

tesis Aprobada
18. G. e. s

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

Ana María Suaznabar
República Dominicana
Rafael Montenegro
DECANATO
UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LINGÜÍSTICA

TESIS DE LICENCIATURA

PROBLEMÁTICA DEL SUJETO DISCURSIVO EN LA ACTUAL NARRATIVA BOLIVIANA

Postulante:

Luis Alberto Portugal Durán

Profesor Guía:

M.A. Ana María Suaznabar

BIBLIOTECA
ESPECIALIZADA
La Paz - Bolivia
23 - i. u. n. -

La Paz - 1998

RESUMEN DEL TESIS
PROBLEMATICA DEL SUJETO DISCURSIVO
EN LA ACTUAL NARRATIVA BOLIVIANA

Esta tesis versa sobre la problemática del sujeto discursivo en la actual narrativa boliviana, en el período de 1982 a 1995. Está dividida en dos partes: una de conceptualización teórica y otra de explicación de la narrativa contemporánea boliviana; a su vez tiene cuatro capítulos de los cuales, uno se lo dedica al fundamento del marco teórico y los otros tres a la lectura de la arqueología literaria boliviana desde tres diferentes perspectivas: la primera realiza un panorama de nuestra literatura a partir de los contextos histórico, social y literario; la segunda determina la articulación discursiva en la actual literatura boliviana, comprendiendo ésta las narrativas de temática minera, rural y urbana; y la tercera analiza los ejes de lectura de la narrativa en democracia. En este período hay dos tipos de escrituras; una, la del *Eje del Deseo* cuya manifestación mas importante es la narrativa erótica de mujeres; y la otra, la del *Eje de la Dispersión* en la que aparece un tipo de héroe al que lo denomino mediocre, y cuya historia se desarrolla exclusivamente en las ciudades. En la conceptualización del término Sujeto Discursivo, parto del análisis de narrador, personaje y actante para usar esta categoría y la variante que existe con la del Narrador y el desplazamiento a la categoría de Héroe Mediocre en la actual narrativa boliviana". De la misma manera llego a determinar que en la actual narrativa boliviana se configuran dos tipos de espacios literarios que son:

El espacio de la ciudad, como un cuerpo geográfico pero con características literarias propias, como son, por ejemplo a) el concepto literatural de Ciudad *Transparente* y b) el concepto literatural de Ciudad *bierta*.

segundo es el concepto literatura *espacio-corporal*; esta categoría la denomino así por la configuración literaria del cuerpo de la mujer, principalmente con las narraciones escritas por mujeres.

Tomamos como ejes de lectura las novelas *América Visa*, *Jonás* y *la Ballena Rosada*, *La Casa de los Cinco Patios*, *El color de la memoria*, *Diario de Campaña* e *Historias Inofensivas*.

De esta lectura puedo colegir que en la actual narrativa boliviana han sucedido dos cosas: una que es el desplazamiento de las escrituras de tendencias indigenistas, costumbristas mineras, etc., a escrituras de tendencias urbanas. Estas narraciones marcarían un corte escritural a partir de los años ochenta, justo cuando en Bolivia se produce una fuerte incursión a la democracia.

En la literatura boliviana se buscaban héroes emparentados con los valores ideales de nación, sociedad, etc. ahora este tipo de héroe mediocre ya no busca esos mismos valores sino busca satisfacciones individuales de sus deseos, y así el discurso ha cambiado en la literatura boliviana a un sujeto discursivo mediocre, que está en medio de ambos. Estos cambios de discurso narrativo posibilitaron estas nuevas lecturas con otros sentidos literarios y más profundos de la actual narrativa boliviana.

DEDICATORIA

A LUIS Y LUCINDA

AGRADECIMIENTOS

A ANA MARIA SUAZNABAR, RAUL PAREDES Y EDMUNDO MERCADO.



INTRODUCCIÓN

"... el alma del héroe está en reposo".

G. Lukács.

*'El discurso ajeno, pues, posee una expresividad doble:
la propia, que es precisamente la ajena, y la expresividad
del enunciado que acoge el discurso ajeno...'*

Mijail Bajtín



El objeto de estudio de esta tesis es la problemática del sujeto discursivo en la actual narrativa boliviana, en el período de 1982 a 1995. Está dividida en dos partes: una de conceptualización teórica y otra de explicación de la narrativa contemporánea boliviana; a su vez tiene cinco capítulos de los cuales, uno se lo dedica al fundamento del marco teórico y los otros cuatro a la lectura de la arqueología literaria boliviana desde tres diferentes perspectivas; la primera realiza un panorama de nuestra literatura a partir de los contextos histórico, social y literario; la segunda determina la articulación discursiva en la actual literatura boliviana, comprendiendo ésta las narrativas de temática minera, rural y urbana; y la tercera analiza los ejes de lectura de la narrativa en democracia, delimitada en el período de la producción literaria entre 1982 a 1995; período en el que habrían dos tipos de escrituras; una que es la del *Eje del Deseo*, cuya manifestación más importante es la narrativa erótica de mujeres; y la segunda es la del *Eje de la Dispersión* en la que aparece un tipo de héroe al que lo denomino mediocre, y cuya historia se desarrolla exclusivamente en las ciudades.

En la parte teórica (donde se juega la palabra ajena con la palabra propia) desarrollaremos los conceptos literaturales de discurso, sujeto discursivo y la conceptualización teórica de héroe mediocre con la finalidad de explicar qué estamos entendiendo con estos conceptos literarios. Desde ya, no son teorías nuevas y quizás ya las hayan superado; el propósito de esta tesis no es aplicar estos fundamentos teóricos, sino simplemente

instrumentalizarlos para comprender mejor los conceptos literaturales que me he permitido acuñar para la metodología de mi análisis; como los de Discurso, Sujeto Discursivo y Héroe Mediocre en la actual narrativa boliviana.

La segunda parte, reitero, es explicativa (donde se juegan las pasiones literarias y los criterios de lectura) y no aplicativa porque nuestro objeto de estudio es la narrativa contemporánea vista desde una mirada panorámica. Esta vista panorámica permite distanciarme objetivamente de mi objeto de estudio para una lectura explicativa de la actual narrativa boliviana.

En el primer capítulo, cuarto punto, haré hincapié en la conceptualización del término Sujeto Discursivo, partiendo del análisis de narrador, personaje, actante y los ejes greimacianos desde los cuales los estudiaremos en esta tesis; luego explicaré esta categoría de sujeto discursivo, la variante que existe con la del Narrador y el desplazamiento a la categoría de "Héroe Mediocre". En esta tesis voy a señalar qué papel juega el Sujeto Discursivo en la actual narrativa boliviana. Tomo estos conceptos literarios de todos aquellos que hablaron con pertinencia del asunto y los utilizo con y para mi propio criterio de análisis de lectura. Con tal propósito voy a simular un vuelo transmigratorio a viejos conceptos, incluso al más usado hace algún tiempo y al más olvidado en nuestros días, al lukacsiano. Transmigración obligada para fundamentar nuestra construcción teórica del Héroe Mediocre en la narrativa boliviana.

George Lukács acuña por vez primera el sustantivo adjetivado de héroe problemático en la literatura decimonónica. Parto de este tipo de héroe problematizado-demoníaco, y también de la categoría de héroe mediocre lukacsiano, para extenderlo a mi

concepto literatural de un tipo de Héroe Mediocre en la actual narrativa boliviana. Al decir actual narrativa boliviana entendemos las obras escritas en prosa (novela y cuento) por los escritores entre los años 1982 y 1995.

A partir de las variables que usan los semióticos, sobre todo en estudios como los de Mijail Bajtín, Roland Barthes, Tzevan Todorov o Algirdas Julien Greimas, quienes hablan ya no de héroe, sino de sujeto, personaje, actante, etc., intentaremos refractar, como el holograma, "imágenes" literarias de estos términos en la escritura y su posible explicación en nuestra lectura teórica.

Desde el segundo capítulo comenzamos a leer panorámicamente 'la escritura' boliviana con nuestra 'instrumentalización' teórica, no como aplicación, sino como explicación de qué sucede con los sujetos discursivos, particularmente con este tipo de héroe que lo denominamos mediocre y qué sucede con el discurso ficcionalizado en Bolivia.

Como es lógico suponer, si le echamos una mirada a la narrativa contemporánea, veremos que ésta ha incursionado en nuevas técnicas narrativas; desde la intemporalidad Faulkneriana hasta el monólogo Joyceano y el absurdo Kafkiano. En la literatura latinoamericana estas técnicas fueron frecuentadas por escritores como Borges y Cortázar que se ocuparon de darle un giro escritural a la narrativa hispanoamericana. En nuestro país, los actuales narradores también se suman a estas nuevas técnicas narrativas; sin embargo, es interés de esta tesis observar si el discurso también ha cambiado; es decir, si se habría renovado el sujeto discursivo, ¿qué sucede con el discurso actual? ¿Se mantienen las ecuaciones obra literaria-reflejo sociedad, o qué tipo de discurso se está manejando en la

actualidad? ¿Si antes era reflejo de, luego contestatario a, en la literatura en

represión, ahora será un discurso social o será más bien un discurso imaginario basado en su propia autoreferencialidad, en la literatura en democracia?

De la misma manera llego a determinar que en la actual narrativa boliviana se están configurando dos tipos de espacios literarios que llamo *Conceptos Literaturales* o *categorías de Espacio Urbano*:

1. El espacio de la ciudad, como un cuerpo geográfico, pero con características literarias propias, como son, por ejemplo, a) el concepto literatural de *Ciudad Transparente* y b) el concepto literatural de *Ciudad Encubierta*. Las he denominado así porque considero que estos espacios literarios están directamente relacionados con un *afuera* (calles, avenidas, viajes, etc.); y un *adentro* (casas, cuartos, patios, conventillos, bodegas, burdeles, etc.) como configuradores de este Espacio Urbano literario; y c) el concepto literatural de *Espacio Interno*, que es el reflejo psicológico subjetivo de los espacios a) y b), en el sujeto discursivo al constituirse en su discurso. Este reflejo psicológico se da inevitablemente por la determinación del mundo objetivo sobre el mundo subjetivo del sujeto discursivo.

2. El segundo es el concepto literatural *espacio-corporal*; esta categoría la denomino así por la configuración literaria del cuerpo de la mujer, principalmente con las narraciones escritas por mujeres, donde el cuerpo femenino es el que configura otra geografía en la que se desenvuelve el deseo. La geografía del deseo se divide a su vez en dos: el deseo espacial urbano y el deseo espacio corporal. A ambos espacios los

juega con su propia autoreferencialidad; y, en segundo lugar, el discurso produce nuevos sentidos de interpretación literario-cultural en la actual narrativa boliviana.

Tomamos como ejes de lectura novelas como: *América Visa*, *Jonás y la Ballena Rosada*, *La Casa de los Cinco Patios*, *El color de la Memoria*, *Diario de Campaña*, *Historias Inofensivas*, etc.; novelas, relatos y cuentos donde existe, ya lo señalábamos, un adentro y un afuera; personajes que están de paso por la *ciudad* deambulando sus espacios cerrados y abiertos, como un mapa geográfico de la escritura boliviana, que, de alguna manera, marcan estrategias narrativas modernas para mencionarnos, *como de paso*, a este emigrante mediocre e imaginado por la escritura. De esta lectura puedo colegir que en la actual narrativa boliviana han sucedido dos cosas: una que es el desplazamiento de las escrituras de tendencias indigenistas, costumbristas, mineras, etc., a escrituras de tendencias urbanas, citadinas; estas narraciones marcarían un corte escritural a partir de los años ochenta, justo cuando en Bolivia se produce una fuerte incursión a la democracia (como sucede en toda Latinoamérica) y esto permite que los sujetos discursivos sean, por supuesto salvando excepciones, más individualistas y marcarían un tipo de mediocridad donde lo que los mueve es la satisfacción de un deseo.

Si antes en la literatura boliviana se buscaban héroes emparentados con los valores ideales de nación, sociedad, etc., ahora este tipo de héroe mediocre ya no busca esos mismos valores, sino busca satisfacciones individuales de sus deseos, y así el discurso ha cambiado en la literatura boliviana; sin embargo, todo esto es el desarrollo de la tesis aquí propuesta.

Por imaginario entiéndase el mundo ficcional.

Y la segunda es que este proceso hoy no sería posible si no hubiesen existido autores como Jaime Saenz, Arturo Borda, René Bascopé, entre otros, que marcaron un proceso de escritura urbana, sin Caer en lo que llamo héroe mediocre, sino más bien se da un héroe existencial determinado por un espacio urbano. Escritura donde los personajes se internan en la oscuridad, la noche, los cuartos, las bodegas, los conventillos; buscan el deseo, la locura, el alcohol; escritura donde lo subjetivo determina y colorea lo objetivo: y el espacio común, *la ciudad nocturna* que habita este héroe mediocre lo constituye como sujeto y lo pinta con sus emociones e ideales, con su idiosincrasia romántica. En este sentido, antes y ahora, la ciudad relaciona literariamente al sujeto discursivo y su discurso; y estos cambios de discurso narrativo posibilitaron estas nuevas lecturas de la actual narrativa boliviana con otros y más profundos sentidos literarios.

1. CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA

ADVERTENCIA AL LECTOR

La mención de sujeto discursivo mediocre y héroe mediocre no hace referencia al autor de una obra literaria, todo lo contrario, éste podría muy bien hacer uso de este sujeto discursivo y héroe mediocres para fines artísticos de su obra.

Por otra parte, la palabra mediocre se utiliza en esta tesis dentro del uso técnico-teórico, como concepto literatural que significa en medio de: (valores -antivalores); y no como palabra peyorativa ni despectiva ni falta de destreza en una obra o en su autor.

Advierto, pues, al lector, leer esta tesis con plena objetividad e imparcialidad, ateniéndose exclusivamente a la teoría literaria, sin añadirle alusiones personales de ninguna clase.

EL Sujeto-discurso es un ente, cuya
existencia se origina en la literariedad

Esta primera parte tiene como finalidad la de estructurar la conceptualización teórica con la que voy a abordar mi objeto de estudio: La problemática del sujeto discursivo en la actual narrativa boliviana. Estos conceptos teóricos serán tres: el discurso, el sujeto discursivo y la problemática del héroe mediocre. Mismos que servirán de anclajes de lectura para la segunda parte de esta tesis.

En filosofía se dan categorías en el conocimiento del objeto, por ejemplo, Kant llama conceptos del entendimiento a las categorías gnoseológicas, análogamente llamo Conceptos Literales a las Categorías Literarias que me he permitido acuñar para mi marco teórico y así permitirnos una lectura aproximativa y explicativa del conocimiento y análisis literario en la actual narrativa boliviana.

1.1. El Discurso

El primer concepto literario que utilizaremos como anclaje de lectura para la segunda parte de esta tesis es la del discurso. Muchos de los críticos literarios, citados en esta investigación, parten de la oración gramatical o la frase para hablar del discurso. Llegan a afirmar que el discurso no es una suma de frases u oraciones, sino es el producto de los enunciados. Nosotros nos comunicamos *"mediante enunciados, no mediante oraciones, y menos aún con palabras separadas"*.

Este razonamiento nos permite abarcar la noción precisa de lo que es el discurso; más aún, cuando Bajtín habla de totalidad

¹ Bajtín, Mijail. Los Aspectos Verbales. Siglo XXI. México, 1979. Pág. 268.

en la unidad del enunciado². La oración en su criterio semántico, y según la actitud del hablante, es la unidad con sentido completo en sí mismo que enuncia una afirmación, una pregunta, un deseo, etc.; si trasladamos esta misma significación de la oración gramatical al discurso diremos que: el enunciado es la totalidad de la comunicación que tiene sentido completo en sí mismo; lo que nos permite, de forma completa, enunciar enunciados con sentido que establecen la relación del circuito comunicativo entre el emisor y el destinatario.

El enunciado es, entonces, aquella instancia en la que se produce el desarrollo de la comunicación entre los hablantes³. Los dos elementos constitutivos de este proceso completo de la comunicación humana son los interlocutores o alocutarios del discurso. De manera que, más allá de la propuesta de las frases y las oraciones como partes del discurso, centrándonos en la lingüística, estamos hablando de signos, que son sin duda la estructura nuclear de la lingüística en la que nos basamos para referirnos al estudio del discurso.

No obstante, a decir de Cesare Segré, las frases no son signos, sino complejos de signos que conforman el discurso⁴. Por

2

"...la gente no hace intercambio de oraciones ni de palabras en un sentido estrictamente lingüístico ni de conjunto de palabras; la gente habla por medio de enunciados que se constituyen en la ayuda de las unidades de la lengua que son palabras, conjunto de palabras, oraciones; el enunciado puede ser constituido tanto por una oración como por una palabra, es decir, por una unidad del discurso (principalmente por una réplica del diálogo), pero no por eso una unidad de la comunicación discursiva...". Ibidem. Pág. 264.

3

"Los primeros elementos constitutivos de enunciación son: el locutor, el que enuncia; y el alocutorio, aquel a quien se dirige el enunciado. Ambos se denominan indiferentemente interlocutores. A partir de aquí puede concebirse la organización de las formas lingüísticas indiciales de dos maneras, según se tomen como bases y categorías gramaticales o semánticas". Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje Siglo XXI. 7ma. edición. España, 1981. Pág. 365.

4

"Sin duda, si exigimos que los signos tengan un valor de uso codificado y constituyan repertorios cerrados, las frases no son signos, sino complejos de signos. Es, sin embargo, evidente que las frases tienen un significado (el conjunto de palabras que la constituyen) y un significado, delimitable con el uso de paráfrasis equivalentes, al menos en la sustancia, a las frases dadas. No sólo eso. Las palabras que componen una frase tienen a

consiguiente, el discurso se lo construye con un entretejido complejo de significaciones a través del signo, y más allá de las frases y las oraciones devendría como totalidad el enunciado. Todo enunciado establece un circuito comunicativo que conlleva en sí mismo un mensaje de doble significación entre el emisor y el destinatario.

