación en la trama novelesca, se queda en la **puerta**. Es importante porque hemos determinado (v. Cap. VI) a las puertas, los pasillos, las ventanas y otros como puntos intermedios y de acceso hacia y desde...;

y situarse en un espacio como es la puerta representa la imagen simbólica de una encrucijada:

-Adiós- respondió Pablo desde la puerta, sonriendo tristemente y acariciando la punta de su nariz, donde sus dedos no podían palpar la leve humedad de ese beso, cuya huella habría querido conservar, indeleble, como una cicatriz.
(LD. pág. 207. Nuestro subrayado).

Desde la teoría, Slawinsky nos dice que el rol de las categorías espaciales determina un repertorio de significaciones en relación de semejanza o de contraposición con otros, y que, por tanto, tales signos "*territoriales*" se encuentran ligados a "*atributos y funciones de los personajes*"⁹

D.- LA DESHABITACION.- ¿Qué es la deshabitación?. Un análisis que parte de categorías gramaticales nos remite a entender y confirmar lo que a nivel ideológico ya habíamos afirmado; es esa masa de la despersonalización de la identidad (ausencia) por estar inmerso en el mundo de la cosificación -el símil-. Para Sanjinés es la naturalización del ser:

...porque muestra una relación metonímica entre el artículo 'los' y el participio pasivo 'deshabitados'. Se trata pues de un tropo literario que liga un artículo y un participio pasivo que, en realidad, sirve para calificar a cosas del mundo natural o a objetos inertes. Así, se puede decir que una casa está deshabitada o que un territorio está despoblado, pero resulta revelador que, unido al artículo 'los', este participio desplaza su función calificadora de objetos a la nominación de sujetos. Hay aquí, pues una relación metonímica por la cual los sujetos han quedado 'naturalizados', reducidos a la función de objetos...
(Sanjinés, 1992: 43).

Para Quiroga es el vacío del ser hasta el extremo de no poder lograr un estado comunicacional. Es el leit motiv de las "vidas" que no tienen alternativa más que la tentación de la muerte; son las situaciones límite que pasan por el absurdo o el sin-sentido:

La deshabitación viene a ser un concepto topológico, "una manera de estar en el mundo". Esta forma de encontrarse en la realidad, apunta a la relación del hombre consigo mismo y con otras penciencias, a su

⁹.- Slawinsky, Op. cit. p. 284.

enfrentamiento a un mundo inhóspito, y eso desemboca en la problemática de la soledad y la incomunicación y toda la gama de sentimientos y emociones que conllevan. (Quiroga, 1979: 1-2).

El corolario de este fenómeno es la crisis (*Infra*. Cap. IX), signo que guarda relación de correspondencia entre la ficción y la realidad histórica, el discurso connotativo y el discurso denotativo.

Por otro lado, si la máxima expresión del esquematismo es el binarismo; pues la mentalidad binaria, que tiene su génesis en la concepción judeo-cristiana, nos permite poder estratificar las relaciones de las categorías y los recursos del texto narrativo estudiado en: fuera-dentro, arriba-abajo, luz-obscuridad, comunicación-incomunicación, libertad-cárcel, acción-inactividad, vida-muerte, etc., resultados deícticos en los que se "mueven" las "almas" -a veces casi ficticios- personajes. Si existen instancias intermedias entre los extremos, éstas no significan entidades con sentido de purificación; sino simples posibilidades -vana ilusión-; en todo caso significan ambivalencia, duda, encrucijada..., cuyas direcciones ya lo sabemos: lo incierto.

En el caso de Justiniano, éste encuentra el poder en el sin-sentido, cuya relación con el espacio es un interior dentro de otro, y aquello no ofrece posibilidad de escisión; los personajes que recurren a él van hacia la nada. Pero lo que es peor, el poder del representante de Dios no es de cristalina devoción, porque Justiniano está impregnado de dudas:

...Tremendo, tremendo. Yo uno de ellos. Nuestra época: crisis espiritual. Yo mismo, una lucha interna. ¿Qué hago? Nada; ni me quito el hábito ni... Pero alcanzar eso no es cosa de la voluntad. No soy simplemente. Hay que nacer para eso. Predestinación. Para todo. Durcot tampoco, pero se empeña. El sacristán para ladrón. Es él. A mí no me engaña con esa carita de... (LD. Pág. 173).

En ese espacio de poder Justiniano se autocalifica de "ni bueno ni malo" "tibio". Y la multitud se condena indirectamente, es el epílogo de la novela. El círculo se cierra en un punto en que Durcot, sin mayores =bajes, descubre el abismo de la deshabitación, de cuya caracterización dice que no deja ni una mancha, ni una huella de su paso por el espacio llamado universo, sociedad, vida. Diríamos que ese vacío no contiene ni aire, así como no tiene pasado ni futuro. Aquí Camus tendría un ejemplo de su poética (por llamarlo a nuestro modo) del absurdo. ¿Qué significa la historia para Camus?; una vana ilusión que se llama esperanza, justificándose de

esta manera el vacío hacia el cual todos marchamos, bueno, los deshabitados. Los componentes de la "dualidad" -los dos extremos sociales-, aunque de manera opuesta, tienen un sentido, porque tarde o temprano uno escogerá o caerá en uno de ellos, encontrando de esta manera un sentido, incluso haciendo ^{na}contrahistoria, si es que ésta también puede justificarse y fundamentarse. Por eso la cara opuesta al sentido no es la contrahistoria, mucho menos la historia, sino la nada; ese lugar que está más allá del margen y de los bordes del ser¹⁰.

Si aceptamos que el ser no está en el tiempo sino que es el mismo tiempo (Dartigues, 1975: 154), se explican las mutaciones en el -espacio- cuerpo, son las manifestaciones del paso del tiempo; el individuo es la totalidad de psique y materia, es el mundo. En **LD.** ese mundo logra escapar más allá de ese cosmos -individual o colectivo- donde los personajes se sitúan fuera de la lógica perceptible por el decurso de la sociedad civil y sus instituciones. Esto quiere decir que no se encuentran -los deshabitados- ni en el anverso ni en el reverso de las dos caras que tiene una moneda: ¡fatal!:

...creo que el drama del hombre no es el de la vacilación frente a la dualidad; no nos habita ni siquiera una duda; no nos habita nada: estamos deshabitados. Pero no en el sentido en que lo está una casa, no; ella sabe lo que antes albergaba; sus paredes conservan, aunque sea en forma de manchas, la huella del que vivió en su interior; sabe el nombre que debe darle a su vacío; lo que necesita para llenarlo. El nuestro es distinto. Se trata de una oquedad absurda, ciega e irreparable. Nuestro vacío es total y anterior a nosotros mismos; y, pienso, nos sobrevivirá...

(LD. pág. 211).

Esta imagen de los deshabitados es ese inventario de la subjetividad (Mariaca, 1994: 3); inventario que para nosotros se constituye en el diagnóstico que deviene de la adopción de una postura; el engendro de las utopías "del ciudadano local", que tras la suma de las particularidades se articula en propuesta política. Y es oponiendo esta suma sistémica ante el verticalismo hegemónico, que las almas se habitarán para hacer historia, para cobrar materialidad. Lo que que muchos otros autores han pretendido es construir ideologías macro, para luego buscar su aplicación a la realidad y probar en qué segmentos podía funcionar. **LD.** propone una forma de conocimiento y formulación de respuestas a partir de los fragmentos,

¹⁰ .- "Era necesario que surgiera esa nada para que al mismo tiempo surgiese el mundo. contemporáneo de las orientaciones de la conciencia y de los actos de rebasamiento de la conciencia humana." (Dartigues, 1975: 139).

tarea totalmente inversa a trabajos anteriores, y, a la que no estábamos acostumbrados; las ideas (como unidades mínimas de sentido) construyen la ideología. Esta ha sido la tarea a la que hemos apuntado en este estudio de **LD**.
porque:

...Era necesario que surgiera esa nada para que al mismo tiempo surgiese el mundo, contemporáneo de todas las orientaciones de la conciencia y de los actos de rebasamiento de la existencia humana.
(Dartigues, 1975: 139).

INTERPELACION AL TIEMPO

HISTORICO

*En este **fin** de siglo no podemos repetir de memoria ni rendir culto a la costumbre del rito; es necesario atreverse a dudar del orden recibido. La duda de las verdades, la pregunta indiscreta ante las **legitimidades** asumidas, el cuestionamiento al poder, la sospecha de la historia; en este fin de siglo que no puede sino dar cuenta de sí mismo, las definiciones se borran, los sentidos se mezclan, las búsquedas se confunden.* (Mariaca, 1994).

...El hombre no está en el tiempo, sino que es el tiempo... (Dartigues, 1975: 154).

A.- ¿DISTRORSION O CRISIS SOCIAL?.- Existen dos caminos para explicarnos el camino por el cual se llega al discurso de la clausura. Por un lado que la clausura sea producto de la distorsión que produce la ideología; es decir, como efecto de la

agresión degradadora que los agentes exteriores ocasionan en el mundo interior -psíquico- del individuo, razón por la cual se buscan diversos escaparates; pues al no encontrarlos, el ser se retira hacia sí mismo (como ya lo hemos venido mencionando). Por otro lado, la explicación de que la clausura no se debe a ningún agente externo profanador de las interioridades; por el contrario, ésta se debe a la nada; es decir, que la clausura existe porque hay un estado de crisis, porque llegó la hora de que así sea, por destino, por inercia, por no existir el pasado y por lo mismo no tiene sentido de existir el futuro, su destino -de los deshabitados- es "*desaparecer*".

Ambas propuestas, desde perspectivas diferentes, nos conducen a la clausura, y que las exponemos para enriquecer nuestro análisis sobre las connotaciones del espacio en su relación con la categoría actancial.

1.- VERTICALIDAD Y CLAUSURA.- Sanjinés, en su trabajo titulado *Literatura Contemporánea y Grotresco Social en Bolivia* (1992), sostiene que si bien **LD.** se escribe con posterioridad a la **Rev.** del 52; ésta (el texto novelesco) sería producto, precisamente, de ese decurso que sostenía el discurso autoritario del **MNR**, discurso que se resquebraja, o por lo menos tiene un giro importante, a cinco años de ejercicio del poder (1957).

El Estado del NR del 52 configuró un accionar autoritario porque, además de la hegemonía objetiva de una clase oligárquica en el poder -aunque su discurso aparentemente haya cambiado-, este fenómeno ha hecho que la sociedad haya buscado el yo interior (algunos asumen así, por extensión, el momento post. 52 de nuestra historia). Paralelamente, en ese rumiar de la intimidad, el manejo del lenguaje, como forma de elocución, llegó a presentar entrecortamientos, por ejemplo:

'...Después vuelvo. Aunque sea al pasar. Una venia, nada más. No, sonríe mejor. Sino se acerca... Está saliendo. ¡Mira la esquina! ¡Ese hombre en bicicleta! Qué interesante. Qué interesante. Sigue mirando. Qué interesante -Se llevó la mano a la melena que no tenía-. Tonta, disimula. El cuello. Te escuece. ¡Ahí está, qué nervios! ¡Qué nervios! Dominarse; calma. Que no me vea. No me reconocen. Mi pelo. ¡Ojalá!'
(1.D. pág. 139).

Para esta perspectiva de lectura, la clausura o el grotesco social, ha hecho que no se avizoren objetivos de reivindicación colectiva -un destino como sociedad-. En estos refugios íntimos se generaron, al mismo tiempo, sus agravantes deformadoras más extremas. Si la clausura, en una de sus formas es la huida de la realidad tangencial, porque ésta se cierra ante los proyectos históricos que los pueblos buscan, no deja camino más que para actitudes como la frustración, la soledad, aislamiento, búsqueda del suicidio, etc.

La literatura no pudo dejar de reflejar estos estados del alma y de la razón (o de la sinrazón) en procesos como al que nos referimos de nuestro pasado inmediato. Las acciones de violencia bolivianas, de Latinoamérica o de cualquier otro país, han generado diversos procesos de escritura con la temática de la clausura que radiografían -sobre todo- estados espirituales. En Latinoamérica florecen los ejemplos, donde el color rojo de los pétalos de una rosa no muestra esa condición de la *natura* sino que -por metáfora- interpelan a la sangre. En términos teóricos...:

...Esto significa que a través de las tipificaciones literarias, metafóricas y temáticas, el autor busca explorar la más rica red de conexiones, causas y efectos que iluminan la influencia de la totalidad de las estructuras sociales de que dispone una cultura sobre el destino personal de los individuos, y, a la inversa, el impacto de la individualidad tipificada sobre el conjunto social...

(Sanjinés, 1985: 17).

¿Cómo salir -en LD.- de este laberinto. de círculos? ¿Por las ventanas o puertas cerradas? ¿Por las rendijas por donde se filtra la luz del sol? ¿Engendrando la esperanza del futuro con la idea del amor verdadero o con la convicción en la escritura?. Ante tales impotencias la imagen que se avizora como la última esperanza es Dios. No menos ilustrativo es el adagio popular: "todos, antes de morir, dicen: ¡Ay Dios mío...!". Perspectiva que permite poder aferrarse a "*algo*" que tiene dos direcciones: la existencia misma o la proyección de lo que podría haber más allá de la materia (espacio indefinido), y así aceptar la exclusión de la realidad, de la única (hasta ahora) en la que el ser cumple un rol y un ciclo.

En la configuración de la clausura, respecto de la linealidad cotidiana, muchos de los recursos que se emplean en LD. se invierten. Una pérdida de horizontes cambia el deseo de los seres; en vez de procurar la vida se busca lo contrario: la muerte:

-Pero padre, comprenda usted lo que es vivir sola, siempre sola, y tener todo el tiempo para preguntarse: ¿Para qué vivo?, ¿para quién soy? Y que todo pase junto a una como delante de una piedra. que nadie, nadie, ¡ya no hablo de hombre!, que nadie se detenga a mirarnos. Que no podamos decir siquiera: ¡Para esa mirada he vivido, nada más que para esa mirada! Y que pase el tiempo y una comience por no salir más de su pueblo, después de su casa, luego de su dormitorio, por último, que ya no pueda abandonar la cama. Y quedarse así, como una estatua, inmóvil, sintiendo que afuera, detrás de los vidrios de la ventana, hay ruidos, y voces, gente que habla, que se mueve... (LD. pág. 77).

Por esta vía muchos suicidios -también asesinatos- quedan justificados, como cuando las fuerzas represoras agreden no sólo la materia (lo físico) sino la psique del individuo. El autoritarismo, la marginalidad, los complejos, los prejuicios y otras actitudes, bloquean la realización plena del individuo desde las más mínimas aspiraciones hasta las consideradas sagradas, según cada contexto. ¿Qué derrotero podría tener un individuo si huye (por obligación) hacia su interior? ¿Qué si el tiempo roe la llaga de la soledad y la miseria espiritual?. La respuesta final es obvia.

Los espacios -interiores por excelencia- no se convierten en otra cosa más que en paredes que aíslan de "la vida que bulle afuera"; no es posible el espacio del "hogar, dulce hogar", del epicentro de la VIDA, aquel que vale la pena de ser vivida; aunque en la génesis así debió ser para todos; pero no siempre el futuro depende de uno mismo, sino de esas fuerzas externas, como es la decadencia de un esquema social por su esencia amorfa y sin raíz. Así nos explicamos en el ejemplo de Flor y Teresa que compartiendo un mismo espacio no comparten también las verdaderas preocupaciones que cada una tiene a su turno. La interacción real de la sociedad no depende de las etiquetas o de los formalismos, depende, como en varios actores de LD., de las fuerzas humanas que se manifiestan como amor u odio, ilusión o desesperanza, ser o no ser. Pues el ensimismamiento y la especulación respecto del otro, aíslan, y quizás, más que las paredes; en nuestro estudio son puntos de partida ¡importantes. Varios autores sostienen que el medio condiciona al individuo; pero, para nosotros, el medio también es reflejo del yo interior, se establece una relación recíproca (en los enunciados de nuestra lectura).

Después de instaurarse el discurso del Estado del 52¹, para Javier Sanjinés se diferencian tres etapas o subetapas dentro del espectro denominado grotesco: La primera viene desde el rompimiento del nuevo actor social con el partido hegemónico (MNR) en 1957 hasta 1964, etapa denominada de la frustración revolucionaria -aquí inscribe a LD-. En la antesala de esta primera etapa de la literatura moderna boliviana, el contexto político desde 1952 hasta 1956 era de una participación plena del nuevo actor social -el indio-, incluso de un real ejercicio del poder (Zavaleta, 1987) en interacción con la oligarquía "revolucionaria". Pero al producirse, en 1956, el rompimiento entre estos dos estratos sociales se inicia el ejercicio del verticalismo de parte de quienes detentaban la administración del Estado y el poder.

Luego le siguen las etapas del **exilio interior** y de la **recomposición popular**, etapas que se distribuyen entre 1964 hasta 1978; desde el hecho del Pacto Militar Campesino hasta la caída de la dictadura del militarismo, corolario de las fuerzas trepanadoras del yo interior (persecución, torturas, encarcelamiento, etc.)².

Bajo esta óptica la lectura de LD. constituye una propuesta de explicitación de las implicancias de esos fenómenos que producen la clausura, novela que, entre otros, creemos -junto a *Cerco de Penumbas*- sentó una base importante para la teoría de Sanjinés.

Ante las fuerzas desintegradoras la novela [LD. es](#) una suerte de reflexión sobre el sentido de la existencia, la vida, la muerte y el absurdo, que son un común denominador en los deshabitados. Pues éstos, al no vislumbrar su identidad -paralelismo con el espacio físico no identificado-, se diría que se autoencarcelan el alma y el cuerpo, reflejo del discurso de la desintegración; y una razón más para el título del presente estudio. En esta propuesta, que toma el tema del absurdo, o *La Náusea* (Sartre) -por la vida-, radica el quiebre con la narrativa anterior a la Revolución del 52; se trata del ser que en su interioridad tensionada vive y siente

1.- Javier Sanjinés emplea esta caracterización: *Estado del 52*, la cual nos parece menos ideologizada. (Sanjinés, 1992). Nosotros, además, hemos utilizado tanto la propuesta de Zavaleta como de Gómez Martínez: *Insurrección de Abril* y *Revolución*, respectivamente.

2.- A propósito de las características de este periodo dictatorial, Quiroga Santa Cruz refleja en *El Juicio a La Dictadura* -documentos del proceso sumarial- (1982) todos los delitos del gobierno del Gral. Hugo Bánzer Suárez. Proceso que no tuvo su conclusión a raíz del asesinato de Quiroga Santa Cruz en julio de 1980.

su angustia solitaria, que no es perceptible (por el tacto o la vista), es una radiografía del yo interior en contraposición con todo lo externo; este último es inalcanzable para los deshabitados, y sólo constituye una nebulosa idealizada.

El contexto histórico al que interpela el texto narrativo, encuentra en este punto de nuestro análisis la explicación de la crisis y la búsqueda de una respuesta al universo semántico del vacío, búsqueda que hemos traducido como proyecto político; consecuencia del verticalismo del NR que más tarde es una seguidilla de gobiernos autoritarios (dictaduras civiles y militares)³. Los personajes del texto novelesco estudiado no articulan ninguna posibilidad de fundar la sociedad o de plantearse mitos y utopías, abrir "*derroteros para la formación (de una cultura nacional alterna*" (Sanjinés, 1992: 41).

2.- CRISIS SOCIAL.- La segunda tesis es sostenida por Isabel Bastos en *Los Deshabitados de Marcelo Quiroga Santa Cruz, una Invitación a la Lectura* (1994)⁴. Para Bastos la ideología no puede distorsionar a no ser algo "*puro y esencial*"; por esta razón el autor (Quiroga Santa Cruz), al compartir -simbólicamente- el desgarramiento de Durcot y el padre Justiniano, habría

3.- "*Lo aquí anotado para el discurso narrativo puede también aplicarse al desarrollo socio-político ya analizado. En efecto las sucesivas experiencias políticas -autonomía relativa del Estado; ruptura MNR - COB; dictadura militar fundada en el pacto militar-campesino; breve intento de la restauración de la autonomía; dictadura militar desnuda- fueron significando diferentes experiencias del habla...*" (Sanjinés, Op. cit. p. 19).

"El 'grotesco', distorsiona las rutinas más normales de la cotidianidad, juega con la convención de que dichas distorsiones son producidos 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 modo, los sometidos pierden el atributo humano de crear historia en el proceso de transformarse a si mismos con un 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. Obras de soledad y aislamiento, ¿no son precisamente las expresiones ¡imaginarias de un Estado autoritario que cancela, suspende, desmoviliza e interviene en las instituciones mediadoras de la sociedad civil?...

...En este encierro, en esa clausura, de la obra literaria, especie de zona sagrada, olvida el flujo del movimiento popular que bulle afuera." (Sanjinés, Ibid. p. 20).

4.- Isabel Bastos. *Los Deshabitados de Marcelo Quiroga Santa Cruz, una Invitación a la Lectura*. (texto en homenaje a Quiroga Santa Cruz), La Paz, 18.08.1994. (Por atonción de la autora).

apostado a la "comunidad humana"; puesto que la realidad contingencial no siempre debía reflejarse en la ficción creativa:

Pienso que el político QSC apostó al triunfo de la acción colectiva sobre la futilidad del actuar individual de aquellos deshabitados que retrata en su novela. (Bastos, 1994: 8).

De lo que -deducimos- la clausura de los deshabitados es producto de un decurso "casi natural" de un ciclo que se cierra en un grupo social determinado. Nada más consistente si asumimos que los deshabitados "no tienen raíz". Hay crisis porque debe haber crisis. Recordemos el diálogo entre Durcot y Justiniano en el último apartado, donde se habla de ese estado de cosificación y deshabitación; por eso -desde esta óptica- se vive una "época -de- crisis espiritual".

Camus, en su obra *El Mito de Sísifo*, empieza planteando la preocupación central del hombre, que para él radica precisamente en el absurdo, cuyos extremos son la vida y la muerte; se pregunta sobre si la vida *merece* ser vivida o no. La "habitación" de la esperanza no significa otra cosa más que la patentización del absurdo; fenómeno ante el cual sólo queda por oponer una respuesta: el suicidio.