Cada discurso es un mensaje enviado por un emisor a un destinatario según un código común. Pueden cambiar el contexto y el tipo de contacto, pero queda la individualidad de los dos sujetos principales, emisor y destinatario⁵.

La relación lingüística entre el emisor y el destinatario posibilita, de esta manera, que exista la comunicación dialógica entre dos o más sujetos hablantes para que se produzca el "mensaje", que Jakobson lo centró en el aspecto poético del lenguaje'. Los actos de habla abarcan más concretamente el proceso del enunciado, por cuanto, en el lenguaje se establecen estas tres instancias o actos del lenguaje: el locutivo, el ilocutivo y el perlocutivo; que serían la base del proceso o el

menudo muchos significados, es justamente su combinación en la frase en que selecciona, entre los discursos significados, aquel que será efectivamente válido en el discurso". Segre, Cesare. Principios de Análisis del Texto Literario. Crítica. Barcelona, 1985. Pág. 194-195.

- 5 "El discurso es la máxima unidad lingüística: tiene sentido completo y corresponde a una situación comunicativa totalmente desarrollada.... El discurso se compone de enunciados (en inglés *utterance*; en alemán: *Ausserung*), que son grupos de frases pronunciados por una sola persona y delimitados por silencios, grandes pausas o enunciados emitidos por otras personas; están finalmente las frases, que son unidades sintácticamente completas. En cuanto a elementos menores (palabras, formas, etc.) no tienen autonomía a efectos del discurso. Naturalmente el discurso puede, a veces, estar constituido por un solo enunciado; y este enunciado por una sola frase". Ibidem. Pág. 198.
- 6 Ibidem. Pág. 221.
- 7 "La orientación (*Einstellung*) hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POÉTICA del lenguaje...". Jakobson, Román. "Lingüística y Poética". Ensayos de Lingüística General. Siglo XXI. México, 1978. Pág. 358.
- 8 "Cada enunciado, según Austin, realiza tres actos a la vez: un acto locutivo, que es el acto lingüístico propiamente dicho, como elaboración de elementos fónicos, semánticos, morfológicos y sintácticos en frases de sentido completo; un acto ilocutivo capaz de producir cambios en las relaciones entre los interlocutores (interrogar, ordenar, etc.); este acto puede verificarse transformando la interrogación o la orden en frases del tipo "Te pregunto si... Te ordeno que..."; un acto perlocutivo, no explicitado lingüísticamente, que consiste en influir en el interlocutor para que haga o no haga, crea o no crea determinadas cosas: un ejemplo típico es la interrogación retórica, que no depende de la ignorancia del locutor sino de un deseo de recibir una respuesta ya prevista....". Segre Cesare. Op. Cit. Pág. 217-18.

sistema del lenguaje dentro de la comunicación discursiva. Mientras existan estos tres actos del habla, existirá en todo discurso esta intencionalidad comunicativa entre dos o más interlocutores; y, discursivamente, no podemos desligarlos uno del otro; pues, es un puente inevitable, al margen de todo análisis extralingüístico, del proceso lógico de la comunicación discursiva. De tal modo que los enunciados, que se producen en el discurso mediante estos actos locutivos, son de manera semántica y pragmática. Bajtín dice al respecto:

...el discurso puede existir en la realidad tan sólo en forma de enunciados concretos pertenecientes a los hablantes o sujetos del discurso. El discurso siempre está vertido en la forma del enunciado que pertenece a un sujeto discursivo determinado y no puede existir fuera de esta forma'.

La pragmática dialógica, en consecuencia, parte de la realidad, la fuente de la que nace. Bajtín argumenta que *...las fronteras de cada enunciado como unidad de la comunicación discursiva se determinan por el cambio de sujetos discursivos, es decir, por la alteración de los hablantes*¹⁰.

Es, a partir de esta unidad, que podemos hablar de diálogo en la comunicación discursiva, ya sea pragmática o semánticamente; de tal modo que, donde existen estos dos sujetos o interlocutores discursivos existe la alteridad del diálogo. De suerte que nuestra primera apreciación acerca del discurso será que la diferencia entre la oración y el enunciado pertenecen a dos campos complementarios y afines, pero no equivalentes. Por consiguiente, la oración viene a ser *un elemento signifi- cante de*

⁹ Bajtín. Op. Cit. Pág. 260.

¹⁰ Ibidem. Pág. 260.

¹¹ "El diálogo es una forma clásica de la comunicación discursiva debido a su sencillez y claridad". Ibidem. Pág. 261.

¹² "La oración es la unidad de la lengua, a diferencia del enunciado, la unidad de la comunicación discursiva...". Ibidem. Pág. 263.

un enunciado completo; elemento que adquiere su sentido definitivo sólo dentro de la totalidad del discurso .

Pasemos ahora a analizar cómo se establecen las relaciones dialógicas del discurso, cuando Bajtín dice:

...todo enunciado es un eslabón en la cadena de la comunicación discursiva, viene a ser una postura activa del hablante dentro de una u otras esferas de objetos y sentidos. Por eso cada enunciado se caracteriza ante todo por su contenido determinado referido a objetos y sentidos".

Hablamos de que el enunciado y el discurso son como dos entidades subsumidas una dentro de la otra, a lo que nuestro teórico está denominando "eslabón" o cadena" de sentidos; pero que en el fondo son diferentes. El discurso está ubicado en el plano sintagmático del lenguaje¹⁵, y en este plano es donde se produce el enunciado como tal; donde las palabras son continuas, yuxtapuestas, lineales, y donde el lenguaje es el mecanismo del discurso".

El enunciado es el discurso, pero no sólo existe el enunciado como una entidad única, sino que tiene un doble desarrollo: el del enunciado y el de la enunciación. Corresponde a cada uno' de estos elementos conformar el discurso: el enunciado es el proceso acabado, la enunciación es su huella más

¹³ Ibidem. Pág. 273.

¹⁴ Ibidem. Pág. 274.

¹⁵ "El desplazamiento del 'sistema' al 'proceso' del eje vertical al horizontal, permite una primera definición del discurso como proceso semiótico. El propio sentido de discurrir evoca un 'proceso' sintagmático". Cesare Segré. Op. Cit. Pág. 34.

¹⁶ "Es en el acto del lenguaje llamado enunciación donde se genera el 'discurso'; la enunciación creará también el contexto del discurso mismo puede así concebirse como la componente "pragmática del discurso"". Lozano, Jorge; Peña, Marín; Cristina y Abril, Gonzalo. Análisis del Discurso. Cátedra, 3ra. edición. Madrid, 1989. Pág. 35.

profunda¹⁷.

De manera que el enunciado es el resultado acabado del proceso discursivo. En todo discurso lo que se lee es el enunciado como una totalidad, como una unidad con sentido completo; pero lo que le sucede a la enunciación es al revés, es decir, es un proceso casi invisible; un proceso sugerido al que le damos la significación a través de la conformación lógica de su lectura paradigmática, casi de la adivinación de su huella. De tal modo que el enunciado y la enunciación se los dividiría tanto con lo paradigmático como con lo sintagmático del discurso .

Por ende, estos dos elementos del discurso debemos entenderlos desde un punto de vista sistemático, esto es, como sistema. La enunciación no puede estar separada del enunciado o lo que Ducrot y Todorov nos dicen al respecto nos ilustra más acerca de este punto en cuestión:

La enunciación siempre está presente, de una manera u otra, en el interior de un enunciado; las diferentes formas de esta presencia, así como los grados de su intensidad, permiten crear una tipología de los discursos".

Es menester acotar que en estos dos procesos, del enunciado y la enunciación, se habla en la lingüística como un plano donde se pueden medir ambos estamentos discursivos; y Todorov dice que: "... lo que la lingüística retiene es la huella del proceso

17 "Visto así, el discurso puede identificarse con el enunciado o, más concretamente con lo que es enunciado. En relación con la enunciación, el enunciado debe ser concebido como un resultado, independientemente de su dimensión sintagmática (frase o discurso)". Ibidem. Pág. 34.

18 "Conviene distinguir la enunciación del enunciado entendiendo aquella como la instancia donde se efectúa la transformación que va del sistema (que es de tipo paradigmático) al enunciado (discurso) sintagmáticamente realizado". Ibidem. Pág. 37.

19 Ducrot y Todorov. Op. Cit. Pág. 367.

de enunciación en el enunciado...²⁰. Esta huella es una circunstancia donde se desarrolla la situación del discurso, o lo que Ducrot y Todorov han dado en llamar, pertinentemente, circunstancia, contexto, situación discursiva²¹. Al existir el contexto hablamos de proceso discursivo.

Este proceso nos permite abordar otro aspecto del discurso y es el de que existe un puente comunicativo entre dos interlocutores, ya sea semántica o pragmáticamente. Puente que establece la comunicación a través de enunciados y no de frases u oraciones en la relación coloquial del lenguaje, pero existe otro sistema comunicativo y es el del lenguaje literario, es decir, el texto literario, que yo prefiero llamar discurso literario, en el cual se establece otro proceso comunicativo con sus propias características. El modo coloquial es producido en la sociedad como un proceso normal y cotidiano de la comunicación del lenguaje; pero, cuando hablamos del literario, nos apoyamos en lo que Todorov denominó como "Poética"²², para diferenciarla del uso coloquial del lenguaje.

En oposición al uso cotidiano del lenguaje, el literario es sistemático ("el lenguaje poético organiza y concentra las fuentes del lenguaje corriente") y autotélico porque él no encuentra su justificación fuera de sí mismo.

²⁰ Ibidem. Pág. 364.

²¹ "Se llama situación del discurso al conjunto de las circunstancias en medio de las cuales se desarrolla un acto de enunciación... estas circunstancias también reciben el nombre de contexto.... Es obvio que la gran mayoría de los actos de enunciación (quizás todos) son imposibles de interpretar si solo se conoce el enunciado empleado y se ignoran las circunstancias de la situación: los motivos y los efectos de la enunciación se perderán pero sobre todo (y esto es lo único a que nos referimos aquí) será imposible describir correctamente el valor intrínseco de la enunciación". Ibidem. Pág. 367.

²² "En efecto, la consecuencia es que el locutor y el destinatario son aprehendidos directamente como interlocutores y sus relaciones están marcados de inmediato por esta reciprocidad vinculada con las relaciones del discurso (el yo es un tú potencial y a la inversa)". Ibidem. Pág. 378.

²³ "El objeto de la poética no es la obra literaria misma: lo que ella interroga son las propiedades de ese discurso particular que es el discurso literario". Todorov, Tzvetan. ¿Qué es el Estructuralismo?. Poética. Biblioteca Clásica y Contemporánea. Argentina, 1975. Pág. 22.

²⁴ Todorov, Tzvetan. Los Géneros del Discurso. Monte Avila Editores. Venezuela, 1991. Pág. 18.

Este carácter autotélico se refiere concretamente al referente. Es decir, si en el lenguaje cotidiano se usa el referente real (la realidad), el referente literario usa su propio referente, inventa su propio referente, es estrictamente hablando autoreferencial, ficcional. Estas relaciones del referente, tanto en el coloquial como en el literario, determinan si el discurso está en función a un contexto real o ficcional.

La dirección o rumbo que toma el discurso ficcional se autoalimenta o retroalimenta de sus propias características gramaticales, en el interior de la misma se unen las frases que no tienen un referente real, y no se hace necesario buscar la verdad de lo real fuera del texto porque sencillamente se lo da por dado; el ficcional es más bien, por tanto, autoreferencial. En consecuencia, en el texto literario no existe ni verdad ni falsedad (real): sólo existe la verosimilitud, que a su vez es autoreferencial, dado que su única referencialidad es ella misma²⁷.

25 "...existe un tipo de discurso llamado ficcional donde el aspecto de la referencia se plantea de manera radicalmente diferente: está explícitamente indicado que las frases formuladas describen una ficción y no un referente real". Ducrot y Todorov. Op. Cit. Pág. 301.

26 "Las frases de que se compone el discurso literario no tienen referente, se manifiestan como expresamente ficcionales y el problema de su 'verdad' no tiene sentido.... El problema de la verdad, subordinado al de la referencia es igualmente inconcebible fuera de la enunciación; en sí mismo el enunciado no es verdadero ni falso, llega a serlo únicamente en el curso de una enunciación particular...". Ibidem. Pág. 366.

27 "El lenguaje llamado corriente o coloquial normalmente fija su referencia en la realidad inmediata, empírica, y en el desempeño práctico, mientras que el lenguaje poético (que por cierto puede ser el mismo lenguaje cotidiano en sus instantes de poesía) instaura su propio referente, funda una realidad con distintos grados de extensión y autonomía". Bueno Chávez, Raúl. "El Uso Poético del Lenguaje", en: Varios. Lenguaje y Concepciones del Mundo. Asociación Cultural Peruano Alemana. Lima, 1987. Pág. 7/.

Al respecto Todorov afirma que *"la literatura es un lenguaje no instrumental, cuyo valor reside en sí mismo, o como dijo Novalis en ser una expresión por la expresión "*. Esta estructura o forma daría la primera significación del discurso ficcionalizado, forma que Todorov la relaciona anatómicamente a las frases como una noción genérica del discurso.

El discurso literario es una especificidad de la comunicación humana. A través de este discurso se establece un puente comunicativo entre el sujeto discursivo y el lector, esa es su esencial relación discursiva y tiene un valor polisémico de lectura.

Sin embargo, es menester hacer una distinción teórica para abordar nuestro objeto de estudio, y es la siguiente: el discurso literario es el que permite la comunicación entre el narrador y el lector (ya sea interno o externo) y este discurso nos está mostrando, como en un mapa, todo lo que se refiere a los aspectos del cómo de la narración, ¿qué sucede con la historia que está contándonos? Esta diferencia marcada por la existencia de variaciones conceptuales las vamos a ver en el siguiente punto.

1.2. Discurso e historia.

En todo relato existen dos instancias constructivas que son la historia y el discurso. A esta relación dual le corresponde una estructura ficcionalizada: la historia, y una estructura sintáctica y semiológica, el discurso".

28 Todorov. Los Géneros del Discurso. Op. Cit. Pág. 15.

29 "El juego de ajustes y desajustes entre la historia y el discurso proviene de que, para ser narrados, la historia debe ser necesariamente confiada a un discurso; pero cada uno de estos dos planos tiene sus propias leyes, pues en el campo de la historia los seres y los objetos imaginados se comportan según reglas específicas que tienen por o 'ato producir en



Así pues, a la historia le corresponde el proceso de lo enunciado y al discurso el de la exposición"; lo que Todorov denomina evocación de cierta realidad a través de un narrador que relata la historia:

En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real.... Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos los que cuentan sino el modo en que el narrador nos los hace conocer .

Historia es, entonces, la evocación, y el discurso es el modo. Todorov distingue además de esta afirmación que, "la historia dependería de la inventio y el discurso de la dispositio³²". Tanto la historia como el discurso pertenecen al relato literario y cómo se conforman ambos: el nivel lineal y el pluridimensional. El nivel lineal es el discurso y el nivel pluridimensional la historia. De ello desprendemos que en el relato no existe historia sin discurso ni discurso sin historia, ambos son correlacionales.

Ahora bien, a fin de sintetizar estas dos instancias, historia y discurso, diremos que a la historia le corresponden

el lector una ilusión de realidad y una impresión estética, mientras que en el campo del discurso reinan las normas lingüísticas y la sintaxis impone su propio orden". Beristain, Helena. Análisis Estructural del Relato Literario. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1982. Pág. 180.

30 "El plano del discurso, es el de la exposición; que se opone al plano de la historia.... el nivel del discurso se opone a los niveles de las funciones (de las acciones) dentro del marco de la historia o proceso de lo enunciado.... Hay que recordar que Todorov llama discurso al proceso de la enunciación a lo que Barthes llama formas del discurso o nivel de la narración o narratividad. Los hechos del discurso nos comunican los hechos relatados o hechos de la historia (Jakobson, 1975 [1956] p. 312)". Ibidem. Pág. 85.

31 Todorov, Tzvetan. "Las Categorías del Relato Literario", en Barthes, Roland; Eco, Humberto; y otros. Análisis Estructural del Relato. Ediciones Coyoacan. México, 1996. Pág. 163.

32 Ibidem. Pág. 163.

la lógica de las acciones: los predicados de base que son el deseo, la comunicación, la participación, el ser y el parecer. En tanto que al discurso le corresponden el tiempo del relato, los aspectos del relato y los modos del relato³³.

Por consiguiente, el tiempo del discurso es lineal (sintagmático), mientras que la historia, o el tiempo de la historia, es pluridimensional (paradigmático). En la historia pueden desarrollarse varios acontecimientos simultáneamente; pero el discurso debe estar obligatoriamente y linealmente trazado, uno tras de otro; o lo que Todorov acertadamente dice: *"una figura compleja se ve proyectada sobre una línea recta"*³⁴.

De esta compleja situación surge inevitablemente también la figura del narrador y los distintos niveles narrativos que Barthes, a propósito de ello, dice:

Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las funciones (en el sentido en que esta palabra tiene en Propp y en Bremond, el nivel de las acciones (en el sentido que tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el de la narración (que es, grosso modo el nivel del discurso en Todorov).

Niveles que, organizados mediante el narrador van conformando el discurso literario, o lo que Genette afirma *".... en el discurso alguien habla y su situación en el acto mismo del hablar es el foco de las significaciones más importantes"*. Por lo demás, dentro del propio discurso encontramos los aspectos del relato, lugar donde se plantea la problemática del narrador,

33 "El discurso se separaría en tres grupos: el tiempo del relato, en el que se expresa la relación entre el tiempo de la historia y el del discurso; los aspectos del relato o la manera en que la historia es percibida por el narrador y los modos del relato que dependen del tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia". Ibidem. Pág. 179.