El retrato que tenemos en [LD.es](#) el del grupo social intermedio que vive o pretende vivir a la manera europea, pretensión que paradójicamente también acarrea sus consecuencias -el absurdo entre ellas-. Analogías con los deshabitados las podemos encontrar en las metrópolis de Latinoamérica, cuya forma de vida lograda ficticiamente o por acomodos que se puedan encontrar en medios escindidos como el nuestro, son, sin embargo, diferentes en su esencia *con ese* ser europeo: por lo menos si tomamos en cuenta los "contextos" políticos, raciales y económicos. Este factor puede ser otro de los motivos para no tener cabida en la vida nacional, razón por la cual los deshabitados tendrán que naufragar:

...Así, esa forma de naufragio lento y silencioso dentro de sí mismo a que cada uno de los personajes asiste con relativa y amarga lucidez, ilustraría una forma de predestinación al fracaso. Es claro que allí no está representada la sociedad humana, sino una parte de ella... (Quiroga, 1980: 1).

En capítulos anteriores habíamos sostenido que este fenómeno no es un indicador de que la totalidad de una sociedad; como la nuestra, haya vivido ese proceso de descomposición y que los intereses sociales y políticos se hayan subordinado a la forma de ser y pensar de ese fragmento social en crisis. Por el contrario, mientras

sucedía esto en el seno de una capa social, las otras seguían en su afán de construir la sociedad civil y sus instituciones, el logro de sus propósitos, de su derrotero como pueblo con historia, presente y futuro. No menos coherente podía ser la actitud del nuevo actor social producto de la Revolución del 52, que había ingresado en la tensión del pulso político nacional.

Quiroga Santa Cruz, desde un punto de partida diferente; pero coincidente con el momento de la frustración revolucionaria, escribió una novela de problemas existenciales (Quiroga, 1980: 1) donde los protagonistas no se inscriben en las burocracias civiles ni militares, en un extremo; ni en el segmento de los nuevos actores sociales, en el otro. En términos políticos, los deshabitados, no son la *nación* ni la *antinación* (Montenegro, 1984), sino una marginalidad:

...ninguna dicha me parece comparable a la de estar muerto. No me refiero a la muerte del cuerpo, no. ¿Ha reparado usted, alguna vez, en esa indiferencia con que una piedra parece asistir a toda mutación? Se trata de alcanzar ese estado de serena autosatisfacción que parece desprenderse de ella. No sólo su insensibilidad, si no la falta de conciencia de ese su estado de plenitud, de su total independencia; esa especie de mudo ensimismamiento, entre orgulloso y modesto, que parece emanar de su superficie y que algunas religiones islámicas pretenden lograr. Porque creo que el drama del hombre no es el de la vacilación frente a la dualidad; no nos habita si siquiera una duda; no nos habita nada: estamos deshabitados... (LD. pág. 210).

Si la soledad, el tedio, la búsqueda de la muerte y la *duda* entre Dios y lo terrenal -lo sagrado y lo profano- coinciden con la clausura, es explicable su lectura en este contexto de crisis.

Desde nuestro punto de vista, la caricaturización hacia la difuminación de la pequeña burguesía, avisorar un final de descomposición, es una intencionalidad justificada; leer el intersticio de una sociedad que hasta 1959 no se había mostrado en la escritura es leer la desintegración; hasta entonces sólo conocíamos las caras de los que pretendían y pretenden ser nación o antinación. Y aquí no estamos pretendiendo mostrar un reflejo matemático de la historia lineal en la ficción narrativa, sino que relación que establecemos se basa en la analogía de dos discursos: el denotativo y el connotativos .

⁵.- De manera analógica, Javier Sanjinés ilustra esta relación entre dos niveles discursivos del lenguaje:

Y en medio de esta lógica fuera de todo sentido -historia-...: ¿Para qué evitar la muerte?. Lo que pasa con los deshabitados no es más (ni es menos tampoco) que el reino del absurdo y la nada. En otras palabras, es la ausencia de toda esencia fundadora de una sociedad.

Esta visión, que nosotros la equiparamos con uno de los fragmentos del tiempo -historia- contextual, lo confirma el mismo Quiroga Santa Cruz:

-Y, ¿qué son los personajes de su novela?.

-gente que pertenece a las capas medias de la población.

- ¿Lo que conocemos como 'clase media'?

- Si. No son propiamente una 'clase'. No tienen finalidad. Su destino es desaparecer.

-¿Debemos reconocer en Los Deshabitados una hipótesis política de la extinción de la clase media?.

-Si, en ese sentido. La ambigüedad final que usted ha mencionado, mediante una cita de mi obra, explica el destino final de esa clase media: su extinción, que lleva en sí misma, como simiente de su propia liquidación.

(Rivadeneira Prada, 1979: 3).

B.- AUSENCIA DEL DESTINO DE LA COLECTIVIDAD. - Si entrevemos otros roles temáticos, no solamente es el amor el tema que posibilita la purificación; a menudo el ser humano busca en otras causas el sentido de la vida y así dar "con algo" para reafirmar la esencia del ser. Por ejemplo, tras la búsqueda frustrada del amor; en "Lo que el viento se llevó", la protagonista central se refugia (en el epílogo) en su ancestro, en su tierra natal: Tara, que representa su espacio, su raíz, su identidad.

Lo que ocurre en **LD. es** que; si la soledad, el tedio, el hastío, etc. son los *yugos* que soportan, y contra los cuales luchan tratando de encontrar resquicios de escape, la

"...Ligamos problemas de ciencia política con otras 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, os decir el discurso es implícitamente una interpelación al poder político constituido..." (Sanjinós, Op. cit. p.12).

búsqueda de Dios se convierte en una tabla de "salvación". Pero el narrador contrasta este cuadro en un trasfondo, pues avizora "a lo lejos" y entre líneas el rol de la clase obrera, lingüísticamente están presentes los conceptos: "*minero*", "*dirigente sindical*", etc.. Es que los deshabitados viven un tiempo de procesos históricos en que no son tomados en cuenta; se mueven sin contexto, en un tiempo que no se encadena con otro. En estas acciones parcas casi nada evoluciona, nada cambia hacia lo progresivo; por el contrario todo involuciona, se deteriora. Para Javier Sanjinés este hecho se puede percibir en el cuerpo humano, metáfora de la desintegración total:

En este escenario social, los cuerpos humanos condensan la crisis, mediante un comportamiento regresivo, involutivo, que señala la clausura de un orden para la vida... (Sanjinés, 1992: 52).

Los objetivos, metas y finalidades, que representan sentidos de mejoría están ausentes en los deshabitados y no se los enuncia. Aquí podemos tomar en cuenta la propuesta de la esperanza que reivindica René Bascopé; para él "*la esperanza es el sinónimo de todas las razones que tienen los hombres para justificar la vida*". (Bascopé, 1983: 3). En tanto para Javier Sanjinés, el sentido de la existencia se construye sobre la base de la "*seguridad ontológica*", que la encontramos a partir de la cotidianidad, que evoca y contiene esperanzas, frustraciones e interacción fundadora de la sociedad. Pero volviendo a la descontextualización de los deshabitados; precisamente la prescindencia de cualquiera de las dos vías propuestas remarca la deshabitación:

Los personajes de LD. viven fuera del tiempo que cambia, del tiempo revolucionario, no a causa de una bizantina actitud de prescindencia de la realidad circundante, sino porque la historia en desarrollo no los incluye...

...Me refiero a ese segmento adherido a la burguesía o a medias desprendido de ella, a ese equivalente humano de las plantas adventicias que, o fue parte anexa de la burguesía terrateniente y dejó de serlo, o bien aspira a trepar a su encuentro por uno de esos lazos familiares mas bien fortuitos... (Quiroga, 1980: 4).

Esta determinación semántica del sector intermedio de la sociedad -desde el discurso denotativo = realidad lineal- es concordante con el discurso ficcional, análisis que hemos basado en la categoría espacial. Para Guillermo Mariaca los dos discursos son diferentes pero se corresponden, quedando plenamente demostrada

la coherencia de una obra manifestada en dos discursos⁶. La idea de la anterior cita (de una entrevista a Quiroga Santa Cruz) se repite en el discurso narrativo, la siguiente cita demuestra esa correspondencia y coherencia:

Sabía él que entre esos parientes de los que se había apoderado y el enjambre de escritores que pululan en las revistas, en las direcciones de los diarios o en las editoriales, había la misma diferencia que entre los tres o cuatro árboles corpulentos, que a fuerza de crecer ganan la luz con sus hojas y esa maraña de plantas y arbustos raquíuticos que agonizan en la sombra de la selva o se adhieren más fuerte para vivir de él. (LD. pág. 39).

El actante obrero, que no es el protagonista de la novela, representa esa condición opuesta a los deshabitados. El narrador, al no cargar tinta sobre este actante, puesto que apenas lo nombra, construye una referencia de contraste -por evocación-; se lo imagina, lógicamente, muy distante y en un espacio diferente al urbano. De ahí que cumplir un rol social con utopías y proyectos es lo opuesto a la deshabitación; es la reivindicación, siempre y cuando se la dote de objetivos y se la proyecte en la dimensión de una realización que materialice determinada búsqueda. La actuación de Durcot confirma esta búsqueda de afirmación en los momentos de necesidad cuando en él se incubaba cierta dosis de lucidez y entusiasmo:

Y tan fácilmente pasaba Durcot del interés a la obsesión -una predisposición natural al hábito que en los individuos hace al vicioso o al sabio y en los pueblos al país con personalidad nacional, con estilo de vida-... (LD. pág. 101).

Para Durcot la pretensión de ser un escritor y buscar así un sentido (que no la concreta) radica en la comparación que establece entre la vida nacional con la libertad (viceversa). En esta suerte de igualdad se refleja el significado del espacio externo, aspecto sobre el cual hemos abundado en el capítulo IV.

'Voy a salir. En la calle veré cosas que antes no veía o que las veía de otro modo. Ahora será distinto. Puedo permitirme todas las libertades. Esto es tan fuerte, tan definitivo, que no puedo temer ningún contagio; por el contrario, todo será contagiado de esa visión particular que ahora tengo de las cosas'. (LD. pág. 103).

'Si, es mejor. Eso me hace fuerte. Renunciar, igual: fortalecer. En mí, liberación. Vamos afuera Durcot. ¡A la luz!'. (LD. pág. 122).

⁶.- "Las prácticas artísticas son producciones simbólicas y es, entonces, necesario articular los procesos literarios a los procesos sociales como producciones discursivas diferentes pero equivalentes..." (Mariaca, 1993: 3. Por atención del autor).

Y las posibilidades de proyección del estrato social de los deshabitados (por interpelación también una sociedad) no son posibles por el predominio de interiores (con todas las implicancias semánticas ya descritas). Las experiencias de sus vidas y el aislamiento generan el caos⁷ y la difuminación de los objetivos. En el análisis de Sanjinés, este fenómeno se refleja en el manejo de la palabra⁸, donde la "*seguridad ontológica*" entra en crisis.

Las imágenes laberínticas de sombras, espacios reducidos y cerrados, donde los temas de la soledad y el tedio confluyen en la búsqueda de Dios, se intercalan y no permiten avizorar más que el rol intermediador de la parroquia. En las reflexiones de Justiniano, la "*crisis nacional*", reflejo de su contexto socio-histórico, es textual; de lo que se desprende (horizontalidad) ese intento de reafirmarse en el rol mediador entre la tierra y el cielo (verticalidad) (*Cfr. supra: Duda y ambivalencia de Justiniano, LD. pág. 173*).

La incorporación de los deshabitados en la historia de la sociedad no es más que un resquicio inalcanzable focalizado desde el espacio interior (parroquia), y no existe posibilidad alguna de acceder a ella. Este es el ejemplo de Justiniano, quien beneficiado por su ubicación en el núcleo sólo dispone para contemplar y reflexionar:

*Las seis de la tarde. El padre Justiniano ha llegado a tiempo para oír
el tañido de las campanas y ver el vuelo desordenado de las palomas
frente a su ventana* (LD. pág. 7).

Los elementos lingüísticos "*vuelo*" y "*palomas*" construyen ese ascenso simbólico hacia lo celestial, la paz, la libertad..., -idealizados- en oposición a lo terrenal. En el epílogo de la novela, Justiniano se queda en su habitación -espacio núcleo interior-; el tiempo -la lluvia- empieza a seguir mudando el cosmos por los siglos de los siglos. Ahí termina el texto novelesco, y aquí nuestra propuesta de lectura-escritura.

⁷.- "*Todo ello muestra la cotidianidad caótica y el desahucio de un mundo al que le faltan tres elementos: padre, razón y producción...*" (Sanjinés, Op. cit. p: 52).

⁸.- "*Lo aquí anotado para el discurso narrativo puede también aplicarse al desarrollo socio-político ya analizado. En efecto las sucesivas experiencias políticas -autonomía relativa del Estado; ruptura M.N.R. - C.O.B.; dictadura militar fundada en el pacto militar - campesino; breve intento de la restauración de la autonomía; dictadura militar desnuda- fueron significando diferentes experiencias del habla...*" (Sanjinés, *Ibid.* p: 19).

CONCLUSIONES

Hay todo.. falta todo

Espacio muerto e inactivo: nada acontece

(Quiroga Santa Cruz, 1980).

Luego del proceso lectura-escritura que hemos realizado sobre la novela LD., nuestras conclusiones giran en torno al análisis de la categoría espacial y su connotación ideológica. A pesar de la ausencia del paisaje, la falta de filiación y la relativa a-espacialidad, la teoría nos demuestra que toda actuación siempre ocurre, por lo menos, en un espacio supuesto, por eso una ausencia total no es posible. A partir de esta característica en LD. nos interesó, precisamente, el estudio de la categoría espacial. Por lo demás, esta visión no pretende abarcar un juicio valorativo de todo lo que pueda configurar una novela desde sus diferentes focalizaciones. Su validez, es susceptible de enriquecerse con otros estudios, tomando en cuenta las otras categorías como: la temporalidad, la dialogicidad, la

perspectiva del narrador, etc., etc.; y con diversos instrumentos que la teoría literaria nos ofrece.

Las conclusiones, de hecho, no pueden prescindir del aspecto subjetivo que todo estudio interpretativo significa -lectura-escritura-, por ello leemos también el discurso, el contextual al que interpela la novela; pues esta perspectiva de lectura facilita la comprensión del itinerario del pensamiento que los escritores bolivianos han ejercitado y ajercitan a partir de su referente.

1.- El tema que surca esta novela es la soledad y la deshabitación que experimentan sus personajes, unos más que otros; es el aislamiento (no físico sino psíquico), el que va tramando la estrategia de la narración reflejada en el espacio. Como respuesta a este estado de cosas, los actores van respondiendo con búsquedas de diferente índole -amor, por ejemplo-; pero que luego coinciden en la creencia de la acción purificadora de Dios, escapar de la clausura. Esta actitud generalizada, la evocación de Dios, constituye la identificación con la trascendencia para dotar de un sentido a sus vidas, digamos la última de las esperanzas que no muere o muere junto con los deshabitados.

La ausencia de una perspectiva histórica del segmento social protagonista en **LD.** -clase media- y de ese paréntesis temporal -interpelación a la etapa post Rev. del 52-, hace que no encarnen una identidad; la espera de un resquicio purificador y la posibilidad de integrarse o inscribirse en el mundo de la interacción, que es la génesis de toda sociedad, es un círculo vicioso que configura la clausura. En otras palabras, fundar la sociedad en su sentido más coherente, es una nebulosa inalcanzable. **LD.** responde a un momento de la historia en que el ser se retira hacia lo íntimo para recrear en él la posibilidad de su realización o reafirmación ante las agresiones y las cerrazones del cotidiano vivir: comunitaria, nacional, o como quiera llamarse.

2.- El nivel de la manifestación -lingüística- en **LI**). no nos presenta elementos que sitúen la historia narrativa en un espacio contextual determinado; es decir, que no se identifican lugares verosímiles a la realidad coloquial. Por eliminación de las generalidades llegamos al contexto latinoamericano, proyectado hacia lo universal; esto no porque se obvие nombrar un lugar específico, y que su contraste nos remita a lo opuesto; sino porque "*la casa mayor*", el mundo, encuentra su identidad en cualquier "*terron de tierra*" : parque, calle o cualquier

interior que cobra esa calidad de inmensidad (Bachelard). La habitación más íntima se hace universo, y viceversa. El mundo es susceptible de reducirse a cuatro paredes -imagen-, constituyéndose ésta en la totalidad; pero también la habitación se proyecta hacia lo inmenso, se abre hacia todos los paisajes y dimensiones de lo externo por cualquiera de los caminos, es ahí donde radica lo universal.

3.- En la lógica de la ficción de los nudos narrativos espaciológicos, es de resaltar el tipo de ciudad que tenemos en nuestro texto estudiado. La distribución geométrica del espacio, a la manera de "*alveolos*" de un "*panal*" y las esquematizaciones, nos presenta un encasillamiento -a veces laberinto- que ese segmento de la sociedad concibe. Esta forma de distribución aritmética y geométrica del espacio no puede ser más que el reflejo de las almas clausuradas; los casilleros son las instancias en las cuales los deshabitados buscan encontrar sus escaparates, sus razones, sus identidades. El espacio es "*cercos*" y neutro; el espacio pequeño hace de cárcel y agente del aislamiento de la posibilidad de escindirse. Es neutro cuando el vacío y el tedio se dejan sentir, donde el ser pierde el sentido de la convicción, y porque pasa al reino de la vaguedad y el caos. El tedio y la soledad son ataduras que vienen a partir de los mismos personajes, sin principio y sin fin, inherentes a sus formas de existir. ¿Qué hacer ante las fuerzas destructoras que vienen desde afuera y que no permiten un replanteamiento del yo interior?

4.- Ante las fuerzas agresoras de lo externo, la ciudad y sus núcleos se convierten en refugios e intermediarios hacia algo idealizado, ese "*algo*" -opuesto a la clausura- se percibe como libertad, salud, amor, etc. En LD. la posibilidad de fundar la sociedad (comunidad-comunicación) converge en la parroquia (espacio) y en el cura Justiniano (actor) como el intermediador (actante). Este fenómeno remarca la búsqueda de la deixis de la identidad sin respuestas en el plano horizontal: la vida terrena; pero que paradójicamente les condiciona, a los deshabitados, hacia el sin-sentido. El espacio urbano es -al mismo tiempo- reflejo de la estratificación social y los matices de una clase social media, que "interactúa" en la lógica del mundo de los formalismos, no en el de la verdadera función societal.

5.- El núcleo espacial, la parroquia, además de tener el rol intermediador entre las diferentes búsquedas que confluyen en Dios (verticalidad), es una matriz caracterizadora del yo interior de los actores, que giran en torno a la religión. La parroquia en su doble rol tiene además una cara multifacética en todas las bipolaridades descritas: es interior íntimo y es interior público; además lo interno y

lo externo se configuran en una superposición que sus puntos de acceso permiten. Podemos agregar en ella la dimensión de lo etéreo, el de la absoluta abstracción: el cielo.

6.- Además de la estratificación del espacio, en su dimensión vertical horizontal y de proxemia, su rol como escenario de las actuaciones de los personajes, determina la capacidad de público, semipúblico e íntimo; el espacio que predomina a lo largo de la novela y caracteriza la clausura social es el íntimo. Esta situación, analizada hasta las posibilidades extremas que la relación interior e intimidad permiten, como es el relato y la imaginación -percepción- (pasado y futuro), es la más propicia para crear, recrear, además de yuxtaponer espacios y hasta de proyectarlos a la inmensidad. Cuanto más concreto sea el espacio íntimo, en la mente de los personajes (voluntaria o involuntariamente), éste genera otros; así como connotaciones podemos encontrar en las palabras (lecturas) a partir de su denotación (analogía). Para nosotros marcan el sentido de la intensidad de la soledad para rumiar los mundos interiores de cada uno de los personajes. Los ejemplos se materializan en espacios como el baño, la habitación privada, la alcoba, la cama, etc.

7.- Otros recursos, como la proyección de la luz sobre el espacio y los actores -lenguaje subliminal-, comportan especial interés para determinar la lectura de la estructura ideológica. La gradación entre luz y oscuridad, de acuerdo a la visión judeo-cristiana, confirma nuestras afirmaciones presupuestarias. La luz en interiores no es el elemento sinónimo de vida; su acción desgasta, su densidad casi material es para roer la existencia, no para despertar el aliento hacia ella. En el otro extremo de la oscuridad está la luz del fuego, del infierno que quema; una paradoja de contrastes -extremos- que invierten los valores. Esta característica, que parece contradictoria al catolicismo, no es más que el resultado de la intensidad que en el extremo de estos recursos podemos encontrar como respuesta, paralela, a la intensidad del yo interior de los deshabitados (los extremos se unen). El recurso de la anulación de los extremos (o unión) constituye un círculo irónico más; así como cada principio tiene su fin, cada luz produce su sombra y viceversa.

8.- Entre lo externo y lo interno encontramos el tercer punto que sirve de tránsito (acceso o separación) entre los extremos, el rol de los pasillos o las escaleras son instancias que permiten una mutación, en algunos casos hasta asomarse a la purificación (identidad) o, por el contrario, patentizar el enclaustramiento, en todo

caso la ambivalencia conduce a ese estado cero: la clausura. La parroquia, por su carácter multifacético, más allá de la descripción de su ubicación y como escenario de acciones o mutaciones interiores, es el intermedio entre lo terrenal y lo divino, entre lo profano y lo sagrado. trasladado esto a la historia lineal a la que interpela el texto narrativo, refleja la posibilidad de ser sociedad reafirmada y con derrotero o... sucumbir; pero Dios -en la horizontalidad- es el sin-sentido social.

9.- La condición material y el yo interior nos presentan dos posiciones: si el narrador oye voces o si alguno de los personajes se imagina una u otra historia, con todas las características y componentes de la historia del primer plano, nos demuestra que la materialidad no es imprescindible (pensar en el suicidio no es menos prueba de ello). En el fondo interesa el ser -filosófico- que reitera las características de los deshabitados, la materia se convierte en la cadena que les ata a lo terrenal. Las paredes de las habitaciones cumplen ese mismo papel, de ahí que narrador y personajes se embarcan en el propósito de ignorarlas hasta el punto de hacer que pierdan su importancia; la materia se inmaterializa, se diluye y -metafóricamente- se confunde con el aire, la luz o el tiempo.