34 Ibidem. Pág. 180.

35 Barthes, Roland. "Introducción al Análisis Estructural de los Relatos", en Barthes, Roland; Eco, Humberto; Todorov, Tzvetan y otros. Análisis Estructural del Relato. Op. Cit. Pág. 209.

36 Genette, Gerard. "Fronteras del Relato". Ibidem. Pág. 209.

en relación al personaje (homo-intra-auto-etc. diegético) y los modos del relato, es decir, la forma en que este sujeto discursivo nos expone el relato.

El lector es aquel a quien está dirigido el discurso; no hay discurso si alguien no lo recibe, de ser así, el circuito comunicativo se cortaría, se interrumpiría. A causa de esto se infiere que el lector no sólo es el destinatario interno, el narratario del discurso, sino que es también el lector externo del mismo³⁷, aquel que interviene directamente en el proceso de la lectura y vincula sentidos de la obra literaria. Como quiera que este lector es culturalmente determinado, diremos que la obra literaria, aparte de ser una ficción de la realidad y autoreferencial por excelencia, es un producto cultural porque va más allá del simple circuito comunicativo del lenguaje.

1.3. Discurso y cultura.

De manera que, además de que el discurso sea un hecho comunicativo, hablamos de sentido y significación del relato, es también un hecho cultural. Entiendo ésto porque no sólo es el hecho de que existan dos interlocutores en los que recae el circuito comunicativo, sino también que:

Más allá del nivel del discurso, dice Barthes, comienza un universo extralingüístico integrado por otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos) cuyos términos ya no son solo los relatos sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.). Es allí donde ya no los elementos del discurso sino el relato en su totalidad adquiere su último sentido, ya que la narración sólo puede recibir su sentido del mundo que la utiliza [Barthes, 1990 (1966) p. 37] .

³⁷ "La imagen del narrador no es una imagen solitaria, en cuanto aparece, desde la primera página, está acompañada por lo que podemos llamar la imagen del lector. Estas dos imágenes son propias de toda obra de ficción (....) Esta dependencia confirma la ley semiológica y **general según la cual "Yo" y "Tú", el emisor y el receptor de un enunciado, aparecen siempre juntos**". Todorov, Tzvetan. Los Géneros del Discurso. Pág. 191.

³⁸ Beristain, Helena. Op. Cit. Pág. 85.

Estos sistemas sociales, económicos e ideológicos podemos resumirlos en culturales, porque entiendo que el discurso se produce en particulares contextos que lo determinan como texto, estrictamente hablando, pero cuando nos referimos al texto literario, hablamos de un hecho estrictamente cultural porque una obra literaria se produce en una determinada cultura, cualquiera sea ésta".

Dentro del propio contexto del discurso la ficción es autoreferencial, pero, además, el texto en sí mismo es un producto cultural, que inclusive va más allá de lo meramente social. Paul Ricoeur dice que el discurso, entendido como una mediación, es también un proceso cultural". El discurso es la comunicación de un sujeto discursivo en un determinado contexto autoreferencial, la ficción; empero, este hecho trasciende su propia "realidad" y se lo asume como un producto cultural.

Para finalizar este acápite resumimos los puntos más significativos para nuestra tesis, a saber: En la sintaxis gramatical existen oraciones gramaticales que poseen unidad y sentido completo (entendiendo que las frases también entran dentro de esta clasificación); estas oraciones son el modelo del habla, y en cuanto cobran significación en el discurso literario vuelcan su sentido a la autoreferencialidad del mismo; esto no

39 "La situación comunicativa de un diálogo tiene una extensión, duración y (normalmente) importancia mínimas, mientras que la situación en la cual se difunde un texto literario abarca una zona considerable de la cultura, esto es la situación sociocultural: cotidianidad contra generalidad (y, en el límite universalidad)". Segré. Op. Cit. Pág. 220.

40 "La Poética adquiere su verdadera amplitud cuando la obra despliega un mundo que el lector hace suyo. Este mundo es un mundo cultural. Así, pues, el eje principal de la teoría de la referencia al "después" de la obra pasa por la relación entre poesía y cultura..." Ricoeur, Paul. Tiempo y Narración. "Configuración del Tiempo en el Relato Histórico", Tomo I. Ediciones Cristiandá. Madrid, 1987. Pág. 115.

significa, de ninguna manera, que la estructura gramatical sea la base del discurso, es su modelo, pues en ésta no existe la referencia, tan sólo es el modelo del lenguaje; el discurso no sería, en todo caso, la suma de oraciones, sino que éste está configurado por el enunciado, o más bien, son los enunciados completos y con sentido los que nos dan como resultado el discurso.

En el discurso existen dos instancias inherentes al mismo: el enunciado y la enunciación. El primero como el producto comunicativo del lenguaje, y el segundo como la huella paradigmática del lenguaje. En este producto, que para fines prácticos llamaremos comunicativo, existen otras dos instancias, que son el emisor-receptor para el lenguaje cotidiano; y, narrador-lector para el lenguaje literario. Dualidad necesaria para que exista la comunicación (tomamos la base del proceso no sus complementos⁴¹ porque, creemos, no es pertinente a esta tesis realizar este análisis). Una vez que hemos determinado que no es la oración, sino los enunciados los que conforman el discurso, y que al interior y exterior del mismo existe la relación dialógica (emisor-receptor; narrador-lector), podemos diferenciar lo que es la comunicación cotidiana, coloquial, de lo que es, estrictamente hablando, el texto literario. En ese sentido, diremos que el texto literario es una instancia particular por cuanto no tiene un referente real, sino es autoreferencial, es decir, es un discurso cuyo referente es él mismo. En esta conceptualización literaria saquemos en claro que, en la narrativa existiría la narración metonímica, aquella que se referiría a la linealidad del discurso y estaría

41 "En su célebre artículo "Poética y lingüística" JAKOBSON, sirviéndose del modelo de la comunicación, define seis momentos de la comunicación que se corresponden, término a término, con seis funciones del lenguaje.... DESTINADOR-MENSAJE-DESTINATARIO; CONTEXTO-CONTACTO-CODIGO; término a término, las funciones del lenguaje correspondientes a estos momentos de la comunicación son: EMOTIVA-POETICA CONATIVA; REFERENCIAL-FATICA METALINGUISTICA". Antezana, Luis H. Elementos de Semiótica Literaria. Instituto Boliviano de Cultura. La Paz, 1977. Pág. 26.

estrechamente relacionada a su referente; y existiría la narración metafórica, aquella que se referiría a la sustitución del discurso y estaría relacionada a su autoreferencialidad narrativa.

Dentro, o al interior del relato existe la historia y el discurso. El relato se subdivide en historia, que es el transcurso pluridimensional, y en discurso, que es la linealidad del mismo: la historia es el qué y el discurso el cómo.

El discurso es un producto no sólo social sino principalmente cultural literario. Sólo un discurso literario puede ser entendido como un producto cultural, también, ya que todos los demás son productos sociales. Todo discurso es un producto social; pero no todos los discursos son sociales, sino que existe el literario, que es autoreferencial, y este carácter lo determina como cultural.

El discurso literario es el enunciado de una autoreferencialidad cultural, que deviene en Literatura, en arte. Esta ficcionalización cultural del discurso establece vínculos agregados, como por ejemplo, el proceso entre el sujeto discursivo y su discurso, y el vínculo comunicativo con el lector.

1.4. Sujeto Discursivo

Por Sujeto Discursivo entiendo al narrador, pero en un sentido mucho más amplio y profundo; el sujeto discursivo es un ente **literatural** que se diferencia del simple narrador (aunque

⁴² Por ente entiendo todo aquello que existe en cualquier modalidad del ser. Por ente literatural entiendo al ente que existe dentro de la dimensión de la literariedad. "Para la Ontología todo es ente, algo: lo existente, lo inexistente y lo imaginario, lo real y lo ideal, lo posible y lo imposible. Esta no desprecia ningún objeto por insignificante que sea". (Pescador, Augusto. Ontología. Losada S.A. Buenos Aires, 1966. Pág. 17). Por lo tanto, el

tenga la misma función), cuya existencia ontológica se da en el fenómeno del discurso.

Antes de saber la función del narrador (aquel que sólo cuenta la historia) es preciso saber qué es el narrador en sí mismo, si existe o no existe, y cómo. Todos los teóricos que hablan sobre el narrador no definen concretamente lo qué es, sólo definen lo que hace, lo presumen como aquel sujeto que narra y focaliza la historia en un mundo ficcionalizado; pero no dicen ontológica-literaturalmente qué es, ni quién es en su origen (no me refiero al que cuenta la historia). Lo que hacen es teorizar su funcionalidad en el hacer antes que en el ser.

La falta de esta definición me ha llevado a descubrir que aquel que cuenta la historia, lo que sería el narrador, es un ente ontológico-literatural; esto quiere decir que tiene una existencia propia como tal, aunque dicha existencia se dé sólo en el discurso, y esto es precisamente lo que lo caracteriza de otros entes discursivos, en general, es decir, de aquellos que no son literaturales.

Tratemos de aclararlo. En la obra narrativa, visto desde una visión total, es decir, ontológico-literatural, se dan y se relacionan tres entes. A saber:

a) El autor.

ente literatural o sujeto discursivo está incluido en esta definición ontológica. El ente literatural, tanto como el ente real y el ente ideal poseen lo que se denomina categorías ónticas, a saber: Todo objeto real ofrece resistencia (consistencia) y tienen individualidad, existencia, temporalidad, procesalidad, causalidad y realidad; todo objeto ideal, en cambio, no opone resistencia (la no-consistencia) y se da entre relaciones y diferencias, por ejemplo, los números, las figuras geométricas, etc., y sus categorías ónticas son: la lógica pura, la intemporalidad y la inmutabilidad. En el sujeto discursivo las cualidades de estas categorías se modifican con ciertas características particulares, como por ejemplo: la "existencia", porque dicha existencia empieza y termina en el discurso; la "temporalidad", porque se da en el "tiempo" del discurso, y la "espacialidad" porque ocupa el espacio narrativo. A la vez tiene los atributos ónticos literaturales de mutabilidad y desplazamiento temporal, como veremos después.

- b) El Sujeto Discursivo.
- c) El Discurso literario.

El autor es una persona real, un yo con nombre y apellido, con una entidad psicológica única. En este ente se origina el sujeto discursivo, pero, paradójicamente, no es el sujeto discursivo. El autor puede existir sin ser sujeto discursivo, y por tanto sin discurso. El autor, como sabemos, no entra en la narración, simplemente porque no es el sujeto discursivo.

El Sujeto Discursivo, como ya hemos dicho, es un ente, cuya existencia se origina en la literariedad. El sujeto discursivo no es el autor, es *otro* fuera y dentro del autor, es un ente que, por otra parte, se da en y con el discurso, esto es así porque aparece y desaparece en el discurso. Además, el sujeto discursivo está determinado, en su existencia, en su ser, por su correlación con el discurso, es decir, que aquel no puede existir sin éste.

Por otra parte, el sujeto discursivo es un yo discursivo, un yo o consciencia literatural, esto quiere decir que el ente literatural o sujeto discursivo, en su ser, en su qué es, es una consciencia, un yo literatural, cuya función, su hacer, es el discurso.

El sujeto discursivo tiene dos atributos: a) mutabilidad y b) desplazamiento temporal. El sujeto discursivo, por su atributo de mutabilidad, puede tomar cualquier focalización narrativa, es decir, al narrar el discurso puede hacerlo como cualquier personaje (hombre, animal, piedra, etc. y las modalidades diegéticas de la narración). Pero no hay que perder de vista que el sujeto discursivo, en general, es una entidad única y existente; y en su funcionalidad, en su modalidad de ser, es uno y varios a la vez, tantos cuantos sean los

personajes⁴³.

Su otro atributo, el desplazamiento del tiempo, lo caracteriza porque puede desplazarse temporalmente sin determinación alguna en los tiempos de la narración. El discurso literario también es una entidad, que por su parte también está determinado en la correlación, con el sujeto discursivo.

En resumen, el narrador, como tal (y que no es considerado como sujeto discursivo), no como personaje, es ficticio; pero el sujeto discursivo, como tal, no es ficticio, es un ente literaturalmente existente. Entonces, el sujeto discursivo es un ente que existe como tal; pero que asume una existencia ficticia como personaje. Como personaje es ficticio, ya sea esto o aquello, pero como sujeto discursivo es existente en su entidad literatural: *es el ente creativo que hace cultura con literatura*.

Ya hemos definido su ser, ahora definamos su hacer. Partamos de los elementos semánticos y sintácticos del modelo oracional que se encuentran también en la narración; pero ésta, al ser una construcción más compleja que el modelo oracional, se estructura ya no como modelo, sino como discurso literario. Ahora bien, quien estructura este discurso literario", en un mundo representado a través de una historia ficcionalizada, es el sujeto discursivo. Dentro de este proceso narrativo, se encuentran tres protagonistas que son:

... el personaje (él), el narrador (yo) y el lector (tú); en otros términos: la persona de

43

El ente literatural o sujeto discursivo es uno solo en sí mismo, en su esencia, y en su modalidad de ser puede ser varios. En su entidad es uno solo invariable, y en su modalidad es variable, exactamente de la misma forma que el ente ideal del triángulo es uno solo en su triangularidad, en su esencia (tres ángulos), y es variable en su modalidad isósceles, equilátero, escaleno, etc.).

44

"Para obtener un núcleo narrativo es necesario, por lo menos, un sujeto y su predicado, a pesar de que no todos los sintagmas sujeto-predicado constituyen núcleos narrativos". Segré, Cesare. Op. Cit. Pág. 208.

Entonces, de estos tres protagonistas el que nos interesa es el narrador, que, sin embargo, yo lo asumo como aquel Sujeto Discursivo que interviene en la construcción tanto sintáctica como semántica del discurso. Este sujeto discursivo que habla, cuenta, dice, expresa, narra, etc., se sitúa en diferentes niveles del discurso narrativo; estos niveles son establecidos entre dos fronteras que son: la narración en sí y el mundo representado.

Cuando hablamos de narración en sí, entendemos: a) la instancia en la que se construye una historia donde intervienen los personajes, el tiempo, el espacio, y todo aquello que conlleva estructurar el relato, y b) el mundo representado, que es la ficcionalización del imaginario mediante el discurso; es decir, existe un Sujeto Discursivo ficcionalizado (imaginario) que produce también un discurso ficcionalizado⁴⁶. Inferimos de esto que el sujeto discursivo "está presente en el nivel del universo evocado o en el del relato" ; y, a partir de esta ubicación, el SD comienza a contar una historia que bien puede ser, según Ducrot y Todorov, de visión interna o externa, donde:

... el narrador describe el universo mental desde el interior o desde el exterior. En el caso en que se introduce en el espíritu de los personajes, este procedimiento puede aplicarse a un solo héroe o a varios, y en este último caso, el paso de una conciencia a otra puede seguir o no un plan riguroso....

⁴⁵ Ducrot y Todorov. Op. Cit. Pág. 370.

⁴⁶ "El narrador de un texto no es, en efecto otra cosa que un locutor imaginario, reconstituido a partir de los elementos verbales que se refieren a él". Ibidem. Pág 368.

⁴⁷ Ibidem. Pág. 373.

⁴⁸ En esta parte teórica, por razones prácticas, al Sujeto Discursivo lo abreviaré como SD.

⁴⁹ Ibidem. Pág. 261.

Así pues, el SD, ya sea interna o externamente, es el que asume el papel de focalizador que estructura el discurso narrativo y es él quien cuenta la historia desde un afuera o desde un adentro del relato; en consecuencia, a él es a quien se sujetan todos los otros personajes, la focalización. Por lo tanto, entendemos que SD es quien estructura la historia a través del discurso y personaje es aquel que realiza las acciones dentro del relato; acciones que son inmanentes a su rol actancial dentro de la historia (incluyendo el propio SD si es al mismo tiempo narrador-personaje). A pesar de que estas dos funcionalidades han sido bastante estudiadas, con el fin de aclarar aún más la distinción entre lo que es el narrador y personaje, voy a delinear el siguiente esquema:

Narrador	>	Personaje (la visión por detrás)
Narrador	=	Personaje (la visión con)
Narrador	<	Personaje (la visión desde fuera)

donde:

- a) En la primera, el narrador sabe más que los personajes;
- b) en la segunda, el narrador sabe tanto como los personajes;
- c) en la tercera, el narrador sabe menos que sus personajes o no quiere saber intencionalmente nada de estos".

Estas formas narrativas nos darán, primordialmente, el punto referencial de lo que es la voz narrativa: o la focaliza-

ción del SD. La función del SD es, entonces, la de la distancia-
ción de sus personajes: puede ser lejana, mediana o cercana, a
través del uso gramatical de los pronombres, los deícticos,
etc.; nosotros abordaremos el criterio de que el SD se distancia
de la focalización del personaje a través de su conocimiento de
las acciones que realiza éste. Para tal efecto nos remitimos a
lo que Cesare Segré aclara al escribir que en el nivel diegético
la relación entre narrador-personaje, según la categorización
que Roland Barthes hizo acerca de estos dos componentes del
relato literario, se realiza la siguiente división diegética:

1. Narrador presente en la historia como personaje
(homodiegético), que analiza los acontecimientos desde
el interior (intradiegético)
2. Narrador presente en la historia como personaje
(homodiegético) que, sin embargo, analiza los aconte-
cimientos desde el exterior (extradiegético)
3. Narrador ausente como personaje de la historia
(heterodiegético) que analiza los acontecimientos
desde el interior (intradiegético)
4. Narrador ausente como personaje de la historia
(heterodiegético) que analiza los acontecimientos
desde el exterior (extradiegético).