10.- Refiriéndonos más a los términos del nivel ideológico, la ciudad de los años cincuenta, tiene una configuración altamente marcada por sus diferencias sociales; es que Latinoamérica ha sido receptora de migraciones internas y externas concentradas en sus capitales (aquí atendemos a la contextualización del espacio en **LD**. que hace Quiroga "*por eliminación*"). Es así que, como en otros tiempos, que la composición socio-económica se fue diversificando; pero también polarizando, **LD**. en su segmentación no lo desmiente; aunque sólo conocemos el retrato-imagen de un fragmento de la sociedad. ¿Cómo canalizan los deshabitados su reivindicación?. La respuesta, tras la brecha abierta con el amor de Pablo y Luisa, queda fuera de la literalidad. (El texto cumple un rol didáctico).

11.- Las distancias entre narrador, narración y lector se dan de la siguiente manera: El narrador no sólo actúa como tal, sino que se introduce en los personajes a su turno y al mismo tiempo; es decir, que presenta una polifonía multifacética. Encontramos la voz del narrador en primera persona, segunda, tercera e impersonal. Este aspecto que hace a la perspectiva del narrador, a partir de un fenómeno lingüístico, es digno de un estudio exhaustivo (otra tesis). En el caso nuestro constituye una observación general, es una categoría más para demostrar el seguimiento del espacio en **LD**.

12.- La realidad, que al interior de la lógica discursiva es el mundo de la deshabitación: soledad, tedio, falta de objetivos, etc. hace la búsqueda por aferrarse a "*algo*" = Dios; pero se cae en el sin-sentido, siendo éste el corpus de la clausura o del grotesco social. Ya fuera de texto (la analogía con el otro discurso: lineal y denotativo), esta visión del mundo, con una didáctica intensa, connota el momento de la historia que vivió nuestro país y muchos otros del nuestro continente, donde los deshabitados son su consecuencia. De ahí que esta novela es vital para la comprensión de esta etapa de la vida de nuestra sociedad a partir de:... Las circunstancias tempo-espaciales y la relación con la vida socio-política generan fenómenos que ponen a los seres humanos en una situación paradójica: las crisis. Su proyección no deja de tener vigencia en otros tiempos y espacios. A veces estas crisis nos unen (Zavaleta, 1983: 18), en tanto que otras nos desintegran.

¿Cuáles son las sociedades en las que no hubo estas fuerzas degradantes como: persecución, sometimiento, totalitarismo, etc.?. Sí revisamos la historia "oficial" y no oficial de los pueblos, encontraremos que casi en la totalidad de ellos existió un fenómeno similar con sus constantes. Es la lucha de unas ideas ante otras, la lucha logística y subjetiva por espacios y derechos, la sin-razón contra la razón y otros caprichos mediados por la fuerza, la violencia... -a veces por la palabra a título de democracia-.

13.- Los personajes, en **LD.**, sufren mutaciones e identificaciones de unos por y con otros, incluso con los animales (animalización) y los objetos (cosificación); así como hay el proceso inverso: la humanización. La degradación del ser en la clausura es el grado cero de la vida, que en el fondo no es VIDA (Lukacs). Pero además de reducirse a objetos: "*existencia a ras del tierra*", se reducen en y con el espacio, hacia la nada = vacío. De la degradación se pasa a su desintegración y a su desaparición.

14.- Pues la mentalidad binaria -esquematismo-, que tiene su génesis en la concepción judeo-cristiana, nos permite poder estratificar las relaciones de las categorías paralelas y los recursos del texto narrativo estudiado en: lo fuera-dentro, arriba-abajo, luz-obscuridad, comunicación-incomunicación, libertad-cárcel, acción-inactividad, vida-muerte, etc., que son los resultados de las relaciones deícticas en los que se "mueven" las "*almas*" -a veces casi ficticios- personajes. Y si existen los intermedios entre los extremos, éstos no significan una entidad con sentido de

purificación; sino una simple posibilidad -vana ilusión-; en todo caso significan ambivalencia, duda, encrucijada..., cuya dirección ya lo sabemos: lo incierto.

15.- La *a-temporalidad*, la *a-espacialidad* (relativas) y la caracterización neutra de los actores-personajes inducen, en el fondo, a una actitud de cuestionamiento del entorno de los cánones socio-políticos y el *statu-quo*, a partir de un diagnóstico que es la deshabitación. Es desde este vacío que debemos entender a un segmento de nuestra sociedad y en determinado contexto temporal al que interpela **LD**. La falta de una actitud de compromiso que protagoniza el actante clase media no es gratuita; **LD** nos permite explorar ese mundo psicológico con todos los recovecos que ello implica, la penetración en el yo interior: monólogos, estados de paranoia, etc.

16.- La novela estudiada -desde el discurso ficcional- constituye un diagnóstico de la realidad social boliviana de aquel momento post. Rev. del 52 vigente hasta nuestros días. Además, puede ser extensiva a otros países latinoamericanos, porque a menudo los fenómenos sociales se reflejan en la totalidad en determinadas etapas de nuestro recorrido en la historia.

17.- La operación de los juegos de voces, resultado de recursos que el lenguaje -la palabra- posibilita, se convierte en reflejo de la desintegración de los actores (incluyendo el espacio) en todas sus dimensiones. Pero el rol central del lenguaje, como discurso, es servir de instrumento hacia la cosificación de los actores y la actorización al mismo nivel que el de los animales, las cosas y el propio espacio, constituyen una entidad de clausura, esa "*existencia a ras de tierra*".

NOTA FINAL.- Hemos escudriñado un fragmento de nuestra realidad o realidades a las que creemos interpela el texto narrativo **LD**. Las disecciones a las que lo hemos sometido, no con el propósito de maniqueizarlo sino de leer lo implícito del discurso narrativo -lo que está entre líneas- esperamos hayan enriquecido; asimismo que nos haya dejado una huella de preocupación, así como ocurre en los films de final abierto (Jorge Sanjinés) para luego poder retroalimentarnos; aunque ésta no haya sido la intención de su creador. Nada es definitivo, y como tal, es siempre posible hacer otras lecturas de una novela, con otros lentes y otros instrumentos, así como leer desde el tejado o desde una cloaca. Si la historia nos enfrenta a circunstancias o fenómenos similares ya dichos, es que toda obra creativa -incluyo aquí la crítica- encontrará su asidero; he ahí su validez.

Después de la lección que establece **LD.** -diagnóstico- recogemos una impresión sobre Quiroga Santa Cruz (homenaje), que puede ser válida para todos "los deshabitados", en la perspectiva de oponer una especie de contrapropuesta a la intriga novelesca, y que avizora aquello que creemos somos:

De un hombre no se puede hablar así nomás. Un hombre es una totalidad y una historia diseminada en la diferencia de sus tiempos. Un hombre es su memoria, su esperanza y su muerte. En este sentido es un destino: hemos nacido para significar algo. Este sentido no es necesariamente comprendido en su plenitud; quizás algún instante eterno nos preste su mirada infinita para vislumbrar ese territorio que es nuestro destino... (Prada Alcoreza, 1994: 2).

***... Hoy renunciaría a todo lo que he escrito si
estos papeles no fueran el único refugio de
mi identidad...***

(J. José Millas, 1989).

BIBLIOGRAFIA

A.- BIBLIOGRAFIA DEL AUTOR:

- 1.- QUIROGA SANTA CRUZ, Marcelo
1970 *Acta de Transacción de la Gulf.* La Paz.
2. - - - - -
1964 *"Bolivia: De la Derrota a la Desesperanza"*. En:
Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz,
14.07.1996, pág. 8 (Tomado de una conferencia en la
Universidad Mayor de San Simón -Cochabamba-).
3.
1967 *Desarrollo con Soberanía.* (Ensayo) La Paz.
4.
1973 *El Saqueo de Bolivia.* (Ensayo) Ed. Puerta del Sol,
tercera edición 1979, colección Luces y Sombras, La
Paz.
5. - - - - -
1975-1977 *Hablemos de los que Mueren.* (Artículos periodísticos)
La Paz.
6.
1968 *"La Palabra 'Revolución' "*. En: Presencia Literaria de
PRESENCIA, La Paz, 14.07.1996, pág. 4 (Tomado de
"Pido la palabra", programa de Radio Altiplano, La Paz).

7. ---
1960 *La Victoria de Abril Sobre la Nación.* (Ensayo), La Paz
8. ---
1968 *Lo que no Debemos Callar.* (Ensayo) La Paz.
9. ---
1959 *Los Deshabitados.* (novela) Ed. Los Amigos del Libro, segunda edición 1980, La Paz.
10. --
1977 *Oleocracia o Patria.* (Ensayo) La Paz.
11. --
1990 *Otra Vez Marzo.* (Novela) Ed. Los Amigos del Libro, primera edición, La Paz.
12. --
1968 *"Soberanía a Diez, a Cuatro y a Cero Centavos"*. En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 14.07.1996, pág. 15. (Tomado de "Pido la palabra", programa de Radio Altiplano. La Paz).
13. --
1952 *Un Arlequín Está Muriendo.* (Poemario).
14. --
1982 *Juicio de Responsabilidades .* Ed. M.E.P., La Paz

B.- BIBLIOGRAFIA SOBRE EL AUTOR:

HEMEROGRAFIA:

- 1.- ALCAZAR VELASCO, Raúl
"El Paladín" (poema). En: Revista Domingo de 110Y, La Paz 13.03.1983. pág. 6.
- 2.- ANTEZANA, Luis Huascar
"Hacia Otra Vez Marzo". En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 23.12.1990, pág. 3.
- 3.- ARANDIA QUIROGA, Edgar
"Muerte Vencida" (poema). En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 17.07.1983, pág. 1.
- 4.- ARNAL, Enrique
"Marcelo Quiroga en el Recuerdo". En: **Presencia Literaria de PRESENCIA**, La Paz, 23.12.1990, pág. 3.
- 5.- BAPTISTA GUMUCIO, Mariano
"Marcelo Quiroga Santa Cruz y la Envidia". En: Revista Domingo de HOY, La Paz, 17.09.1989, pág. 26.
- 6.- BASCOPE ASPIAZU, René
"De la Desesperanza a la Rebelión". En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 28.11.1982, pág.3.
- 7.- BASTOS, Isabel
"Los deshabitados de Marcelo Quiroga Santa Cruz, una invitación a la lectura". (texto en homenaje a Quiroga Santa Cruz), La Paz, 18.08.1994. Por atención de la autora.
- 8.- BLANCO MAMAN!, Elías
"Marcelo Quiroga Santa Cruz, en Vida y Obra". En: Suplemento Ventana de LA RAZON, La Paz, 19.09.1993, pág. 20 - 21.

- 9.- BORDA LEAÑO, Héctor
"Partido Socialista: Hace 17 Años". En: OPINION, Cochabamba, 30.04.1988, pág. 4.
- 10.- CACERES ROMERO, Adolfo
"Los Deshabitados de Marcelo Quiroga Santa Cruz". En: Correo de LOS TIEMPOS, Cochabamba, 14.07.1988, pág.9.
11. - - - - -
"Otra Vez Marzo". En: LOS TIEMPOS, Cochabamba, 02.02.1991, pág. B-6.
12.
"Los Deshabitados de Quiroga Santa Cruz". En: **Presencia Literaria** de PRESENCIA, La Paz, 12.04.1992, pág. 3.
- 13.- CAMACHO, Georgete de
"Otra Vez Marzo... Otra Vez Marcelo". En: **Presencia Literaria** de PRESENCIA, La Paz, 17.02.1991, pág. 1.
- 14.-CANELAS ALURRALDE, Ivan
"Marcelo en la Memoria Colectiva". En: **Presencia Dominical** de PRESENCIA, La Paz, 23.06.1991, pág. 11.
- 15.- CASAZOLA, Matilde
"Presencia y Obra de Marcelo Quiroga Santa Cruz". En: **Presencia Literaria** de PRESENCIA, La Paz, 19.07.1992, pág. 1.
- 16.- COMITE IMPULSOR DEL JUICIO
"Un Jardín Guarda Restos de Quiroga Santa Cruz". En: LOS TIEMPOS, Cochabamba, 18.07.1991, pág. A10.
- 17.- COY, Juan José
"Los Deshabitados', de Marcelo Quiroga Santa Cruz". En: **Presencia Literaria** de PRESENCIA, La Paz, 06.06.1965, pág. 3.

18. *"Los Deshabitados ya con Perspectiva"*. En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 21.10.1974, pág. 3.
19. *"Realidad Sociohistórica y Expresión Literaria en Bolivia"*. En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 05.10.1975, pág. 1.
- 20.- FORONDA PRIETO, Erik
"Siete Años Después del Asesinato de Marcelo Quiroga Santa Cruz". En: Revista Domingo de HOY, La Paz, 19.07.1987, pág. 6-7.
- 21.- GUEVARA CASTEÑEIRA, Josefina
"'Los Deshabitados', de Marcelo Quiroga Santa Cruz". En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 04.07.1965, pág. 1.
- 22.- HEREDIA GUZMAN, Carlos
"A un Lustró de Julio de 1980". En: Correo de LOS TIEMPOS, Cochabamba, 25.07.1985, pág. 4.
- 23.- IRIARTE, Gregorio
"Rasgos Humanos de la Personalidad de Marcelo Quiroga Santa Cruz". En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 13.06.1993, pág. 2.
- 24.- LECHIN OQUENDO, Juan
"¿Cómo Murió Quiroga Santa Cruz?". En: Pueblo y Cultura de OPINION, Cochabamba, 27.08.1987, pág. 2.
- 25.- LEMA GARRET, María Teresa
"'Otra Vez Marzo' de Marcelo Quiroga Santa Cruz". En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 14.06.1992, pág. 1.

- 26.- LOPEZ BURGOS, Fátima
"Quiroga Santa Cruz Revive en su Obra 'Otra Vez Marzo'"
(entrevista a familiares). En: **Semana de ULTIMA HORA**, La Paz, 30.09.1990, pág. 6.
- 27.- LOS TIEMPOS
"Biografía de Quiroga Santa Cruz". En **LOS TIEMPOS**, Cochabamba, 17.07.1991, pág. B6.
28. - - - - -
"Obra Inconclusa de Marcelo Quiroga Presentaron Ayer en Centro Portales". En: **LOS TIEMPOS**, Cochabamba, 18.07.1991, pág. B9.
- 29.- MANSILLA TORRES, Jorge
"Quiroga Santa Cruz" (poema). En: **Presencia Literaria de PRESENCIA**, La Paz, 29.11.1992, pág. 3.
- 30.- MARIACA ITURRI, Guillermo
"Contra la Corriente: Comentarios a la Obra Literaria de Marcelo Quiroga Santa Cruz" (Texto en homenaje a Marcelo Quiroga Santa Cruz, 1994), La Paz, agosto de 1994.
Por atención del autor.
- 31.- MITRE, Eduardo
"Reencuentro" (poema). En: **Presencia Literaria de PRESENCIA**, La Paz, 16.08.1992, pág. 1.
- 32.- MURILLO, José
"Homenaje a Lúcido Político". En: **Facetas de LOS TIEMPOS**, Cochabamba, 21.07.1985, pág. 7.
- 33.- NISTTAHUZ, Jaime
"Epitafio Para un Revolucionario" (poema). En: **Presencia Literaria de PRESENCIA**, La Paz, 16.07.1989, pág. 4.

34. -----
"Apunte Sobre Marcelo Quiroga Santa Cruz". En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 21.07.1985, pág. 3.
- 35.- OPINION
"Fue Entregada Novela Inédita de Marcelo Quiroga Santa Cruz. 'Otra Vez Marzo'...". En: OPINION, Cochabamba, 14.12.1990, pág. 9.
36.
"A 11 Años del Alevoso Asesinato de Marcelo". En : OPINION, Cochabamba, 18.07.1991, pág. 8.
37.
"Otra Vez Marzo' o el Problema Existencial de Marcelo Quiroga". Cochabamba, 19.07.1991, pág. 10.
- 38.- ORTIZ, Daniel Rodrigo
"Marcelo Quiroga: Los Años Fundadores". En: Correo de LOS TIEMPOS, Cochabamba, 17.07.1986, pág. 6.
- 39.- PASTOR POPPE, Ricardo
"Los Deshabitados' de Quiroga Santa Cruz". En Correo de LOS TIEMPOS, Cochabamba, 11.04.1985, pág. 3.
40. -----
"Los Deshabitados' de Quiroga Santa Cruz". En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 24.04.1975, pág. 2.
- 41.- PRADA ALCOREZA, Raúl
"El Legado de Marcelo". En: PRESENCIA, La Paz, 23.03.1994, pág.2.
- 42.- PRESENCIA LITERARIA
"Una Encuesta en Voz Alta". En: PRESENCIA, La Paz, 19.01.1964, pág. 2.

43.- PRESENCIA LITERARIA

"Marcelo Quiroga Santa Cruz, uno de los Premios Faulkner". En: PRESENCIA, La Paz, 21.04.1962, pág. 2.

44.- PRADA OROPEZA, Renato

"Los Deshabitados: El Círculo de la Desolación" En: REVISTA IBEROAMERICANA, 1986, págs. 128-9, Universidad Veracruzana.

45.- PRUDENCIO CLAURE, Alfonso

"Apariencia de: Marcelo Quiroga Santa Cruz". En **Presencia Literaria de PRESENCIA**, La Paz, 30.10.1966, pág. 1.

46.- QUIROGA SANTA CRUZ, Cristina de

"Justicia e Impunidad". En: Pueblo y Cultura de OPINION, Cochabamba, 10.10.1991, pág. 11.

47.- QUIROGA, Giancarla A. de

"En Torno a 'Los Deshabitados' del Marcelo Quiroga Santa Cruz". En: PRESENCIA (Segunda sección), La Paz, 25.11.1979, pág. 1 - 2.

48.- QUIROGA DE URQUIETA, Rosario

"Tras las motivaciones de Marcelo Quiroga Santa Cruz". En: **Presencia Literaria de PRESENCIA**, La Paz, 18.07.1993, pág.1.

49.- RADA LAGUNA, Ricardo

"El Sarcasmo de García Meza". En: **Revista Domingo de HOY**, La Paz, 02.08.1987, pág. 37.

50.- RIVADENEIRA PRADA, Raúl

"'Oleocracia o Patria' Reseña Bibliográfica". En: **Presencia Literaria de PRESENCIA**, La Paz, 01.08.1982, pág. 2.

51. - - - - -

"Un Día de Julio" (cuento). En: **Presencia Literaria de PRESENCIA**, La Paz, 17.07.1983, pág. 3.

- 52.- RIVERA RODAS, Oscar
"Quiroga Santa Cruz y su Denuncia de la Alienación y la Escatología Social". En: *Presencia Literaria de PRESENCIA*, La Paz, 30.12.1990, pág. 1.
53. - - - - -
"Los Deshabitados: La Literatura de la Clausura". En: *REVISTA IBEROAMERICANA*.
54.
"'Otra Vez Marzo', Reflejo de la Realidad". En: *L O S TIEMPOS*, Cochabamba, 17.07.1991, pág. B-6.
- 55.- ROCA, José Luis
"Quiroga Santa Cruz, Protomártir de la Democracia". En: *Presencia Literaria de PRESENCIA*, La Paz, 17.07.1983, pág. 1.
- 56.- RODAS M., Hugo
"'Otra Vez Marzo': Novela o Realidad?" En: *Semana de ULTIMA HORA*, La Paz, 05.04.1992, pág. 17.
57. - - - - -
"Marcelo Quiroga Santa Cruz y René Zavaleta Mercado". En: *Presencia Literaria de PRESENCIA*, La Paz, 14. 07. 1996, pág. 11.
- 58.- RODRIGO ORTIZ, Daniel
"Marcelo Quiroga: Los Años Fundadores". En: *Correo de LOS TIEMPOS*, Cochabamba, 17.07.1986, pág. 6.
- 59.- RUIZ, Víctor
"Una Novela y un Novelista". En: *Presencia Literaria de PRESENCIA*, La Paz, 05,05.1963, pág. 2.
- 60.- SAN MARTIN ROLLANO, Rodolfo
"¿Quién mató a Marcelo Quiroga Santa Cruz?". En: *OPINION*, Cochabamba, 17.10.1989, pág. 2.

61. - - - -

"Homenaje a Marcelo Quiroga Santa Cruz". En: **LOS TIEMPOS**, Cochabamba, 14.03.1989, pág. B5.

62.- SHIMOSE, Pedro

"Panorama de la Narrativa Boliviana Contemporánea". En: **Presencia Literaria de PRESENCIA**, La Paz, 11.05.1975, pág. 1.

63.- SORIANO BADANI, Armando

"En el Páramo de tu Muerte" (poema). En: **Revista Domingo de HOY**, La Paz 13.03.1983, pág. 7.

64.- TALLER DE INVESTIGACION ORAL

"Quiroga Santa Cruz el Cid Ausente" (entrevistas a Luis de la Reza, Ramiro Arce Barrientos y a José Nogales Nogales) En: **Correo de LOS TIEMPOS**, Cochabamba, 06.03.1986, pág. 12 - 13.

65.- TAPIA, Luis

"El Pensamiento de Quiroga Santa Cruz. La Nacionalización como Sentido Común, el Socialismo como Sentido Histórico". En: **Presencia Literaria de PRESENCIA**, La Paz, 14.07.1996, pág. 13.

66.- URZAGASTI, Jesús

"Quiroga Santa Cruz: Una Obra, Una Metáfora". En: **Presencia Literaria de PRESENCIA**, La Paz, 23.12.1990, pág. 3.

67.- VALDEZ CUETO, Sixto

"Terror de la Dictadura". En: **Presencia Dominical de PRESENCIA**, La Paz, 23.12.1990, pág. 3.

68. - - - -

"Evocación a Marcelo Quiroga Santa Cruz". En **Linterna Diurna de PRESENCIA**, La Paz, 19.04.1992, pág. 5.

69.- VALLEJO DE BOLIVAR, Gaby

"Algo Sobre 'Los Deshabitados' de Quiroga". En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 01.06.1969, pág. 1.

70.- VASQUEZ MICHEL, Walter

"El Pensamiento de Quiroga Santa Cruz". En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 05.08.1990, pág. 9.

71.- VEGA, Julio De La

"Lágrima de Giancarla por Marcelo" (poema). En: Revista Domingo de HOY, La Paz, 13.03.1983, pág. 7.

72.- WIETUCI ITER, Blanca

"Principios Eticos de una Vida y una Obra". En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 23.03.1986, pág. 1 I.