Estos cuatro tipos de narradores-personajes están
relacionados con lo que se define como focalización del SD como
narrador. Segré lo define, basado en los estudios de Genette,
como "el lugar (la persona) desde cuya perspectiva y en cuyo
campo de visión transcurre la narración". Estas focalizaciones
del SD las podríamos resumir de esta forma:

⁵¹ Segré, Cesare. Op. Cit. Pág. 29-31.

⁵² Ibidem. Pág. 32-33.

	de focalización cero	fija
Narración	de focalización interna	variable
	de focalización externa	múltiple

donde:

- a) La focalización cero se ha dado en la épica clásica;
- b) la focalización interna, variable, cuando más de un personaje, según los episodios que se den en el relato, se convierte en focal;
- c) la focalización, externa, múltiple cuando el mismo acontecimiento es visto sucesivamente con los ojos de varios personajes.

Advertimos que ya no hablamos de visión del SD, ya sea como narrador homodiegético o como autodiegético, sino de focalización narrativa. Esta focalización narrativa estaría emparentada muy de cerca con lo que Genette y Todorov afirman acerca de *la voz narrativa*; pero, Mieke Bal afirma que estos dos términos son incorrectos: la de focalización y narrador; ya que según este crítico el único que narra la historia es el narrador y no así el personaje⁵³. Sin embargo, no nos vamos a detener en este aspecto.

Otra distinción que hay que hacer es la de diferenciar el rol del personaje con el del SD, y para ello partimos del hecho de que el personaje es, para Todorov, aquel que cumple un conjunto de atributos o predicados en el transcurso del rela-

53

.. el narrador se relaciona profundamente con el concepto de focalización, con el que se ha identificado tradicionalmente. Juntos, el narrador y la focalización determinan lo que se ha dado de llamar narración. De forma incorrecta, puesto que sólo el narrador narra, o sea: enuncia lenguaje que cabe calificar de narrativo puesto que se refiere a una historia. Si consideramos la focalización como parte de la narración, habremos dejado de hacer una distinción entre los modelos lingüísticos -textuales-, y el propósito -el objeto- de su actividad". Bal, Mieke. Teoría de la Narrativa. Cátedra, 2da. edición. Madrid, 1987. Pág. 126.

to . Atributos que bien pueden ser de importancia primaria o secundaria dentro de la narración⁵⁵. Sin embargo, dentro de la tipología de Vladimir Propp en su obra: *Morfología del Relato*, y retomada por Algirdas Julien Greimas, en su análisis semiótico de la literatura, la noción de personaje es desplazada por la introducción de la categoría de Actante en el proceso narrativo . Este desplazamiento del personaje al de actante nos permite hacer una primera distinción dentro de la estructura narrativa: en el relato se hablaría más de actante que de personaje.

Esta noción de personaje-actante se diferenciaría del de narrador cuando la focalización o visión del que emite el discurso está centrado en las acciones verbales de un sujeto determinado. A ello debemos añadir que uno de los aportes más significativos, realizado por Roland Barthes, sobre este tema, es cuando afirma: "... cada *personaje, incluso secundario, es el héroe de su propia secuencia...*" . Por lo tanto, en la formalización teórica del estructuralismo, el actante se constituye en el hacer antes que en el ser.

La caracterización del actante está marcado por determinados logros, aspiraciones o intenciones de un Sujeto que desea conseguir un determinado Objeto; o lo que es lo mismo decir: un

59 Ducrot y Todorov. Op. Cit. Pág. 261.

55 "Según la importancia del papel que asumen en el relato, los personajes pueden ser principales (los héroes o protagonistas) o secundarios, cuando tienen una función episódica". Ibidem. Pág. 262.

56 .. los actantes de Greimas son: Sujeto-Objeto; Emisor [*Destinator*]-Destinatario; Adversario y Auxiliar. Las relaciones que se establecen entre ellos forman un modelo actancial...".Ibidem, Pág. 263.

57 Barthes, Roland. "Introducción al Análisis Estructural de los Relatos". Op. Cit. Pág. 23.

Sujeto busca un Objeto", en el sentido semiótico del término. Actante, entonces, es aquel que realiza las acciones, y en un grado más inmediato está el SD, quien habla de estas acciones y, al mismo tiempo, puede ser el personaje que las realiza. Habrían, entonces, dos instancias en todo relato; la primera es que existe el SD, organizador del discurso narrativo, y la segunda, de que la historia se la focaliza desde diferentes niveles diegéticos⁵⁹ particularizados por la distancia o acercamiento de la historia ficcionalizada a través del SD.

Estas distancias o acercamientos las podemos sintetizar de la forma que dice Segré, él señala que existen distancias del narrador relativas a los niveles de la diégesis: éstas estarían marcadas por un narrador externo que no es un personaje de la historia (lo que comúnmente llamaríamos el omnisciente en tercera persona⁶⁰); el narrador externo que protagonizó la historia en el pasado (es la primera persona de la historia presente) y la narración en segundo grado, como las narraciones donde existen narradores incluidos como parte de la historia; pero al mismo tiempo distanciados de ella; y, por último, la del narrador héroe (personaje principal) que narra su propia historia (lo que denomina autodiégesis, también en segundo grado) en el presente. En tal sentido podemos inferir que la

58

"...La primera y más importante relación ocurre entre el actor que persigue un objetivo y el objetivo mismo...". Bel, Mieke. Op. Cit. Pág. 34.

59

"Genette introduce los niveles de la diégesis que permite ubicar al narrador en diferentes posiciones que revelan la distancia existente entre él y la historia narrada: nivel extradiegético el que no participa en la diégesis; intradiegético el que posee un doble estatuto de narrador-personaje y tiene a su cargo la narración de segundo grado o relato metadiegético, autodiegético el narrador-personaje principal o narrador héroe que cuenta su propia historia". Beristáin. Op. Cit. Pág. 119.

60

Aunque, claro, esto se relativiza cuando encontramos afirmaciones como la siguiente: "Desde el punto de vista gramatical siempre será una primera persona la que narra una historia. De hecho el término 'narrador de tercera persona' es absurdo; un narrador no es un 'él' o un 'ella'. En el mejor de los casos podrá narrar sobre algún otro un 'él' o una 'ella'. Por supuesto que ello no significa que carezca de valor de distinción entre narraciones de 'primera y tercera persona'". Ibidem. Pág. 127.

diégesis y el narrador son dos elementos inseparables e inherentes a todo proceso narrativo.

Una vez determinado que en la estructura narrativa existe un organizador de la historia, el SD, y un actante que hace las acciones (personaje), podemos argumentar que el SD es el sujeto de la enunciación y estructurador del discurso ficcionalizado.

Sin embargo, al hablar del sujeto de la lengua, es decir el sujeto gramatical de la oración, nos referimos a que es un modelo, un ideal que nos muestra el funcionamiento del lenguaje. En este modelo no existe la referencialidad, no hay mundo, sólo existen relaciones y diferencias. En cambio, el sujeto de la enunciación, el Sujeto Discursivo, el sujeto sujetado al orden del discurso, es un sujeto cuyo enunciado no se basa en la gramática solamente, sino y ante todo, es un ser que parte de un mundo donde se comunica con otro sujeto y al que hace referencia en base a una enciclopedia del mundo, a una fusión de horizontes, como dirían los hermeneúticos.

Ahora bien si esto es así cómo conocemos a este Sujeto de la enunciación, al Sujeto Discursivo del discurso:

*... el discurso y su sujeto, un sujeto que sólo podemos conocer por su discurso, ... es el sujeto de la enunciación... el llamado análisis del discurso se desarrolla fundamentalmente a partir de los **estudios**: sobre la enunciación, es decir, la puesta en discurso de la lengua por un sujeto... Es en el lenguaje donde el hombre se constituye como sujeto..."*

Este Sujeto constituido en su discurso, entonces, es aquel en el que se dan todos los elementos constructivos de la narración, del relato. El productor del discurso es el sujeto discursivo; el productor del relato, de la narración, es el narrador; además, cuando hablamos de narrador siempre lo hacemos desde la persona gramatical desde la cual está focalizándose la historia,

⁶¹ Lozano y otros. Op. Cit. Pág. 89-92.

Ya sea desde la primera, segunda o tercera personas gramaticales. En cambio, cuando hablamos de Sujeto Discursivo estaríamos entendiendo un sujeto que constituye y se constituye en su discurso, y por lo tanto ya no es sólo el narrador, focalizador del relato; esto quiere decir que el Sujeto Discursivo es tal en tanto y en cuanto se objetiviza a sí mismo en su discurso y como discurso.

El narrador objetiviza una historia manteniendo la dualidad sujeto-objeto, el narrador como sujeto y la historia como objeto. El sujeto discursivo, en cambio, entra en esta misma relación, en esta dualidad, y al mismo tiempo, la transciende, esto es, el sujeto discursivo no sólo objetiviza la historia, sino que él se objetiviza en la historia, así es sujeto y objeto a la vez, una unidad de sujeto y discurso indivisible. En consecuencia, el sujeto discursivo se relaciona íntimamente con la noción de discurso y al productor de éste, ambos están estrechamente relacionados en el plano discursivo; es decir, nos aproximamos al discurso como objeto de estudio mediante un sujeto que emite un enunciado establecido bajo la relación de un proceso de comunicación escrita⁶².

La construcción del sujeto en el discurso, lo dijimos, se la realiza en la estructura de la oración sintáctica y semántica donde se establecen vínculos de un Sujeto que hace algo (predicado) en una determinada circunstancia, pero si los relacionamos al sujeto de la enunciación, al narrador⁶³, que ya

62

Escrita porque nuestra tesis se basa en la escritura narrativa no así en la otra forma que es la oralidad o que pertenece a los ámbitos de la oralidad.

63

"El análisis gramatical de ciertos elementos 'enunciadores' del discurso (los nombres, los pronombres anafóricos que establecen la distancia entre el narrador y lo enunciado -los deícticos- como ciertos adverbios y los demostrativos) nos permiten descifrar quien es, en cada momento, el narrador. En cambio el análisis de los 'modalizadores' de que el narrador se vale para manifestar la función conativa y la emotiva (y cuyo manejo lo involucra a él mismo afectivamente) nos permite conocer otros aspectos de su perspectiva y su criterio. Es necesario para esto, atender a ciertos adverbios (de duda, de afirmación, negación), a las interjecciones, a los verbos (su modo, su tiempo) y al modo o status lógico de las

hemos denominado Sujeto Discursivo, se entiende que no existe discurso sin narrador o sin SD, pues no hay relato sin narrador.

Mientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita, mientras esas emisiones lingüísticas constituyan un texto narrativo, habrá un narrador, un sujeto que narra".

El narrador es el sujeto de la enunciación del discurso en el que el personaje dice "yo", es el "yo" en torno al cual se organizan todas las otras instancias discursivas designadas por los indicadores (o deícticos)...⁶⁵.

El sujeto de la enunciación es el narrador".

Si seguimos con esta lógica narrativa diremos que quien estructura todo el relato es un sujeto de la enunciación que cuenta⁶⁷ la historia ficcionalizada. Es alguien que narra (locutor) y alguien que recepciona tal discurso a través de la lectura".

Ahora bien, si "el discurso es el lugar de construcción de un sujeto, a través del discurso el sujeto construye el mundo como objeto y se construye a sí mismo"; inferimos, entonces, que existe un Sujeto frente a un Objeto, y, análogamente al sujeto-objeto de la Gnoseología, esta relación establece una correlación literaria de estos constitutivos del discurso.

En resumen, el Sujeto Discursivo es el que estructura el

oraciones (afirmación, negación, etc.)". Beristain, Helena. Op. Cit. Pág. 112.

⁶⁴ Bal, Mieke. Op. Cit. Pág. 127.

⁶⁵ Beristain, Helena. Op. Cit. Pág. 108.

⁶⁶ Todorov. Los Géneros del Discurso. Op. Cit. Pág. 74.

⁶⁷ "Más exactamente, el narrador no habla, como lo hacen los protagonistas del relato, cuenta...". Ibidem. Pág. 77.

⁶⁸ "Aproximarse al discurso como objeto supone postular un sujeto productor y una relación dialógica locutor-interlocutor (auto-lector-etc.)". Lozano y otros. Op. Cit. Pág. 89.

⁶⁹ Ibidem. Pág. 89.

discurso, y el Objeto Discursado es el discurso, lugar donde se constituye el sujeto como sujeto discursivo. Esta correlación nos da como resultado la hipótesis que hemos visto, a saber, en la narración el sujeto discursivo, por su competencia narrativa, construye un mundo posible que es la ficción y al mismo tiempo se constituye a sí mismo como Sujeto, con y en el objeto (el mundo discursado).

Cuando este sujeto narra la historia y configura el discurso, establece un vínculo estrecho entre su discurso y su constitución ontológica, se da como un ente, como algo que existe. En consecuencia, la noción de narrador se diluye y aparece este sujeto enunciador del discurso, el sujeto discursivo, y al mismo tiempo puede ser el actante que realiza las acciones propias de los roles actanciales; por lo tanto, el SD es un sujeto que se construye en el discurso y no fuera de éste. Aquí ya estamos hablando de la autoreferencialidad de la literatura.

Dijimos que la ficción es autoreferencial en sí misma, no necesita ir a un mundo real para comprobar su referente, sino que se sustenta en su propio referente que es el texto literario. De ello inferimos que la autoreferencialidad del discurso necesita de un SD para hablarnos de su propio referente. Si en la gramática el lenguaje es un modelo cuyo referente es la realidad social, en el texto narrativo el lenguaje crea su propio referente, ya sea individual o social, de ahí que se hable de verosimilitud en la literatura.

Ahora bien, Sujeto Discursivo es aquel sujeto que emite el discurso, como ente literatural, sin embargo ya no como el narrador que está en primera, segunda o tercera persona, sino como el Sujeto Discursivo que enuncia el discurso en cualquiera de las tres personas gramaticales y en su propia

referencialidad. En toda narración existe un SD, éste es el que construye su mundo representado en la historia ficcionalizada, es el que emite, a nivel comunicativo de la narración, un enunciado: el discurso literario como un valor estético y cultural.

En el universo evocado (la historia) existen personajes (él) narrados por un sujeto discursivo (yo) a un lector (tú) que encuentra los sentidos de la lectura. En este mundo representado hay niveles narrativos que son los diegéticos (y de acuerdo a su ubicación varían desde los extradiegéticos hasta los autodiegéticos).

Los personajes han sido desplazados, no eliminados como tales, a la concepción de *actantes*, y de acuerdo a su quehacer se los ubica en el modelo actancial. El discurso narrativo es la construcción comunicativa de un sujeto discursivo en un mundo ficcionalizado. A este sujeto también se lo conoce como sujeto de la enunciación, relacionado inevitablemente con la enunciación y el enunciado. Concretamente diríamos: es el Sujeto de la enunciación que emite su enunciado". Dentro de las diferentes categorizaciones diríamos que tanto en el actante como en el SD, existen diferencias matizadas dentro de la estructura del relato por su participación comunicativa dentro del discurso, sea desde cualquiera de los niveles diegéticos.

En nuestra literatura lo que habría ocurrido es que el sujeto discursivo de los años anteriores a los ochenta habría (posibilidad) constituido su discurso desde un referente socio-histórico metonímico, no autoreferencial; y a partir de la

actual narrativa boliviana estaría constituyéndose como SD desde su propio discurso autoreferencial, metafórico.

Esto nos abre la posibilidad de leer la narrativa contemporánea con su propia autoreferencialidad; es decir, su referente es la propia escritura y el SD se constituye como tal en ésta. Pero esta escritura es referencialmente opuesta a la anterior a la de los años ochenta y noventa; si antes se escribía bajo la perspectiva social o histórica, hoy nuestra escritura sería diametralmente imaginaria, cuyo asentamiento inmediato son las ciudades, la urbanidad, y ya no la narrativa indigenista, minera, o referencialmente socio-histórica, sino autoreferencialmente imaginaria. Y esta autoreferencialidad imaginaria estaría ligada al discurso del cuerpo tanto ciudadano como femenino. Puntos que desarrollaremos posteriormente.

1.5. Sujeto discursivo y héroe mediocre.

Para este punto parto de una hipótesis. La hipótesis es que en la actual narrativa boliviana, el SD ha cambiado su discurso. Este SD, en la modalidad de un tipo de héroe, estructura la narrativa de los años ochenta y noventa con una peculiar característica: la de un héroe mediocre. Concretamente, argumento que es un sujeto mediocre que está en medio de algo, y no se inclina ni a favor ni en contra de su entorno; es aquel sujeto que vive en medio de:, que va en busca de algo que no sobrepasa o trasciende su individualidad, su personalidad, que no va en busca de fines ni inmediatos ni lejanos, sino mediatos, que no va hacia lo superior ni a lo inferior de sus valores, de su sociedad y su cultura, sino que se queda encerrado en su mediocridad, una mediocridad social histórica y cultural. Esto implica que este héroe no persigue fines ni valores socio-histórico-culturales, sólo persigue fines y valores personales,

para sí, no para los demás; tampoco se fusiona ni se realiza en los demás, en esos valores sociales, sino que en lugar se fusionarse a: con: y en:, se pierde, se diluye en sus deseos personales, así se origina su mediocridad. Pero antes deseo realizar una lectura del héroe problemático de Luckács y luego del héroe mediocre de este mismo teórico.

En principio, en la historia de la crítica literaria se habló de héroe para la clasificación de los héroes novelescos: el más cercano es el estudio realizado por George Lukács. Este teórico, en su libro Teoría de la Novela intenta dar una aproximación a la reflexión teórica del héroe en la novela. Retoma los géneros de la tragedia y la epopeya para fundamentar la problemática del héroe en las novelas del siglo XIX. El primer punto de partida para esta fundamentación es la totalidad extensiva de la vida y como ésta predetermina al género novelesco.