C.- ENTREVISTAS:

1.- QUIROGA, Giancarla de

"Los Deshabitados' no Deben Nada a la Filosofía Existencialista" (entrevista). En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 15.06.1980, pág. I.

2.- RIVADENEIRA PRADA, Raúl

"Los Deshabitados' Representa la Desaparición de la Clase Media" (entrevista). En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 04.02.1979, pág. 3.

3.- SEMANA

"Marcelo Quiroga Santa Cruz - 'Nuestro Programa Histórico es la Construcción del Socialismo'". (entrevista). En: Semana de ULTIMA HORA, La Paz, 15.06.1979, págs. 8-9.

4.- WGM.

"Marcelo Quiroga Santa Cruz. La Ultima Entrevista". En: LOS TIEMPOS, Cochabamba, 18.07.1989, pág. A6.

D.- BIBLIOGRAFIA TEORICA:

1.- ANTEZANA, Luis 11.

1987 *"Sistema y Proceso Ideológico en Bolivia"*. (ensayos) En: BOLIVIA HOY (R. Zabaleta editor), Ed. Siglo Veintiuno Editores, segunda edición, México DF.

2. - - - - -

1994 *"Un Nuevo Lenguaje"*. En: Presencia Literaria de PRESENCIA, La Paz, 06.03, pág. 16.

3.- ARISTOTELES

s/f. *El Arte Poética*. Ed. Espasa Calle S.A., colección Austral, quinta edición, Madrid.

4.- AYALA, Francisco

1970 *La Estructura Narrativa*. Ed Taurus Ediciones S. A. , serie cuadernos taurus, Madrid.

5.- BACHELARD, Gastón

1992 *La Poética del Espacio*. Ed. Fondo de Cultura Económica: FCE., segunda edición y tercera reimpresión, México.

6.- BAL, Mieke

1987 *Teoría de la Narrativa*. Ed. Cátedra, segunda edición, (traducción de javier franco), Madrid.

7.- BLANCO, Desiderio y BUENO, Raúl

1980 *Metodología del Análisis Semiótico*. Ed. Universidad de Lima, Lima,

8.- BENEDETTI, Mario

1948 *Peripécia y Novela*. s/Ed., Montevideo.

9.- BERGSON, Henri

1987 *Memoria y Vida*. (Textos escogidos por Gilles Deleuze) Ed. Alianza, Colección Libro de Bolsillo, Madrid.

- 10.- BERISTAIN, Helena
1985 *Diccionario de Retórica y Poética*. Ed. Porrúa, S.A., primera edición, México.
- 11.- BLOCK DE BEHAR, Lisa
1984 *Una Retórica del Silencio*. Ed. Siglo Veintiuno Editores, primera edición, México.
- 12.- CAMUS, Albert
1953 *El Mito de Sísifo*. Ed. Losada, séptima edición, Buenos Aires
- 13.- CASTAÑON BARRIENTOS, Carlos
1971 *Sobre Literatura*. (Edición particular del autor), La Paz.
- 14.- CASTELLET, J.M.
1976 *Literatura Ideología y Política*. Ed. Anagrama, Barcelona.
- 15.- CORNEJO POLAR, Antonio
1981 *La Cultura Nacional: Problema y Posibilidad*. Ed. Lluvia Editores, Lima.
- 16.- FOUCAULT, Michel
1976 *Vigilar y Castigar: Nacimiento de la Prisión*. Siglo Veintiuno Editores, (Traducción de Aurelio Garzón del Camino, 16a. edición) 1989, México.
- 17.- GULLON, Ricardo
1980 *Espacio y Novela*. Ed. Antoni Bosch, editor S.A., (ensayo), Barcelona.
- 18.- LOPEZ LANDY, Ricardo
1979 *El Espacio Novelesco en la Obra de Galdós*. Ed. Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid.
- 19.- LUCAKS, George
1967 *"Esencia y Forma de Ensayo"*. En: ECO (Revista de la Cultura de Occidente), No 81, Buchholz, Bogotá, pág. 251.

- 20.- MARIACA ITURRI, Guillermo
1993 *El Poder de la Palabra*. Ed. Casa de las Américas y UMSA,
(ensayo) La Paz.
- 21.- MAROF, Tristán
1961 "Ensayo Sobre las Revoluciones Bolivianas". En:
ENSAYOS Y CRITICA, Ed. Juventud, La Paz.
- 22.- MONTENEGRO, Carlos
1984 *Nacionalismo y Coloniaje*. Ed. Juventud, La Paz.
- 23.- PIMENTEL, Luz Aurora
1981 "El Espacio Como Metáfora del Infinito en Dos Cuentos de
Borges". En: THESIS. NUEVA REVISTA DE FILOSOFIA
Y LETRAS, Universidad Nacional Autónoma de México,
Año III, Número 11, octubre, México. pág. 10.
- 24.- PRADA OROPEZA, Renato
1976 *La Autonomía Literaria*. Ed. Los Amigos del Libro, La Paz.
- 25.- RIVERA RODAS, Oscar
1986 "La Revolución de 1952 y la Narrativa Boliviana" En: **LOS
ENSAYISTAS: BOLIVIA 1952 - 1986**. Ed. Georgia Series
on Hispanic Thought (José Luis Gómez Martínez y Carmen
Chávez McClendon editores) No. 20 y 21, La Paz.
- 26.- SANJINES, Javier
1992 *Literatura Contemporánea y Grotresco Social en Bolivia*.
Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales: ILDIS
y Fundación BHN, primera edición, La Paz.
- 27.- SLAWINSKY, Janusz
1989 "El Espacio en la Literatura: Distinciones Elementales y
Evidencias Introductorias" En: **TEXTOS Y CONTEXTOS
2.** (Selección y traducción de Desiderio Navarro) Ed. Arte y
Literatura, La Habana.

- 28.- URRUTIA, Jorge
1990 *Sistema de Comunicación*. Ed. ALFAR, serie Semiótica y Crítica 5, Sevilla.
- 29.- VASQUEZ ABAD, Juan
1981 *"Leibniz y la Nada"* En: **THESIS. NUEVA REVISTA DE FILOSOFIA Y LETRAS**, Universidad Nacional Autónoma de México, Año III, Número 11, octubre, México, pág. 45.

E.- BIBLIOGRAFIA GENERAL:

- 1.- ANTEZANA, Luis 1-1.
1986 *Ensayos y Lecturas* . Ed. Altiplano, Colección Hipótesis, La Paz.
2. - - - -
1985 *"La Novela Boliviana en el Ultimo Cuarto de Siglo"* En: TENDENCIAS ACTUALES EN LA LITERATURA BOLIVIANA, Ed. Instituto de Cine y Radio-Televisión. Institute for the Study of Ideologies & Literatura, Mineápolis/Valencia.
- 3.- CARPENTIER, Alejo
1967 *Tientos y Diferencias*. (Ensayos) Ed. ARCA Editorial s.r.l., tercera edición (primera edición en 1967). Uruguay.
- 4.- DARTIGUES, André
1975 *La Fenomenología*. Ed. Herder, Barcelona.
- 5.- ECO, Umberto
1982 *Cómo se Hace una Tesis*. Ed. Gedisa, (traducción de Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez), Buenos Aires.
- 6.- FERRATER MORA, José
1965 *Diccionario de Filosofía*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.

- 7.- FOULQUE, Paul
1973 *El Existencialismo*. Ed. Oikos-tau, s.a. ediciones (primera edición en castellano), Barcelona.
- 8.- GARCIA PABON, Leonardo
1985 *"Aproximación a la Crítica Literaria en Bolivia de 1960 A 1980"* En: **TENDENCIAS ACTUALES EN LA LITERATURA BOLIVIANA** (J. Sanjinés editor) Ed. Instituto de Cine y Radio-Televisión. Institute for the Study of Ideologies & Literature. Mineápolis/Valencia.
- 9.- GOMEZ MARTINEZ, José Luis
1986 *"Bolivia Después de 1952: Un Ensayo de Interpretación"*
En: **LOS ENSAYISTAS: BOLIVIA 1952 - 1986**. Ed. Georgia Series on Hispanic Thought (José Luis Gómez Martínez y Carmen Chaves McClendon editores) No. 20 y 21, La Paz.
- 10.- GUERRA, José Eduardo
1936 *Itinerario Espiritual de Bolivia*. (ensayos) Casa Editorial Araluce, Barcelona.
- 11.- GUZMAN, Augusto
1955 *La Novela en Bolivia: Proceso 1847 - 1954*. Ed. Juventud.
- 12.- ORIHUELA, Juan Carlos
1994 *"Entre Señales y Presagios"*. (Apuntes para una aproximación a la narrativa boliviana de los últimos 15 años). Ponencia: Simposio de **Literatura y Democracia: UMSA.**, La Paz. Por atención del autor.
13. - - - - -
s/f. *"La Ciudad Periférica"*. (inédito) Universidad Mayor de San Andrés: UMSA, La Paz.
- 14.- PARTIDO SOCIALISTA 1
1981 *El Asesinato de Marcelo Quiroga Santa Cruz*. (testimonios y documentos) Ed MeP, México DF.

- 15.- QUEZADA HERRERA, José
1987 *Redacción y Presentación del Trabajo Intelectual*. Ed. Paraninfo, segunda edición, Madrid.
- 16.- ROSENTAL, M.M. y IUDIN, P.F.
s/f. *Diccionario Filosófico*. Ediciones Pueblos Unidos.
- 17.- SANJINES, Javier
1985 *Tendencias Actuales en la Literatura Boliviana*. (Introducción) Ed. Instituto de Cine y Radio-Televisión. Institute for the Study of Ideologies & Literature, Mineapolis/Valencia.
- 18.- ZAVALETA, René
1897 *El Poder Dual*. Ed. Los Amigos de Libro, tercera edición, Colección política. NA 875, Cochabamba.
19. — — — —
1987 "*Las Masas en Noviembre*". En: **BOLIVIA HOY** (ensayos) Ed. Siglo Veintiuno Editores, segunda edición, México DF.

HEMEROGRAFIA:

- 20.- BLANCO MAMANI, Elías
"Marcelo Quiroga Santa Cruz: En Vida y Obra". En: **Supl. Ventana de LA RAZON**, La Paz, 19.9.1993, pág. 20-21.
- 21.- CANELAS LOPEZ, René
"Literatura Nacional Contemporánea". En: **Revista Domingo de HOY**, La Paz, 17.04.1983, pág. 2.
- 22.- LEYTON, Jaime I.
"Cine Club 'Luminaria'". En: **Presencia Literaria de PRESENCIA**, La Paz, 01.09.1963, pág. 3.

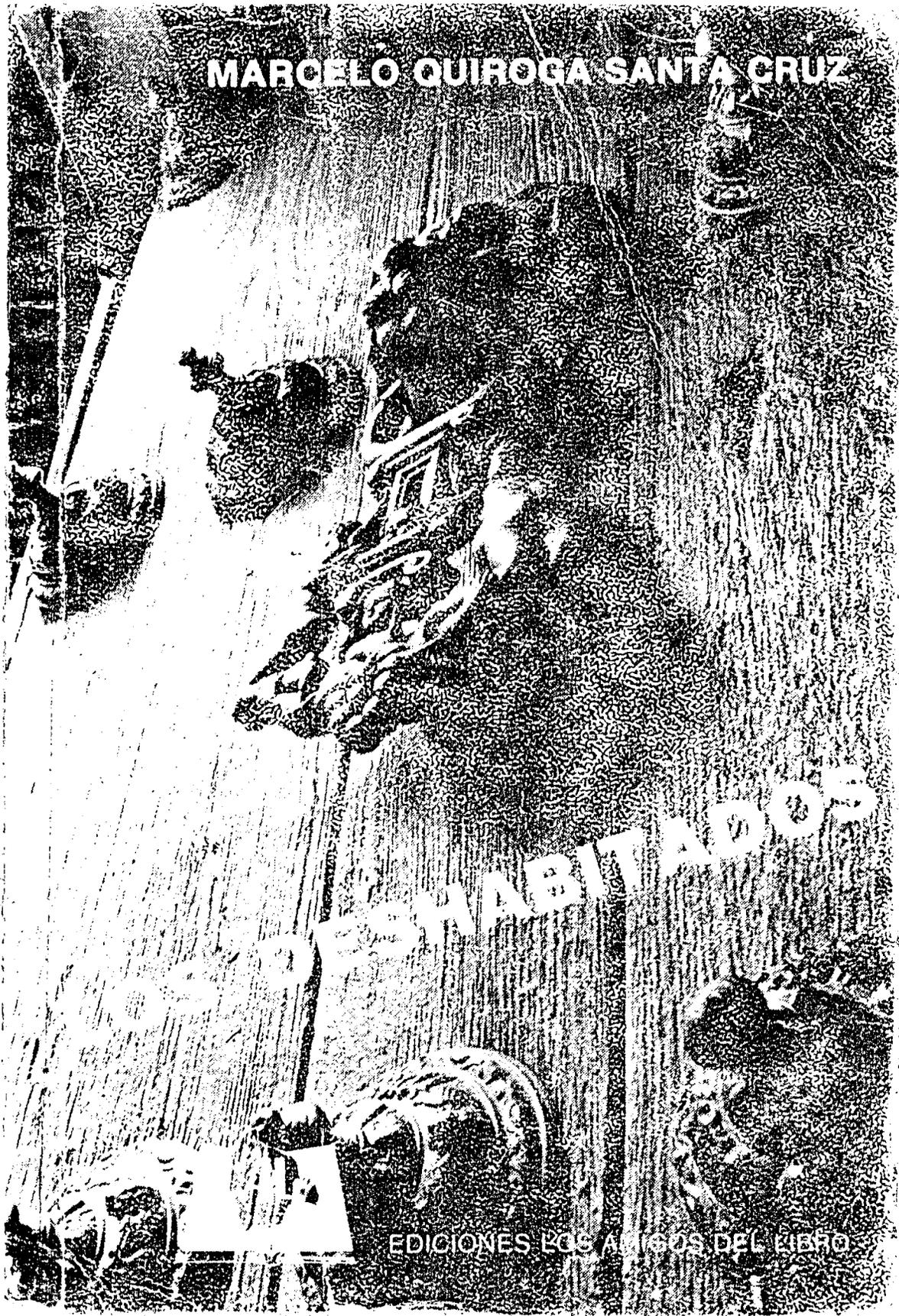
23.- PRADA ALCOREZA, Raúl

"El Cerco de Luz" . **En: Presencia Literaria de PRESENCIA,**
La Paz, 10.10.1993, pág. 15.

24.- VIDAL, Luis Fernando

"La Ciudad en la Narrativa Peruana" . **En: REVISTA DE**
CRITICA LITERARIA LATINOAMERICANA,
Latinoamericana Editores, Lima, 1987, año XIII, No 25 (primer
semestre).

MARCELO QUIROGA SANTA CRUZ



UNA HABITACION

EDICIONES LOS AMIGOS DEL LIBRO

ANEXO

BIO FIA DE MI JE O QUIR G AN C UZ

REENCUENTRO

In memoriam a Marcelo Quiroga

*Entré en el bosque
a su pleno corazón
de silencio y luz inmóvil.
Con voz queda dije
tu nombre y otros nombres
como quien escribe
en el aire
para memoria de los árboles.
Mas no movió ninguna hoja
el álamo ni el roble
-ni una sola rama de sauce.
Igual de indiferentes
pasaron
felices en su vuelo
un mirlo y dos gorriones.
De pronto
el viento mago
sacudió nubes y follajes:
se encendió el relámpago
y entré en la lluvia
contigo y los ausentes.*

(Por: Eduardo Mitre: 1993).

"Tuve la suerte de conocer muy de cerca la extraordinaria personalidad de Marcelo. Eran tiempos de dictaduras represivas pero hasta la persecución tiene, a veces, sus compensaciones..." (Iriarte, 1993: 2) Y aunque no fue profesor mío, su cátedra en la Carrera de Literatura de la UMSA., era de las que el estudiante buscaba. Por ello, creo justo dedicarse a su obra creativa, así como lo hacen muchos estudiosos de las letras bolivianas desde diferentes opciones y perspectivas.

Nació en la ciudad de Cochabamba el 13 de marzo de 1931 y murió a los 49 años asesinado por proclamar, con meridiana claridad, sus ideas un 17 de Julio de 1980 (desconociéndose hasta hoy el destino cierto de sus restos mortales), producto de un golpe de Estado más de los que por entonces menudeaban por todo y por nada; el único argumento deducible, en el fondo, era el de oponer una antítesis al sistema democrático boliviano. Fue un momento de la vida nacional que coincidía con la crisis de cuadros políticos tradicionales que estaba a la luz del día.

Quizás el currículum político de Quiroga Santa Cruz sea el más notorio para el público nacional e internacional; nosotros hablaremos más del pensador y creador literario, lo que en esta tesis nos ha interesado. Pues entre los escritores más importantes, que en la actualidad la crítica considera, después de una relectura, está precisamente este autor.

Inició sus estudios en el Colegio "La Salle" de Cochabamba, y concluyó la secundaria, graduándose como bachiller en humanidades, en el Colegio Nacional "Bolívar" de la ciudad de La Paz. Inmediatamente ingresó en la Universidad de Chile para estudiar las carreras de Derecho y Filosofía y Letras. Como intelectual se dedicó tanto al conocimiento y la producción de la teoría y el arte. Entre los conocimientos de la ciencia se dedicó a la economía política, teoría literaria, teoría del espectáculo (cine) y otros. Entre los de arte se dedicó a la narrativa, la poesía, la oratoria, cine y otras artes del espectáculo.

En 1952 dirige *Pro Arte*, un semanario dedicado al quehacer y debate cultural. Al año siguiente asistió al Congreso Continental de Cultura efectuado en Chile, donde representa a Bolivia con una notable e importante participación. 1954 es el año en que contrae matrimonio con María Cristina Trigo Viaña, en cuyo hogar tuvo dos hijos.

Su agitada labor política lo llevó a vivir varias veces alejado del país. Primero estuvo en Santiago de Chile, donde supuestamente habría escrito **I.D.**

(1957); aunque otros sostienen que esta novela la habría escrito en Francia (Blanco Mamani, 1993). Continúa con la producción de obras de arte -cine- como: "**La bella y la bestia**" y "**Combate**", cortometrajes que no han tenido mayor difusión comercial. No menos importante fue su dedicación al periodismo, pues dirigió "**Guión**" y "**El Sol**". Paralelamente se dedicó a la escritura de importantes ensayos, artículos y narrativa. En 1962, su novela LD. gana el Premio W. Faulkner, considerado como la mejor novela boliviana escrita después de la Segunda Guerra Mundial.

De manera permanente fue objeto de persecuciones que lo llevaron a la prisión en las cárceles de Bolivia y alejamientos forzosos o exilios. Por esta tarea política fue exilado "*...dos años en Chile, dos en Argentina, poco más de dos en México, países en los que desempeñó cátedras universitarias, escribió editoriales (El Día de México)...*" (Rivadeneira Prada, 1979: 3. En: PL.). En México se convirtió en uno de los columnistas más importantes del periódico **El Exelsior** de esa capital.

El primero de Mayo de 1971, tres meses antes del golpe militar que protagonizara el Cnel. Hugo Banzer Suárez, fundó el Partido Socialista: PS, expresión política del cual fue su primer secretario. Durante el septenio de la dictadura de Bánzer, varias veces intenta retornar al país para iniciar un juicio de responsabilidades contra este dictador, como ya lo había hecho, en 1967 contra el Gral. René Barrientos. Al parecer, en una de esas oportunidades (1977), logró su objetivo de ingresar clandestinamente al país; pero las circunstancias no fueron propicias para accionar públicamente puesto que la represión militar era muy fuerte. Ya cuando el país retorna la apertura democrática, Quiroga Santa Cruz reactiva el PS, partido político que muy pronto se convierte en el de mayor gravitación de la izquierda boliviana de ese entonces, y, rápidamente logró crecer y organizarse al ritmo de las campañas electorales. Es a varios años de esta apertura democrática -1979- que inicia el Juicio de Responsabilidades contra el dictador Banzer, juicio que por el posterior asesinato de Quiroga Santa Cruz no se llegó a culminar hasta nuestros días.

En el campo de la actividad académica se dedicó a la cátedra universitaria en la Universidad Mayor de San Andrés: UMSA de La Paz, en la Universidad de Chile y en la Universidad de México. Asimismo se dedicó a la investigación y a la sistematización del fenómeno socio-económico de Bolivia. Producto *de este*

trabajo son los ensayos y estudios que versan sobre esa temática (v. anexo 2: bibliografía producida por el autor).

Hablar de su capacidad creadora es hablar de su sensibilidad por la realidad social boliviana; es hablar de su capacidad de análisis y abstracción. Así como dominaba el manejo de la palabra escrita, también demostró dominio en el manejo de la **palabra oral**, orador por excelencia. Con relación a su producción literaria, él tenía una visión diferente de las posturas tradicionales, afirmaba:

El escritor debe asumir su tarea con profunda humildad. Es un hombre en deuda con sus semejantes. Y puesto que la deuda contraída es la de su condición privilegiada, en una sociedad esencialmente inequitativa, su primer deber (y necesidad) debiera consistir en aceptarse como ser social, en comprender y hacer comprender que la sociedad que lo incluye no es homogénea, que está profundamente escindida por intereses irreconciliables y en reflejar en su obra la imagen de seres cuya realidad vital, individual, está determinada por su condicionamiento social...

(Quiroga Santa Cruz, 1980).

Quiroga Santa Cruz no negaba ni una sola de las entrevistas que la prensa le solicitaba; es más, se ofrecía con cordialidad. Acudía puntualmente a toda cita comprometida y sabía que ello significaba mucho para su actividad política o de servicio, tal como él lo asumía. De no haber sido asesinado, nuestras letras y política nacionales, se habrían enriquecido y, quizás, otra hubiera sido la historia boliviana de la última década en estos dos aspectos.

Su despojo por los prejuicios lo llevó a ser un hombre carismático, como en la mayoría de los casos en que una figura se destaca. La importancia que cobró sus ideas fueron valoradas después de su muerte. Dejó varios títulos inconclusos, de los cuales sólo uno mereció su publicación y difusión restringida: ***Otra Vez Marzo***.

-No me sirvo de la política para hacer literatura ni de la literatura para hacer política. Trato de que mis mensajes políticos sean claros y directos, sin giros literarios.

(Rivadeneira Prada, 1979:3).