La novela es la epopeya de una época para la cual no esté ya sensiblemente dada la totalidad extensiva de la vida, una época para la cual la inmanencia del sentido a la vida se ha hecho problema pero que, sin embargo, conserva su espíritu que busca totalidad, el temple de totalidad...

La totalidad extensiva de la vida es la base de la problemática del héroe en el mundo novelesco. La epopeya habría sido la real portadora de esta totalidad del héroe con el mundo, y no así la novela; donde a diferencia de aquella, la novela es una ruptura del héroe con el mundo. Es una desarmonización total entre los héroes y la totalidad extensiva de la vida; esta totalidad se desplaza hacia una búsqueda por parte del héroe novelesco infructuosa y desde el principio condenada al fracaso.

71

Ojo que no intentamos hacer, ni mucho menos realizar, una reteorización sobre este texto, sino reflexionar metódicamente acerca del héroe problemático de la novela.

72

Lukács, George. Teoría de la Novela. Grijalbo. México, 1970. Pág. 323.

so. Esta búsqueda, en todo caso, al estar condenada al fracaso, se convierte ya en una problemática; es un problema planteado y no resuelto. Toda problemática encierra en sí misma un doble engendro: la solución indebida y la interrogante incorrecta. El héroe novelesco, según Lukács, cargaría esta doble significación, al ser, el héroe problemático, un héroe degradado que busca valores inauténticos en un mundo también inauténtico, degradado.

Esta búsqueda es biográfica desde muchos puntos de vista⁷⁴. El héroe, a decir de Lukács, es un ser demoníaco, abandonado por los dioses y por esa misma razón condenado al fracaso⁷⁵. Lukács profundiza su estudio en las formas de la novela, en cómo está estructurado el alma del héroe y concluye afirmando que es una "búsqueda" psicológicamente endemoniada y, al final, lo que sostiene la vitalidad del personaje novelesco es, precisamente, su infructuosa búsqueda⁷⁶.

73

"La epopeya configura una totalidad vital por sí misma conclusa; la novela intenta descubrir y construir configuradamente la oculta totalidad de la vida. La estructura dada del objeto indica el temple de la dación de forma, pues la búsqueda no es más que la expresión, dicho desde el sujeto, de que tanto el objetivo todo de la vida cuanto sus relaciones con los sujetos carecen totalmente de armonía evidente... De este modo se objetivan como psicología del héroe de la novela el temple básico que determina la forma en este género: los personajes novelescos son seres que buscan. El simple hecho de la búsqueda indica que ni las metas ni los caminos se pueden dar de modo inmediato, o que su ser dado psicológico, inmediato o incommovible, no es un conocimiento evidente... Dicho de otro modo podría ser perfectamente crimen o locura; y las fronteras que separan el crimen de la aceptación del heroísmo, o la locura de la sabiduría que domina la vida, son límites difusos, meramente psíquicos, aún en el caso de que la meta alcanzada distinga de la ~~327-328~~ común con la terrible claridad del error evidente y sin esperanzas". Ibidem. Pág. 327-328.

74

"La forma externa de la novela es esencialmente biográfica". Ibidem. Pág. 34d.

75

"La novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses; la psicología del héroe novelesco es lo demoníaco; la objetividad de la novela es la madura comprensión viril de que el sentido no consigue penetrar nunca totalmente la realidad, pero ésta sin él, se descompondría en la nada de la inesencialidad". Ibidem. Pág. 323.

76

"La novela es la forma de la aventura, del valor propio de la interioridad; su contenido es la historia del alma que parte para conocerse, que busca las aventuras para ser probada en ellas, para hallar, sosteniéndose en ellas, su propia esencialidad... La psicología del héroe novelesco es el ámbito de la eficacia de lo demoníaco....". Ibidem. Pág. 356-356.

Endemoniado, loco, etc., son los adjetivos que categorizan a este héroe novelesco, sin embargo, esta categorización apunta a la búsqueda infructuosa por parte de éste; y a partir de ella se problematiza (ironiza) la existencia del héroe problemático de la novela decimonónica. Al respecto Lúkacs añade que, "*la ironía es la objetividad de la novela*"⁷⁷. Ironía que sobrepasa la conciencia de los héroes, más que una profundización del tema abordado, creemos que se trata de explicitar los fundamentos del tiempo novelesco.

Sólo en la novela, cuya materia es la necesidad de una búsqueda de la esencia y la imposibilidad de encontrarla, el tiempo es la resistencia del organismo meramente vivo contra el sentido presente, la voluntad que tiene la vida de aferrarse a su propia inmanencia cerrada".

Ironía, tiempo y búsqueda, son los tres pilares de la problemática lukacsiana en lo referente a sus planteamientos teóricos de la aparición del héroe problemático, demoníaco en la novela decimonónica. La inadaptación del héroe permite este antagonismo tanto de la historia como de la del mundo novelesco. Según Sanjinés esta búsqueda por parte del loco, del endemoniado, es al mismo tiempo una crónica social; a lo que Lukács denomina biográfica:

...historia de una búsqueda problemática y demoníaca que no puede concluir porque toda conclusión sería ir más allá de la ruptura entre héroe y mundo; y por lo mismo, ir más allá del mundo novelesco. La novela es una forma biográfica por excelencia y, al mismo tiempo, una crónica social. El héroe de la novela es un ser problemático, un loco o un criminal, que busca valores absolutos sin conocerlos, y sin poder aproximarse a ellos; una búsqueda que siempre progresa sin poder avanzar, un movimiento que Lukács define por la fórmula: "El camino ha terminado, el viaje ha comenzado..."⁸⁰.

Según esta definición, en el mundo novelesco no existirían las conclusiones y los absolutismos, entre el héroe y la totali-

77

Ibidem. Pág. 357.

78

"El novelista va más allá de la conciencia de sus personajes, y este hecho, que Lukács llama "ironía" es otro fenómeno constitutivo de la novela". Sanjinés, Javier. Estética y carnaval. Ediciones Altiplano. La Paz, 1984. Pág. 32.

79

Lukács. Op. Cit. Pág. 389.

80

Sanjinés. Op. Cit. Pág. 30-31.

dad de la vida En la novela todo es convencional y dentro del género trágico y épico hacia el mundo novelesco habría un desplazamiento.

Ni el héroe problemático que busca valores absolutos en un mundo inauténtico y degradado ni el mundo que, siendo convencional y fijo, guarda un carácter suficientemente positivo para que la búsqueda del héroe sea posible, ni el tiempo que, inexistente en la epopeya y en la tragedia, sufre en la novela un necesario proceso de descomposición y degradación".

Ahora bien, hacia dónde nos conduce todo esto. A que en la hipótesis que estoy planteando existe un héroe narrativo que es protagonista de las acciones que realiza, y al mismo tiempo es mediocre.

Dentro de la propia literatura existe un antecedente inmediato para la utilización de héroe mediocre, el de George Lukács. Este autor en su texto de la *novela histórica* nos permite hacer algunas aclaraciones acerca del "héroe mediocre" en las novelas de Walter Scott, y dice a propósito de éste:

Se ve al héroe mediocre de la novela de Scott como un héroe "correcto", pero no propiamente heroico, ... si bien el aspecto psicológico y biográfico es muy probable que en la selección de sus héroes juegen un papel preponderante sus propios y personales prejuicios conservadores y de pequeño noble...".

Los conservadores y nobles son, para Lukács, los héroes mediocres; aquellos que no son propiamente heroicos, y que están en una clara renuncia al romanticismo, hacia una superación de éste". En las novelas de Scott habría la preponderancia de los personajes secundarios antes que los personajes principales, y

81 Ibidem. Pág. 32.

82 Decimos narrativo y no novelesco, porque deseamos enfatizar en el hecho de que nuestros términos no son análogos a los utilizados por Lukács o Sanjinés, sino son más bien propios de esta tesis.

83 Lukács, George. La Novela Histórica. Biblioteca Era. 3ra. ed. México, 1977. Pág. 33.

84 "Lo que se manifiesta en ello es primordialmente una renuncia al romanticismo, una superación del romanticismo, una elevación, muy propia de la época, de las tradiciones literarias del realismo correspondiente al periodo de la Ilustración..." Ibidem, pág. 34.

éstos configurarían la historia novelesca".

Este "héroe mediocre" de Lukács es un tipo de héroe intermedio, o que está más bien en medio de, es el que realiza las acciones primordiales de la novela histórica. Es un héroe secundario, entre la historia y la heroicidad de un pueblo", un héroe que no es propiamente heroico, y su principal característica es la de ser indeciso y desapasionado.

Estos dos tipos de héroes novelescos, el problemático y el mediocre de Lukács, los transfiguro de otra manera para teorizar la conceptualización literaria de un tipo de héroe que permitirá mi lectura de la actual narrativa boliviana. En primer lugar, cabe afirmar que existe la búsqueda de algo por parte del héroe problemático, este algo son los valores en un mundo contrapuesto y fragmentado, no total; y, en segundo lugar, el héroe mediocre, en contraposición al otro, es el héroe desapasionado que no toma partido por los valores en pugna.

De estos dos tipos de héroe, el problemático y el mediocre, teorizo otro tipo de héroe: el héroe mediocre en la actual narrativa boliviana. Este tipo de héroe mediocre lo caracterizo porque se sitúa justo en medio de algo, y porque no toma partido ni por una ni por otra cosa, absolutamente por nada, y esto se debe, a mi parecer, por su capacidad de fracasar en alcanzar su

85

"En Scott, en sus novelas, los personajes secundarios son humanamente más interesantes y significativos que el mediocre principal... El héroe mediocre está en medio de la historia y no toma partido ni por uno ni por otro lado. El destino justo de un héroe mediocre de esta especie, que no se decide apasionadamente por uno de los poderes en pugna en la gran crisis de su tiempo, sirve de excelente eslabón unificador en la composición de la obra. Lukács, George. La Novela Histórica. Pág. 33.

86

"El carácter omninacional de los contenidos principales de la epopeya, la relación entre individuos y pueblo en la época heroica exigen que en la poesía épica sea la figura más significativa la que ocupa el lugar central, mientras que en la novela histórica necesariamente tiene que aparecer como personaje secundario". Ibidem. Pág. 49.

objeto del deseo. Como consecuencia de todo esto la mediocridad del SD nace justamente de este estar en medio de:.

Si el héroe problemático era aquel que buscaba valores auténticos en un mundo degradado, y el héroe mediocre de la novela histórica era indiferente y desapasionado, el héroe mediocre de la actual narrativa boliviana es más bien un héroe mediocre con tendencia al fracaso, obsesionado por satisfacer sus deseos personales, sexuales, de huida y de indiferencia. Este héroe mediocre se mediocriza por su búsqueda en el mundo postmoderno, por buscar sólo intermediaciones internas y externas que no lo conducen a ningún lado, sólo llega al conocimiento de la incertidumbre de la satisfacción de su deseo, y lo único que llega a determinar es la inseguridad del futuro.

Esta categoría del deseo, que acabo de utilizar, la tomo de la semiótica, puesto que me permite un nuevo anclaje y es el siguiente: los programas narrativos de Greimas y otros teóricos citados en esta tesis, ya no hablan de personaje, héroe, etc., sino hablan de actantes que buscan a través del deseo, la comunicación y la participación, una performance narrativa que ocasiona ya sea la felicidad o la desgracia. La teoría de Lukács también coincide con estos niveles actanciales al hablar o situar al héroe novelesco en una constante búsqueda de valores, aunque estos estén de por sí ya degradados desde el inicio de la búsqueda.

Si para Lukács es una búsqueda infructosa condenada al fracaso desde el principio; para los semióticos es una búsqueda que realiza el actante para mejorar o degradarse en este proceso. Ambas teorías coinciden en esta búsqueda: si en una es degradación, en la otra es o degradación o mejoramiento.

De los tres modelos actanciales, deseo, comunicación y participación, el que hemos tomado es el del deseo, pero no el deseo por el deseo, por el contrario, es una búsqueda del deseo por parte del actante" en los niveles más íntimos de su vida. Digo esto porque ya no existe esa búsqueda degradada, ni esa búsqueda por el mejoramiento o la degradación del actante, del que habla la semiótica literaria, sino que es, al contrario, una búsqueda de la satisfacción del deseo íntimo por parte del actante, que en la actual narrativa boliviana se ha convertido en un SD que estructura su discurso precisamente para comunicarnos su deseo" insatisfecho, como, por ejemplo, la insatisfacción sexual, la insatisfacción de la comunicación humana, la insatisfacción individual, la huida, la indiferencia, la soledad, el abandono, etc.; casos que vamos a citarlos a lo largo de la segunda parte de esta tesis Y esta búsqueda está marcada o signada por un SD autodiegético mediocre o mediocrizado por su deseo; y que su único propósito, como hacedor de la historia y configurador del discurso, es el de comunicar al lector un mundo ficcionalizado: el fracaso en su relación con el mundo.

El sujeto discursivo en la actual narrativa boliviana desea comunicar ya no contenidos sociales, como en la narrativa boliviana anterior a la de los ochenta, sino imaginarios autore-

87

Preferimos usar actante al de héroe, a la manera greimasiana, por puros fines prácticos.

88

Lo que más nos interesa, en todo caso, es tomar el concepto semiótico literario del DESEO, pero en esta tesis no es solamente tomar este término en su acepción general como lo toman los semióticos, aquello que mueve al actante a conseguir algo y llegar a la transformación ya sea para la felicidad o para la desgracia, sino tomarlo como algo particular y concreto, definido en la literatura como categoría literaria; y señalo que es concretamente un DESEO LITERARIO, porque entiendo que así como, por ejemplo, la pobreza existe en la India, como una forma de decir que la pobreza caracteriza a la India, uso la categoría Deseo Literario, a una disciplina o arte como es, en este caso, la literatura. Es decir, ya no es la satisfacción del deseo actancial de alcanzar un objetivo, desearlo para transformarlo, sino es más bien una categoría del deseo que se mueve dentro de un texto literario, por lo tanto tiene que ser en ese ámbito que se lo categorice como *deseo literario*. Es una de las modalidades actanciales que nos permitirá nombrar al héroe mediocre en la actual narrativa boliviana; pues, será el deseo literario, precisamente, el que pone en juego las nuevas reglas de la actual narrativa boliviana.

ferenciales, cuyos contenidos son individuales-personales, y su discurso está centrado en la mediocridad axiológica, moral y social del personaje. Entonces, de esta narrativa, surge un nuevo contenido discursivo que es un imaginario cultural. El deseo narrativo se convierte en un medio para comunicar sentidos imaginarios individuales-personales basados en contextos citadinos con cargas significantes distintas. La ciudad se configura como un cuerpo donde se escriben las historias, un cuerpo doble de profundización y superficie. Además de la ciudad, el cuerpo de la mujer se convierte en el focus de enunciación de los discursos. Se ficcionaliza la historia mediante el SD y se encuentran nuevas lecturas, se lee la nueva narrativa boliviana con otros sentidos literarios del imaginario cultural. El paseo de los sentidos se vuelve el paseo de las pasiones literarias y la literatura boliviana posibilita nuevas lecturas, esto da como resultado una aformidad y heterogeneidad, tanto literaria como social; se agrupan en un todo homogéneo que es como encontrar un mapa arqueológico moderno en el que se leen nuevas estrategias discursivas concentradas en la dispersión, el deseo y la mediocridad de los sujetos discursivos.

Este SD se construye en su discurso como autodiegético y dependiente de la realización y satisfacción de sus deseos individuales-personales; en la literatura actual el SD construye su mundo y a él mismo en su discurso, en su autoreferencialidad metafórica.

2. ARQUEOLOGÍA DE LA LITERATURA BOLIVIANA

2.1. Contextualización **histórica**

En esta parte inevitablemente se impone un panorama de lo que fue nuestra historia literaria hasta los años ochenta o por lo menos hacer un esbozo de ello, para abarcar más concretamente lo que representa actualmente la literatura boliviana. Sin embargo, no es precisamente una *historia literaria* la que intento hacer, sino una *arqueología de lecturas literarias* con la finalidad de realizar una mirada distanciada de mi objeto de estudio.

Muchos de nuestros críticos realizan una especie de arqueología de la narrativa boliviana y encuentran que ésta tiene una ruptura literaria que se produce después de la Revolución del 52, al publicarse dos obras fundamentales en nuestra historia literaria: Los Deshabitados (1959) de Marcelo Quiroga Santa Cruz y Cerco de Penumbras (1958) de Oscar Cerruto; obras que rompen con viejas prácticas escriturales de conocida ecuación discursiva que era la siguiente: ocurría un suceso histórico que transformaba los sistemas políticos, sociales y económicos del país e inmediatamente se publicaba una obra literaria, en el género que fuese, sobre aquella temática. De entre todas estas producciones citamos, haciendo un corte arqueológico también, temas tales como por ejemplo, la literatura de la "Guerra del Chaco", con obras como la de Sangre de Mestizos de Augusto Céspedes; Prisionero de Guerra, de Augusto Guzmán; La Laguna H-3 de Adolfo Costa Du Rels, entre otros; la literatura de la problemática minera con Socavones de Angustia de Fernando Ramírez Velarde; Las Tierras del Potosí de Jaime Mendoza, y otros; la literatura de la

1

Para facilitar la lectura de esta segunda parte de la tesis voy a usar la categorización de Sujeto Discursivo y ruego al lector tener en cuenta la definición que hice de éste en el marco teórico.

"Guerrilla" con obras como Matías el Apostol Suplente de Julio de la Vega, Los Fundadores del Alba de Renato Prada Oropeza, etc. Obras que tienen un referente inmediato, la historia boliviana. El sujeto discursivo de estas narrativas era primordialmente homodiegético, donde la historia del relato variaba de acuerdo a las circunstancias históricas del momento; esta variante encerraba en el referente inmediato, el contexto histórico de Bolivia, al discurso. Sujeto discursivo y discurso estaban íntimamente relacionados por el referente histórico; aparentemente no existía una separación entre la "realidad" y la ficcionalización de la misma. Así la historia y el discurso mantenían una relación estrecha con su referente: la historia boliviana.

Si bien es cierto que la literatura, ya lo decíamos, es ficción, en la literatura boliviana existió una especie de espejo social donde se reflejaban las historias nacionales, sin dejar paso a la autoreferencialidad del discurso literario; es decir, no se podía leer, por ejemplo, cualquier narrativa sin asociarla inmediatamente a nuestra realidad: Era una narrativa referencial, no autoreferencial.

En este proceso sucede un hecho histórico que nos muestra que a partir de los años cincuenta la literatura boliviana entra en crisis con su referente. En la "Revolución del 52" la literatura carece de escritores que escriban sobre este hecho histórico, son más bien casos aislados, escrituras perdidas en la inmensidad de su silencio, cuentos que no trascienden como transcendieron las obras de las anteriores temáticas narrativas y no existe un registro literario de este hecho tan marcadamente histórico en Bolivia. Lo cual nos demuestra que en nuestra literatura hubo períodos de escritura referencial y momentánea, y dentro de éstos existió un grueso

de escrituras que configuraron una propuesta. Esta propuesta estaba configurada por técnicas narrativas del momento; lo que más primaba en todo caso eran las de un sujeto discursivo alejado de su discurso, en el cual no se configuraba como tal, sino que a través de un narrador heterodiegético focalizaba la historia con distancia y su referente era el hecho social, no así la ficcionalización del discurso.

Bajo esta premisa de que se escribía una literatura de espejo, de discursos marcadamente históricos y narradores heterodiegéticos, nuestra escritura fue determinada por referentes socio-históricos, como las fases lunares. Fases lunares que fueron en cierto momento hasta castradores de los procesos de la imaginación cultural del discurso literario. No sería explicable de otra manera, entonces, que varios autores, principalmente poetas, incursionen en la narrativa como un desplazamiento del lenguaje poético al del relato.

Poetas que comienzan con publicaciones esporádicas en periódicos y revistas literarias, acaban publicando novelas de corte distinto a la producción de los años sesenta. Poetas como Jesús Urzagasti o Julio de la Vega son los que desvían su escritura a otro discurso, el del relato². Y a partir de ese momento nuestra literatura comienza a tener nuevos giros escriturales y cuyas estrategias discursivas se enriquecen con discursos diferentes y el imaginario literario socio-cultural se acentúa en la narrativa.

Si nos acercamos a la obra crítica de Oscar Rivera Rodas, *La nueva narrativa boliviana*, publicada en el año 1972, veremos un transcurso de crítica y análisis sobre la escritura

2

Relato entendido como producción narrativa.

boliviana. Hasta el año de su publicación y algunos posteriores a su lectura, esta obra se la leía como fundamental para entender el fenómeno literario en la producción literaria boliviana, hoy nos sirve de soporte para posibilitarnos la arqueología de nuestra literatura. Este crítico aseguraba que la producción literaria era de corte casi testimonial, sobre todo refiriéndose a la "Literatura de la Guerrilla", donde los narradores intentan nuevas formas de escritura casi homologando a los narradores hispanoamericanos del boom, pero no con los acostumbrados discursos de corte social sino que:

A partir de 1967, la actitud de los nuevos narradores manifiesta compromiso auténtico y denuncia, la realidad de su sociedad empleando las armas netamente literarias. Aunque la guerrilla del 67 propiamente haya sido frustrada, no ha dejado de despertar la conciencia de gran parte del país hacia su propia miseria, hacia el cambio social. Los jóvenes escritores adoptaron una actitud analítica, de observación y crítica, cambiando las fuentes ficticias de la fabulación por las escenas cotidianas de la sociedad, como el medio efectivo y cierto de descubrir a sus semejantes y a mismos³.

La actitud adoptada por los narradores es, entonces, la de producciones literarias donde los sujetos discursivos intentan emular los "diarios guerrilleros", principalmente el de Ernesto "Che" Guevara. No otra cosa significan las novelas de Renato Prada Oropeza Los Fundadores del Alba o de Julio de la Vega Matías el Apostol Suplente. Es una narrativa testimonial comprometida con el proceso histórico de los sesenta, aunque ya con un nuevo discurso, el de la matización del humor y la condición humana llevada hasta los extremos.

Los Sujetos Discursivos comienzan a ser narradores-personajes autodiegéticos, pues su testimonio se convierte en personal y cotidiano. Es, sin embargo, en este período donde el discurso vuelca su mirada sobre el lenguaje, este se disfraza de eufemismos, montajes artificiales, rebeldías de ensueño, luchas de justicia social y la búsqueda de "protago-

vistas, héroes -o mejor antihéroes de la frustración Son narraciones de transposición realidad-escritura. No es, entonces, casual la aparición de Tirinea (Jesús Urzagasti), que Rivera Rodas denomina, antinovela. De manera que son las pequeñas pautas las que nos dan grandes dimensiones; en su caso Rivera Rodas traza un primer acercamiento a la literatura boliviana con estructuras de lectura y también con sentidos de escritura.

Por otra parte, Luis H. Antezana en su trabajo "*Panorama de la narrativa y poesía boliviana*", publicada en Sentidos Comunes (1995) dice que en la literatura boliviana existiría, a partir de los años 70-80, una *torsión* en la estructura de las narraciones bolivianas. Torsión que la marca con la novela Bajo el Oscuro Sol de Yolanda Bedregal, y atraviesa un cambio de sentido y significación en la narración y se exceden en "*experimentaciones técnicas que pierden o carecen de tramas que dicen poco, aunque se dice en diversidad*". Por consiguiente ésta sería la segunda etapa en la arqueología de nuestra literatura, la de la diversidad, donde el discurso narrativo entra a ser polifónico⁶, y el narrador se desdobra en un nosotros que pluraliza la escritura.

Estas dos etapas, marcadas por Rodas y Antezana, son configuradoras del historial arqueológico de la narrativa boli-viana, pero a esto hay que añadir que en la literatura boliviana ha existido un proceso de escritura que ha ido de un discurso referencial a un discurso autoreferencial. Comenzaría en los cincuenta con las dos obras citadas de Quiroga y

4

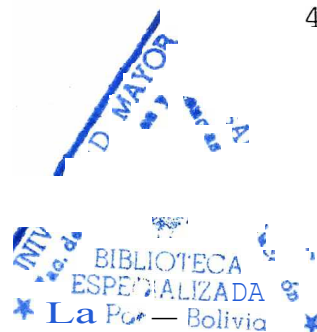
Ibidem. Pág. 87.

5

Antezana J. Luis H. "Panorama de poesía y narrativa bolivianas" en Sentidos Comunes, FACES-CESU-UMSS, Cochabamba, 1995. Pág. 85.

6

Término de Bajtín empleado en su estudio sobre las novelas de Dostoyevsky.



Cerruto, a ello se suma la novela de guerrilla que aunque toma el referente histórico juega con su autoreferencialidad e incursiona con nuevos sentidos narrativos, como el humor, la ironía y la antinovela.

Después de estos rastros arqueológicos, lo que hallamos son otros momentos en los que se ensanchan las formas, aparecen en el mapa arqueológico de los discursos literarios bolivianos autores que instrumentalizan las técnicas hacia otros momentos narrativos en los años setenta y ochenta; casos como los de Manuel Vargas, Paz Padilla, Jesús Urzagasti, entre otros. Intelectuales que emigran de ciudades consideradas geográfica y políticamente pequeñas a ciudades cosmopolitas, escriben desde la memoria y profundizan la escritura, como una forma de escapar del dios del olvido. Es alguien que quiere olvidar lo inolvidable, como diría *Jursafu*, del *País del Silencio*. Intelectualidad narrativa-discursiva que va más allá de las temáticas, inventando o reinventando las formas escriturales a la manera de los autores hispanos del boom latinoamericano.

En este sentido, Antezana nos sugiere una lectura con las torsiones e incursiones narrativas de los 70s y Sanjinés nos sugiere un tipo de lectura desde el grotesco, la teorización del testimonio, la marginalidad, las grotescas formas del carnaval de la literatura boliviana de los 80s; ambos críticos (Antezana-Sanjinés) encuentran otra forma de leer nuestra literatura. A estas dos lecturas contrapongo una tercera y es que en la lectura de este mapa arqueológico existe un proceso discursivo que ha marcado una huella de escritura en la actual narrativa boliviana y es a partir de obras como la de Jaime Saenz que es uno de los escritores más frecuentados por autores y críticos en lo que hace a su personaje urbano-

marginal, *Felipe Delgado*; casi loco y homosexual declarado en *Los Papeles de Narciso Lima-Achá*; personajes urbanos viviendo en un mundo cerrado, *Los Cuartos*; o Arturo Borda que escribe desde la nostalgia y la locura artística, *El Loco*; o René Bascopé Aspiazu, cuentista y novelista que transita por conventillos paceños relatando historias de marginales y grotescos personajes que no tienen ni siquiera una *Tumba Infecunda*; obras y autores que marcan un proceso de escritura que posibilita leer la narrativa boliviana desde los márgenes, la urbanidad oculta y el referente individual y humano de los desplazados. hacia el olvido, la miseria y la marginalidad.

Es así que en este paseo (ya no de los sentidos) sino de las pasiones literarias hacia un punto de llegada o de partida, la escritura, estamos empujados a leer nuestra literatura con otros ojos, los de la polifónica Medusa, y ya no con el ojo de Polifemo. Consideramos que la actual escritura boliviana, al encontrarse con dos obras como las de Quiroga Santa Cruz y Cerruto que, curiosamente son escritas en los años casi posteriores a la "Revolución del 52", se abre, desde ese momento, al sueño, al inconsciente, a la subjetividad, a la palabra, al lenguaje. Forma que ya el boom latinoamericano lo estaba practicando en mayor o menor grado, con escritores como García Márquez, Cortázar, etc.⁷.

No deja de ser necesario, sin embargo, señalar la seria propuesta de lectura del crítico Guillermo Mariaca quien nos habla de una literatura populista de los años de la Revolución del 52 -conjunto de cuentos escritos a propósito de este hecho histórico- que creemos es relevante para este paseo de

7

Habría que marcar en todo caso que nuestra literatura está en constante transformación de los ismos producidos en la literatura no solo universal, sino sobre todo la latinoamericana, por cuanto son obras que tienen marcados parentescos con estas técnicas literarias, por ejemplo la del simbolismo, el impresionismo, el absurdo, etc.

"pasiones" literarias "por tanto ninguno de ellos" (los cuentos) pudo superar su propia escritura, ni mucho menos incorporarse a la historia literaria para considerarse la producción intelectual-ideológica de un movimiento de masas tan significativa para la historia boliviana. En todo caso la relación crítica de Mariaca del populismo en nuestra literatura nos marca un corte intermedio en la narrativa boliviana. Vale la pena en este momento, sin embargo, hacer referencia a los períodos de la arqueología narrativa, para comprender mejor cómo se movió diacrónicamente nuestra literatura.

a) De 1930 a 1950 la narrativa era casi asimilable al de un espejo, diría un objetivismo social, sobre todo con la "Literatura de la Guerra del Chaco", con matices evidentes como con Augusto Céspedes; la de corte costumbrista con Medinacelli; la de Costa du Rels, cuyo referente inmediato era la chola, el costumbrismo boliviano, etc. Hasta la publicación de Cerco de Penumbra y Los Deshabitados, donde la escritura boliviana de corte referencial entra en crisis.

b) De 1960 a 1970 la escritura comienza a penetrar en otros tipos de técnicas y temáticas discursivas, como la ironía, el humor, las pasiones humanas, etc.; considerando a la escritura testimonial de la Guerrilla, principalmente con Julio de la Vega y Renato Prada Oropeza.

c) De 1970 a 1980, la escritura se diversifica, es más polifónica, los sujetos discursivos, o para decirlo más acomodaticiamente las voces narrativas, son las más frecuentadas por los escritores que incursionan de la poesía a la narrativa, como Jesús Urzagasti, René Bascopé o Jaime Saenz.

En medio de este corte diacrónico estarían algunas

torsiones y ondulaciones que diversificarían no sólo los sujetos discursivos, sino también el discurso narrativo.

En resumen, existiría un proceso de escritura que empiece desde más o menos los años treinta, en la producción literaria, y atraviese una crisis en los cincuenta, y se reformulan los discursos narrativos en la literatura de la guerrilla, años sesenta; en los setenta los escritores y su escritura, comienzan a transitar por la urbanidad como un viaje de conocimiento del mundo suburbano, de la marginalidad y ésto posibilita la aparición de otros mundos posibles en la literatura boliviana de los ochenta.

Cabe advertir que hasta este momento no intento realizar una historia de la literatura boliviana, ese no es mi objetivo, sino que con este paseo de pasiones literarias intento configurar un mapa arqueológico de la narrativa boliviana con el fin de explicar mi objeto de estudio, la actual narrativa boliviana, con la perspectiva de encontrar nuevos sentidos de lectura en lo que hace a la última década que estamos viviendo, sin otro propósito que el de posibilitar una lectura crítica del fenómeno moderno de nuestra escritura.

2.2. Transición de la narrativa boliviana

En esta parte realizaré una transición en el mapa arqueológico de nuestra literatura. En el anterior punto analicé los momentos de escritura que caracterizaron a la narrativa boliviana, análisis panorámico porque de otra forma hubiese entrado en un puente histórico que derivaría inevitablemente en una historia de la literatura boliviana, y esa no es mi intención metodológica. Si algo caracteriza a la narrativa de los años setenta y principios de los ochenta es este cambio

del sujeto discursivo comprometido con su discurso, un discurso referencialmente contestatario del que no pocos escritores bolivianos pudieron desprenderse: René Bascopé, Jesús Urzagasti, René Poppe, entre otros; aunque, claro, con ciertos matices literarios que desplazaban el referente histórico a un plano menor de la literatura anterior a los setenta.

A decir de Ana Rebeca Prada: "... el mismo medio y la realidad socio política boliviana han llevado al escritor a utilizar su obra como instrumento político y, más concretamente, como queja anti militarista abierta". Esta instrumentalización y queja que era focalizada por el escritor, para hablar de lo que ocurría dentro de este sistema represivo, se rompe con la reciente apertura democrática en Bolivia. Autores como Homero Carvalho, Jesús Urzagasti, René Bascopé y otros escribían de la represión, la tortura, la malograda situación humana en la que vivía el hombre no sólo boliviano, sino también latinoamericano.

Existía una clara denuncia política del momento, no sólo de la narrativa, también del Testimonio, con el de Domitila Chungara, principalmente. Con este proceso suponemos que al haberse posibilitado un cambio de sentido semántico de las técnicas narrativas, los productores del discurso volcaron sus propuestas a alternativas discursivas diferentes, menos cargadas de emociones sociales con fuertes cargas históricas.

Es decir, este transcurso de ruptura es un proceso de escritura porque las viejas estrategias discursivas se han transformado en modernas alternativas narrativas. No olvide-

mos, por ejemplo, que escritores jóvenes como Hornero Carvalho que comienza con una escritura contra la represión (Biografía de un otoño (1983)) termina en 1993 escribiendo de Angeles y Arcángeles .desplazando su escritura de represión a una escritura imaginaria.

O escritores como Adolfo Cárdenas que mientras se tomaba un café en un recinto universitario (resistencia política-universitaria) anotaba en una servilleta la estructura de un cuento de denuncia (Fastos Marginales) y años más tarde escribiría el Chocjcho con audio de Rock'psado, notablemente influenciado por la expresión juvenil de los graffitis. Autores que incursionan en estrategias discursivas que incluso rayan en la oralidad, con matices cada vez más marginalizados de la escritura tradicional de nuestra literatura.

También, dentro de esta ruptura de la tradición (al mejor estilo de Octavio Paz), aparecen nuevos escritores que, influenciados por la democracia y los procesos migracionales de los años ochenta y noventa, escriben en Talleres Literarios (poesía y cuento); géneros que son, en este período, las expresiones más representativas de los actuales movimientos generacionales⁹.

Si bien es cierto que la literatura de la represión trajo consigo marcas de escritura con jóvenes que se rebelaban contra lo establecido, serán estos mismos que cinco o diez años más tarde intentaron darle a la escritura boliviana otros rumbos, otras metas menos interpretativas, menos cargadas de ideología o convicción política; puesto que el enemigo se ha

9

Hablamos principalmente del movimiento literario que se ha desatado desde la universidad concretamente la Carrera de Literatura, donde se han formado grupos de escritura que publican periódicamente ya sean libros o folletos literarios influenciado por los Talleres de Creativa; como también los Talleres de Escritura en Santa Cruz, de los cuales hay bastante publicación en circulación nacional.

acuartelado ahora queda en las calles esa nueva voz, casi silenciosa de los ciudadanos que deambulan por la noche de la bohemia paceña en busca de nuevos destinos narrativos y nuevas aspiraciones estéticas. De allí que encontremos la huella escritural de Jaime Saenz quien posibilitó una lectura del mundo nocturno, de las bodegas y la convivencia de los aparapitas se haya estilizado como una forma de escritura tanto poética como narrativa. Los escritores de las generaciones transicionales de los setenta a los ochenta frecuentan también el mundo nocturno, el alcohol y la bohemia como un estilo de escritura, allí tenemos a escritores como René Bascopé Aspiazu, por ejemplo, que es una lectura tanto de las pasiones humanas en su grado superlativo y la soslayada mirada...del mundo represivo de la dictadura...

En todo este proceso, ¿qué ha sucedido entre el sujeto discursivo y su discurso? En primer lugar, los sujetos discursivos homodiegéticos han cambiado por los sujetos discursivos intradiegéticos o los autodiegéticos posibilitando que el sujeto discursivo que focalizaba el discurso desde afuera, ahora lo haga desde la interioridad del mismo. Se podría decir a la manera de Bajtín: los sujetos discursivos escriben los relatos desde la polifonía narrativa". Y, en segundo lugar, han abierto nuevos espacios de estrategias narrativas, como ser la incorporación del humor, la ironía, el erotismo y las expresiones metafóricas en la escritura boliviana.

10

... es el narrador omnisciente y omnipresente cuyo discurso produce la ilusión en el lector de que la historia le está siendo narrada por alguien que inexplicablemente sabe más que los personajes interesados pues es capaz de anticipar, interpretar, sondear las conciencias, sin que aparentemente las dimensiones o los obstáculos espaciales ni las distancias temporales se les opongan, aparte de que, generalmente, también puede interpelar al lector, invitarlo a reflexionar por sí mismo; hacer comentarios respecto a la elaboración de su discurso, o entrar en este y participar en la acción". Beristain, Helena. Op. Cit. Pág. 116-117.

11 "Un tipo de narración denominada por Mijail Bajtín 'relato polifónico o dialógico'... El 'dialogismo' de estas obras se caracterizan por la ausencia de una conciencia narrativa unificadora, es decir, porque coexisten varias voces, cada una independiente y libre, cada una subjetiva y dueña de una visión con un personaje. La unidad amplia que engloba el conjunto resulta de la combinación de todas las perspectivas". Beristain, Helena. Ibidem. Pág. 117-118.

En la apertura democrática, vivida desde los años ochenta, la nueva narrativa boliviana está viviendo un nuevo proceso; se está viendo, o mejor leyendo, a sujetos discursivos autodiegéticos en su mayoría que no hacen otra cosa que el discurso literario sea más libre para comunicar sus sentimientos, sus soledades, sus frustraciones y hasta sus propias mediocridades. Tal es el caso *del narrador de Jonás y la Ballena Rosada* quien nos cuenta su historia en forma casi autobiográfica; Mario Alvarez de *American Visa* quien narra su frustrada historia desde sus propias experiencias; o la soledad e incomunicación de los personajes de *La Casa de los Cinco Patios*. En estas novelas, que las tomamos como parámetros de la nueva narrativa boliviana, los sujetos discursivos han dejado de lado al narrador extradiegético de la literatura hasta la represión que, casi sintomáticamente, enfocaba las acciones de la historia desde un afuera para mostrar lo que sucedía adentro (las cárceles efervescentes de los sistemas de represión instituidas por el Estado o por los Militares de turno); en estas novelas la temática represiva se la focaliza desde otros ángulos, como la ironía o el humor y hasta el malhumor, desde el delirio depresivo hasta irónico humor.

Es así que surge una preocupación más reciente todavía: ¿Hacia dónde nos lleva esta nueva forma de escritura? ¿Será que al haber dejado de lado al enemigo ahora hayan surgido nuevos contenidos propios de la situación social o son contenidos surgidos de la propia escritura?

En la actual narrativa boliviana los narradores están rebotando de aquí para allá como Jonás, tratando de ser buenos en algo, pero lo único que consiguen es entrar en una

permanente mediocridad que Isabel Bastos la denomina *la problemática del héroe postmoderno*.

En esta nueva escritura, actual narrativa boliviana, escritores como Recacochea, Montes Vannuci o Taborga, han escrito, en las ciudades, un tipo de héroe que no busca valores sociales con contenidos referenciales de la realidad socio-histórica de Bolivia, sino que son sujetos discursivos que se configuran en sus discursos como actantes que buscan la satisfacción de deseos individuales-personales rayanos en lo obsesivo, cayendo en un egoísmo fatalista que no muestra más que su desdicha humana, que en este caso es su mediocridad postmoderna.

Es un sujeto discursivo que despojado de la represión (no sólo política sino también sexual) desea dar su testimonio de vida en estas nuevas formas de vida urbana. Así el espacio más frecuentado es la ciudad, los espacios alternativos de la urbanidad.

Imaginemos a la actual literatura como un ojo ubicuo que mira a la reciente sociedad boliviana y cuya visión sería y es fundamental, puesto que hoy la escritura boliviana ya no es de la vieja y cíclope mirada de antaño, sino más bien la simultánea posibilidad de ver (leer) a la narrativa actual desde varias perspectivas (lecturas) a la vez. Con esto posibilitamos la metáfora de la mirada-polifónica en contraposición a la mirada polifémica, la de un solo ojo¹³, en esta

12

Con esto no deseamos poner en entredicho que ya no existe la narrativa de corte homodiegético y discursos referenciales al contexto histórico y social producto de hechos sociales acaecidos en el país e inmediatamente la producción literaria, sino que es una escritura más libre, menos cargada de prejuicios y sobre todo más amplia en formas escriturales con sujetos discursivos menos atormentados y discursos más autoreferenciales de la propia escritura.

13

Tomo esta figura metafórica la del Cíclope de la Odisea, Polifemo, quien poseía un solo ojo central y su mirada no abarcaba más que un solo punto de vista. Ahora, a esto, contrapongo lo polifónico, lo múltiple, diría que estoy metaforizando que de un solo ojo recreo a

nueva significación de la escritura boliviana.

Necesario se hace entonces dividir esta mirada-polifónica en tres visiones, o contextos, para intentar dar una posible respuesta a nuestro héroe mediocre en la nueva democracia, o más bien dicho en nuestra literatura en democracia. Reitero que en este corte que voy a realizar no estoy intentando hacer una relación historia-literatura, como referenciales una de la otra, por el contrario, es más bien una posible explicación de una producción literaria afín a hechos que marcan la vida postmoderna del ser humano.

2.2.1. Contexto histórico.

En 1982, con el ingreso de la Unidad Democrática y Popular (U.D.P.) al Palacio de Gobierno, comienza una nueva e importante etapa democrática en Bolivia. Las viejas prácticas golpistas, por parte de los militares de los 70 y 80s, son dejadas de lado y los partidos políticos abandonan las políticas de resistencia y denuncia para dedicarse a la pugna ideológica y política para gobernar el país en democracia.

Comienzan también las luchas internas por el Poder y surgen nuevos problemas como los de la corrupción, el narcotráfico y la prebenda política. Casos, no aislados, de enriquecimiento ilícito y, lo que Silvia Rivera Cusicanqui denomina "violencias encubiertas" de partidos políticos como los populacheros de CONDEPA o las trastadas del "cholo advenedizo" de los de la UCS", son los que marcan esta nueva apertura democrática en Bolivia. Con la democracia hay,

varios ojos múltiples como las cabezas de Medusa.

igualmente, una gran apertura a la comprensión del debate de que ya no existe lo nacional, sino lo pluri y lo multi en las culturas bolivianas . Se hace apropiado, entonces, hablar ya no de la cultura boliviana, sino de las culturas bolivianas (nacionalidades).

También se ha presentado el viaje intercultural de los habitantes rurales a ciudades tan grandes como La Paz", o migraciones hacia otras ciudades latinoamericanas como Santiago o a Miami, son los nuevos paradigmas discursivos.

La política sufre radicales cambios y partidos otrora izquierdistas mudan de color y se alían a los antes golpistas para hacer frentes comunes. Lo lingüístico es también incorporado a estas discusiones y se entiende que la enseñanza debe ser plurilingüe o en idiomas de origen; se comienza a reconocer estatalmente de que existe la migración campo-ciudad y el indigenismo es pluri y multicultural.

Miles de campesinos, casi imposibilitados de continuar explotando sus escasas y agotadas tierras, se trasladaron a las ciudades "con ganas de triunfar", llevando desde sus lugares de origen cargas culturales, ilusiones y esperanzas para una mejor vida. Los centros urbanos, con débiles actividades industriales y prisioneros en moldes de crecimiento dual, discriminador y marginalizador, no alcanzaron a satisfacer las expectativas y demandas de empleo y servicios de los numerosos sectores populares... la ciudad de La Paz, principal escenario de ese proceso, sufrió en veinte años inevitables cambios sociales y culturales...

En estos nuevos planteamientos interculturales, los

15 Hablamos sobre todo desde la producción intelectual de las propuestas del ILDIS con Lo Pluri y lo Multi-El reino de la Diversidad donde estos nuevos intelectuales contratados por las ONG's debaten sobre la democracia y si existe lo nacional o lo cultural y concluyen diciendo que no, que ahora es lo multi y lo pluri y hablan de la multiplicidad y lo plural antes que lo único y singular.

16 "Los cambios producidos en Bolivia durante las dos últimas décadas, estuvieron acompañados por oleadas de migración campesina hacia las ciudades y procesos de urbanización, principalmente en La Paz, Santa Cruz y Cochabamba". Sandoval Z, Godofredo. La Ciudad Prometida. ILDIS. La Paz, 1989. Pág. 7.

17 Ibidem. Pág. 9.

Organismos no Gubernamentales juegan un papel predominante porque son ellos los que acogen a la nueva intelectualidad boliviana y los incorporan a sus flamantes oficinas, y es desde esa palestra que se habla de Asamblea de Nacionalidades y Organismos Indígenas que piden Tierra y Territorio.

Se desencadenan, a partir de estos nuevos discursos, masivas movilizaciones de los pueblos originarios pidiendo su ciudadanización, o hablando sin eufemismos, ser incorporados al Estado y dejar de ser los "otros", los campesinos para convertirse en ciudadanos. Estas nuevas significaciones discursivas, epistemológicas e históricas dejan a un lado del camino a la sociedad de clases, a la sociedad organizada (caso sindicatos), a la sociedad media y alta; y se instauro la individualización y lo informal desde la incorporación del Libre Mercado en Bolivia.

Las ciudades crecen con las migraciones campesinas, el D.S. No 21060 destruye las organizaciones mineras, sindicales, obreras, etcétera, y los relocalizados abandonan los campos mineros, entidades burocráticas y otras instancias para instalarse en los centros urbanos ocasionando asentamientos humanos faltos de planificación y arquitectónica .

Se forman nuevas barriadas e incluso, la población de El Alto es elevada al rango de Ciudad. Todo este movimiento social ocasiona un derrumbe de las viejas culturas urbanas y se entremezclan culturas otras a culturas urbano-occidentales.

Ingresa lo popular -olvidando las viejas prácticas del totalitarismo y la nueva democracia- y se instala en lo disperso, lo múltiple. Esta multiplicidad es pluricultural también; puesto que ya no hay una cultura sino las culturas bolivianas. Incluso al interior de la propia cultura urbana se regeneran otras subculturas; como las manifestadas en los graffitis. Lo múltiple, en todo caso, se ha hecho cosa común en este nuevo período histórico de Bolivia.

Esta mirada polifónica nos permite acercarnos a posibles explicaciones de la dispersión de la sociedad en este estado de modernidad, como la creciente ambigüedad urbana que crece desplanificada y ocasiona asentamientos humanos con altos contenidos de violencia y transculturización.

2.2.2. Contexto social.

La multiplicidad engendra nuevas manifestaciones sociales de sobrevivencia; lo informal forma parte de la cotidianidad urbana. El migrante se enfrenta a nuevas violencias que se practican en los ámbitos cerrados del hogar y del barrio; niños de escasos años, ancianos, jóvenes y mujeres, viven de lo que puedan rescatar del día.

Los asentamientos humanos en la periferia ocasionan la dialéctica del centro-periferie con notables efectos sociales, reflejando una particular supervivencia y una cotidiana lucha económica que se confronta en las calles, ahora destinadas al comercio informal, esa, en realidad, vendría a ser su perspectiva de ver el mundo, su cosmovisión cultural, su práctica de vida, particularidades que han influido esencialmente en la actual narrativa boliviana.

Toda esta realidad está acompañada de nuevas frustraciones, y ya nadie es bueno en nada, lo diario obliga al ciudadano a ser hoy albañil, mañana peluquero, pasado vendedor de videos pornográficos, y así sucesivamente, día tras día. Aunque claro, esto no solamente se da en las calles, mercados informales, mercados negros, sino también en las capas sociales medias, donde los empleados públicos se alimentan con el pan diario de la corrupción, "la aceiteada", como se la denomina en la jerga burocrática; o en hombres con cierta formación educativa que ingresan al mundo del narcotráfico o ciertos profesionales que, haciendo uso de sus conocimientos sobre todo legales, encubren la ilegalidad o la prebenda pública y la privada, o también a la astucia de algunos mediocres profesionales que ejercen de consultores, poniendo en práctica más su astucia que sus conocimientos profesionales. Estas son prácticas de supervivencia en un mundo corrupto, degradado, etiquetado como modernidad.

Añadimos que en este espectro social, en sus mismas entrañas, la frustración social y la decadencia y la seducción invierten al hombre moderno y lo convierten en un ente sin esencia. Decimos esto porque esta o estas frustraciones son acompañadas de prácticas culturales "otras" como las del engaño, las del robo y las de la mentira. Y aquella antigua frase ética-cultural-religiosa del aymara: "ama suwa, ama qhilla y ama llulla y el agregado ama llunk'u", transgreden toda convivencia social. A decir de Rivera Cusicanqui: *"La pobreza urbana también está acompañada, como nunca antes de frustraciones. Migrar a la ciudad encarna un largo sueño de ciudanización y metropolización"*¹⁹. Este sueño es trocado en

¹⁹ Rivera Cusicanqui, Silvia. Op. Cit. Pág. 93.

lo que muchos denominan modernización o post-modernización social.

Esta sociedad ya no busca valores únicos ni mucho menos unidad en la diversidad; es hija de lo multiforme, rostro deforme de la variedad y lo pluricultural, es la dispersión de antivalores. Abarca miles de miradas y voces que denominamos mirada-polifónica, porque en síntesis es una hibridación socio-cultural con otras prácticas como formas de expresión oral y escritural de la marginalidad y la periferia O lo que Nestor García Canclini²⁰ denomina apertura de fronteras en géneros que son constitucionalmente híbridos como por ejemplo el graffiti y la historieta. Basta referirnos nuevamente como ejemplo de este hecho a Adolfo Cárdenas, quien retoma estas hibridaciones en su cuento del *Chojcho con audio de rock p'sado* como una manifestación social del joven transculturizado de la marginalidad, que Abril Trigo²¹ denomina de la cultura tecno-pop de los grafitos.

Esta sería, sucintamente, una forma de ver nuestro contexto histórico social de las décadas analizadas y comprender mejor nuestro estudio del proceso narrativo contemporáneo.

2.2.3. Contexto literario

La literatura sufre también una hibridación. El graffiti es una de ellas, una forma de expresión social llevada a la escritura; así como hay una pintura de brocha gorda, también se ha dado una escritura de muro. Pero al abrirse estas nuevas

²⁰ García Canclini, Nestor. Culturas Híbridas "Estrategias para entrar y salir de la Modernidad" Grijalbo. México. 1989.

²¹ Trigo, Abril. "*Lumpenpoesía y Neomodernidad Periférica*" en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana N° 39. Latinoamericana Editores, Perú, 1994. Pág. 80.

miradas encontramos de paso nuevas voces que intentan ingresar a la literatura, al género, al canon. El Testimonio sería lo que ahora muchos denominan el texto narrativo no ficcional, incorporado a la literatura como uno más de los distintos géneros que produce ésta. Es la voz social colectiva que representa a los "otros". Este nuevo narrador testimonial es ya un nosotros, no un yo individualizado como lo es el de la novela; pero, no deseamos entrar en materia de discusión si el testimonio es o no es literatura²²; lo que sí nos interesa, para este añadido, es incorporar el Testimonio como una forma de "escritura" en democracia o por lo menos una expresión democrática de escritura. Aquí vamos a hacer un corte para repensar en las producciones literarias de los años 60 y 70s en nuestro país.

Bastaría hojear los índices bibliográficos que existen en Tendencias Actuales en la Literatura Boliviana donde Rubén Vargas y Carlos D. Mesa realizan un seguimiento de la producción narrativa de esos años, para darnos cuenta que a veces dejamos de lado mucha de la producción literaria para abocarnos a los más "consagrados" dejando de lado a los otros, los "noveles" (no los nobeles), quienes de alguna manera han marcado época en la escritura boliviana o por lo

22 "El Testimonio se coaliciona como un nuevo género narrativo en los 60 y se desarrolla en relación estrecha a los movimientos de liberación nacional y al radicalismo cultural general de esa década. El testimonio es componente de la literatura de resistencia...". Beverly, John. "The Margin at the Center: on Testimonio Testimonial Narrativa" *Modern Fiction Studies*, Vol 35, N. 1, Spring 1989. Pág. 3.

23 Pese a ser ya un "lugar común" hablar de que "*Los Deshabitados*" y "*Cerco de Penumbas*" son las obras de ruptura en la literatura boliviana, existen otras obras menores que incorporan a la escritura elementos importantes de producción literaria, sin la cual los actuales narradores no hubiesen llegado hasta donde han llegado.

24 Sanjinés C., Javier. Tendencias Actuales en la Literatura Boliviana. Institute For The Study of Ideologies & Literatura. España, 1985.

25 Aunque la división "consagrados"- "noveles" no nos convence totalmente, tratamos de usar este término a falta de otro como una dicotomía necesaria.

menos son el cimiento de la nueva escritura que tratamos en esta tesis.

Uno de los críticos que más se preocupó por toda esta multiformidad literaria es Luis H. Antezana, quien incursiona en su crítica sobre la nueva escritura boliviana tres momentos de su crítica, que va desde los bordeantes años sesenta hasta los años ochenta y principios de los noventa.

El primer momento se encuentra en *"La novela del último cuarto de siglo"* publicado en Tendencias²⁶ donde nos propone una lectura que, tendencialmente, la novela boliviana era marcadamente realista hasta su ruptura con novelas de corte surrealista o de flujos de conciencia en la década de los 50 y 60s, a partir de lo cual cambia el lenguaje narrativo por técnicas elaboradas y variadas, experimentando en los 70s lo que denomina la "orgía experimental", y que de una literatura realista pasamos a una literatura con una fuerte renovación formal donde prima la función referencial del lenguaje.

Un segundo momento de su crítica lo experimenta en un prólogo que hace al libro de Homero Carvalho, lugar común para decirnos que en la actual literatura boliviana se incorpora el grotesco social (Sanjinés, 1985); la marginalidad (Saenz, 1979); la "literatura menor" (las literaturas del Oriente: Carvalho, Vargas, Padilla y otros); y una representación imaginaria del país en nuestra literatura; en fin dice, "la literatura boliviana es una permanente búsqueda, huida y

²⁶ Antezana. Op. Cit. Pág. 60.

²⁷ "Introducción" de Luis H. Antezana, en Territorios Invadidos de Carvalho Oliva, Homero. Ediciones del Norte. United States of America, 1993. Págs. i-x.

desplazamiento ".

Y el tercer momento de su crítica la marca su libro Sentidos Comunes²⁹, que realiza un mapa de la actual escritura en los años 90-94, también nos dice que a partir de los años 70 y 80s la narrativa boliviana evidencia una mayor riqueza instrumental, una creciente libertad y diversidad temática. Señala además que la escritura boliviana ingresa a fronteras más ricas y dúctiles del imaginario, sobre todo con la incursión de la polifonía escritural o lo que denomina la pluralidad de voces de las marginalidades, caso escritura del oriente boliviano. Esta nueva literatura exploraría, en todo caso, otros niveles de significación y quizá de sentido.

De estos tres momentos podemos rescatar lo siguiente: la literatura boliviana sufre un proceso de escritura de larga data donde incorpora a su producción literaria el grotesco social, la polifonía de nuevas voces y la marginalidad urbana como formas del discurso literario. Elementos comunes en nuestro paseo de pasiones literarias y de significaciones metafóricas que manejamos en esta tesis.

Ahora bien, qué sucede con nuestra actual narrativa, un factor determinante es este desplazamiento transmigracional humano del campo a la ciudad, las ciudades se convierten en los centros que acogen desproporcionadamente a los asentamientos humanos y así esta hibridación como expresión literaria se multiplica en proporciones insospechadas.

La narrativa de los ochenta es un producto discursivo

²⁸ Ibidem. Pág. x.

²⁹ Antezana. Sentidos Comunes. Op. Cit. Pág. 76-94.

diferente de los años de la producción literaria de los cincuenta hasta los setenta; a partir de esa participación discursiva de escritores que hunden su escritura en los mundos urbanos profundos, como las bodegas, los prostíbulos, los conventillos, etc. comienza a tomar una fuerza literaria distinta cuyo referente es la propia escritura; es decir, se cambia del discurso referencial al discurso autoreferencial; un discurso relacionado a la ficcionalización de las pasiones humanas y al sufrimiento individual, y de este tipo de héroe deriva el héroe que lo hemos denominado mediocre, porque es el que está en medio de algo, sin volcar sus acciones al lado social, sino, más bien al lado íntimo e individual de su vivir hacia un futuro incierto.

La única certeza que conoce es la incertidumbre del devenir, así penetra el submundo del cuerpo de las ciudades en busca de conocimiento y satisfacción. Este conocimiento es marginal y mediocre, los personajes cubren también la etapa del viaje intercultural al que la época moderna lo arrastra irremisiblemente, es un desplazamiento ondulatorio, no lineal, porque su viaje simbólico, metafórico es el de la búsqueda de la satisfacción del deseo, de la pasión y de la individualidad personalidad. Este sujeto discursivo, en su emancipación, penetra en la interioridad de los actantes, personajes, a través de la historia que es pluridimensional; llega a lo profundo del viaje, al conocimiento de lo incierto y esto lo conduce a la incertidumbre; llega hasta a literalizar la mediocridad de la modernidad, en este mundo cambiante, multiforme y polifónicamente pluricultural de la actual narrativa boliviana.

3. ARTICULACIÓN DISCURSIVA EN LA ACTUAL NARRATIVA BOLIVIANA (1982 - 1995)

Desde hace varios años atrás se hizo un propósito general hablar de *Tendencias* en la literatura boliviana. Baste recordar a Juan José Coy en su trabajo de la narrativa boliviana' donde propone una lectura centrífuga y centrípeta de la escritura nacional; o la discusión entre Pedro Shimose y Juan José Coy^a sobre la literatura y el recorrido filosófico-literario de los escritores de aquel período; descalificando a ratos y ennobleciendo en otros la palabra escrita de nuestra literatura; sin embargo, desde aquel momento todo aquello ha sufrido un salto cualitativo en la producción literaria boliviana. Hablamos de cualitativo porque al incorporarse a la escritura nacional novelas como *El país del silencio* de Jesús Urzagasti, sólo para citar una, nuestra literatura sufre una metamorfosis en cuanto a significaciones del lenguaje, pues, se vislumbran nuevos giros lingüísticos y humorísticos como en el *Cantango por Dentro* de Julio de la Vega.

En la actualidad las viejas "Tendencias" dejan de ser tales para llamárselas "lugares comunes"; pero estos *lugares comunes* no vinieron de la noche a la mañana, son, consideramos, el constante machacarle a la escritura hasta encontrar el punto exacto de explosión del lenguaje. Hemos dejado muchas cosas entre ellas las viejas "tendencias" de la literatura que marcaban un discurso referencialmente socio-histórico y que se

¹ Coy, Juan José. "Hipótesis de trabajo sobre la narrativa boliviana" en HIPOTESIS, Revista Boliviana de Literatura, Julio, 1977. N° 4. p. 241.

² Shimose, Pedro. "Panorama de la narrativa boliviana contemporánea" en el Paseo de los Sentidos, Pág. 35-49.

³ Coy, Juan José. "Realidad Sociohistórica y Expresión Literaria en Bolivia" en el Paseo de los Sentidos, Pág. 51-69.

⁴ Muchos de los críticos latinoamericanos, entre ellos Octavio Paz (*Las Peras del Olmo*), hablan de *lugares comunes*, antes que de *tendencias literarias*, y en nuestro medio Juan Carlos Orihuela en su ponencia al III Simposio de Literatura Boliviana, bajo el título de *"Entre señales y Presagios"*, 1994, habla también de este término, por lo tanto tomo prestado este concepto literario para señalar el lugar de enunciación de la actual narrativa boliviana.

acercaba más a una mirada sociológica que a la narrativa propiamente dicha. Este desmarcamiento es un alejamiento del referente socio histórico hacia lo autoreferencial y significativo del lenguaje, hacia una dispersión del discurso con la incorporación de la ironía, el humor y la posible aparición de un tipo de héroe mediocre que marcaría el lugar común de la actual narrativa boliviana. Existe un desplazamiento sistemático de las viejas "tendencias" literarias, a las que denominamos "narrativas de temática", hacia estos "lugares comunes", que no significan otra cosa que un proceso de escritura que van desde las escrituras de corte social hacia la interioridad del actante configurándose en un cuerpo ciudadano; y así las ciudades son homológamente las hibridaciones del sujeto discursivo con su discurso.

3.1. Narrativas de temática minera.

Esta temática en particular marcó en la literatura boliviana un gran hito, sobre todo cuando recordamos novelas como "En las Tierras de Potosí" de Jaime Mendoza o "Socavones de Angustia" de Fernando Ramírez Velarde u otros tantos textos que en la historia boliviana fueron importantes para el contexto histórico y social; sin embargo, hubieron voces que reclamaron una carencia de la novela minera por excelencia, pensamos en Guillermo Lora, por ejemplo. No fue si no hasta que René Poppe encarnó la problemática minera desde interior mina que esta narrativa tuvo una verdadera significación en lo que hace a esta temática. Poppe ingresa en una jaula al interior de un socavón y de allí retrotrae un mundo completamente nuevo, renovado, fantástico y literario de la problemática minera. El cuento minero de este autor cobra un distinto significado en la literatura boliviana. Es del interior mina desde donde se emite el discurso, el focus de enunciación que posibilitará la

conformación de un corpus de significaciones del minero, de sus vivencias, sus sufrimientos y sus mitos profundos. No podemos, empero, olvidar un Testimonio como el de Domitila Chungara para hablar de significancias de la problemática minera. Es la voz de un sujeto discursivo doblemente subalterno [ser mujer y ser minera], amparada en un Comité de Amas de Casa, que emite un discurso pluralizado en un nosotros que nos narra un mundo brutal y violento de las épocas golpistas y las masacres mineras de los años setenta. Estos dos discursos, el de Poppe y el de Chungara, en algún momento se entrecruzan tanto metonímica como metafóricamente (hablo de un mundo externo: Domitila [metonímico], confrontado a un mundo interno: Poppe [metafórico]) en la realidad minera. Hoy, estas relaciones se han borrado⁵. Al haberse establecido, con la Nueva Política Económica del M.N.R., el cierre de muchas minas y sobre todo la caída de los precios del estaño y la virtual destrucción de la COMIBOL, los mineros han emigrado a las ciudades en busca de otras y mejores esperanzas de vida. De ahí que esta temática ya no esté presente en la literatura boliviana, se ha desplazado a otras instancias, como la de la migración campo-ciudad, y en esa instancia nuevas formas de cultura se han hibridado a los centros urbanos y periféricos de las ciudades.

De allí que la problemática minera ya no es una constante en la literatura boliviana. Deducimos que la temática minera, si en algún momento fue primordial para entender nuestra realidad social, hoy no es más que un recuerdo y de ello quedan novelas, cuentos y relatos que marcan un período histórico en la arqueología de nuestra literatura.

5

Zemelman dice que: los sujetos sociales nacen, crecen, se reproducen y mueren. Desde esa perspectiva la 'clase obrera' fue un sujeto social con tales características y además marcada con los acontecimientos ya mencionados. Afirma también que la izquierda no consideró para nada este hecho, sino que supuso la existencia real del proletariado como el ideal del concepto. Esto, al no tomar en cuenta la izquierda, no le permitió crecer ni jugar con lo verdadero de su realidad.

3.2. Narrativas de temática rural

La temática rural, o más exactamente la indigenista, entra en una etapa crítica porque no existen narradores indigenistas propiamente dichos, lo que existen son obras representacionales de esta temática. Mi hipótesis es afirmar que en la época actual ya no se puede incorporar el discurso indigenista en los discursos literarios si no es desde una focalización del narrador heterodiegético cuyo discurso es de representación; porque con todas la explicaciones dadas en los anteriores acápites de esta tesis, dijimos que las migraciones campo-ciudad han ocasionado nuevas formas de expresión literaria y desde ese enfoque cualquier tipo de escritura narrativa que incorpore al discurso narrativo indigenista es más bien un intento de representación más que de autorepresentación; puesto que al incorporar su lenguaje, idioma y sus otras formas de estructura cultural, en los discursos "hegemónicos" de la escritura, se lo haría desde sujetos discursivos culturalmente determinados por la escritura.

Existiría desde ya un distanciamiento y éste lo marcaría la problemática cultural de confrontación. El sujeto discursivo es multi-culturalizado por otro discurso lingüístico que ya no puede incorporar el lenguaje idiomático del indígena al discurso narrativo, sencillamente porque pertenece a otra lógica, la lógica de lo inverso, de lo volcado, del espejo inverso. Desde ya estamos hablando de representación, no de autorepresentación. La literatura actual deja de lado el discurso social del indígena-explotado para abordar el tema común de los marginados en la urbanidad como una forma de incorporación del "otro" a los discursos hegemónicos, porque de lo contrario sería nomás como Guillermo Delgado dice:

El indigenismo en la ideología urbana, paternalista y nacionalista que habló en el pasado por el indígena... es un concepto elaborado por el indigenismo paternalista ciudadano que

fue incapaz de asumir la identidad étnica del habitante rural de la América Latina... Vista esta ideología en 1992, pertenece -metafóricamente- a la arqueología. En las circunstancias presentes no puede existir indigenismo alguno, excepto como accidente, desinformación, paternalismo o asistencialismo...

Este paternalismo se vio en los sujetos discursivos de los años anteriores a la Revolución del 52. En todo caso, creemos que ya no habría una literatura indigenista, sino más bien "literaturas alternativas", "discursos otros" como dice Ana Rebeca Prada, o lo que Luis H. Antezana denomina las "literaturas menores"⁸. Estas denominaciones estarían marcadas por las narrativas de Jesús Urzagasti, por ejemplo, que proviene de un área rural y se asienta en una área urbana. No hablamos de la dialéctica centro-periférica, hablamos al contrario de "escritura centro" frente a una "escritura periferia", que a fin de cuentas viene en la actualidad a ser lo mismo; de esta forma la literatura "indigenista" es reemplazada por la literatura proveniente del área rural, y no son pocas las voces polifónicas que emanarían de este entorno geográfico. El mundo representado, por estos escritores, contiene niveles de ficcionalización consolidados en el imaginario y la imagen poética. Se produce un entrecruce tanto cultural como escritural en estos otros discursos democráticos que no son precisamente testimoniales, sino ficcionalizados en la narrativa rural. Citamos a Homero Carvalho, Jesús Urzagasti, Manuel Vargas, Paz Padilla; todos estos escritores provienen de áreas rurales que asentaron su escritura en la memoria y la profundizaron en el discurso ficcionalizado. Finalizamos, de manera casi conclusiva, este acápite parafraseando a Luis H. Antezana: *"es difícil encontrar*

6 Delgado, Guillermo. "Entre lo Popular y lo Etnico II" en Revista UNITAS N° 12. 1992. p. 26-27.

7 El término es prestado de Prada de varias de sus exposiciones y trabajos universitarios, no citados en esta tesis, porque sencillamente son más uso de apuntes personales que de textos impresos.

8 .. nada arbitrariamente, la literatura boliviana es una en permanente búsqueda, huida y desplazamiento, en fin, una buena 'literatura menor!'. Antezana J., Luis H. "Introducción" Op. Cit. Pág. X.

una "narrativa indigenista" en estos días en Bolivia " porque en la actual narrativa boliviana lo que sucede es que no existen escritores que narren historias ficcionalizadas del "otro", su competencia discursiva no permite hacerlo. En la actualidad la narrativa indigenista ha dejado de ser tal para transformarse en narrativa marginal, producto de las migraciones sociales de estos años que denominamos mediocridad moderna.

3.3. Narrativas de temática urbana

"Nuestras literaturas son, fundamentalmente, ramas de las literaturas metropolitanas ", tomamos esta cita pensando que después del casi desalentador panorama de las anteriores temáticas ésta sería casi celebratoria en su sentido de celebrar lo que existe como producción. De un marcado rasgo metropolitano se configuran hoy las estructuras narrativas de la actual narrativa boliviana. De alguna manera la ciudad está ficcionalizada como la mirada-polifónica que mira e interpreta a la ciudad real en la escritura urbana.

En la actual literatura boliviana se va construyendo una imagen urbana dentro del texto. Esta imagen es un cuerpo, o lo que es lo mismo decir, la *corporeización de la ciudad* a través de la escritura, así, esta escritura estaría configurando un espacio común de estrategias narrativas que son marcadas en nuestra escritura. Nosotros la estamos denominando cuerpo de la ciudad porque las ciudades, la urbanidad, están posibilitando nuevas escrituras más autoreferenciales del imaginario social y cultural; este cuerpo está erotizando la escritura, la narrativa

9 Antezana H. Luis. Sentidos. Pág. 90.

10 Cándido, Antonio. América Latina en su literatura. César Fernández Moreno, compilador. Siglo XXI. México, 1977. Pág. 60.

contemporánea, es como los graffitis que se apoderan de las paredes ciudadinas y expresan sus sentimientos, sus deseos y sus frustraciones más urgentes. Existen señales de un destino urbano interno y externo que denomino La *Ciudad Transparente* y La *Ciudad Encubierta* para la actual escritura boliviana.

Ciudad Transparente en cuanto son discursos narrativos ubicados espacialmente en la luz, el día, las calles, la urbanidad vista desde la claridad; y Ciudad Encubierta porque los discursos se dan, precisamente, en lo encubierto, en lugares donde no penetra la luz del día y son espacios cerrados, bodegas, cuartos oscuros, sótanos, conventillos, etc. Estas dos, la ciudad transparente y la ciudad encubierta, se han convertido en una constante dentro de nuestra literatura. No se entendería de otra manera que, actualmente, la escritura boliviana relata historias de individuos perdidos en las ciudades, exponentes de la imagería urbana, y desde las periferias de estos cuerpos ciudadanos-culturales comienzan a observarse los rasgos de su subdesarrollo y sus héroes mediocrizados.

No menos cierto sería entonces pensar en una ciudad encubierta en la que Felipe Delgado incursiona al penetrar en la bodega para escribir del aparapita, que antes de morir sale fuera de la bodega a botar su cuerpo para ser el espíritu protector de la bodega, tira su cuerpo a la ciudad transparente, a la ciudad clara ; este personaje sería, según nuestro punto de vista, el mediador entre ambas ciudades en un sólo cuerpo, el cuerpo de la Ciudad; sin embargo, esta corporeización de la ciudad no ha sido casual o abrupta, sino es el resultado de todo

11 "Cuando el cargador aymara sabe que su tiempo le ha llegado, trabaja interrumidamente, junta el dinero que necesita y, luego, se encierra en una bodega bebiendo alcohol hasta morir, hasta sacarse el cuerpo. Después, su cuerpo es echado a la calle... El cuerpo va a parar a la morgue o quién sabe dónde, pero ya no importa; ahora es el espíritu protector de esa bodega". Antezana. Sentidos. Pág. 91-92.

un proceso de escritura, que la marcaron escritores como Jaime Saenz, Arturo Borda, René Bascopé Aspiazu, Jesús Urzagasti, etc; quienes comenzaron a escribir de este espacio que denomino *Ciudad Profunda* en los años setenta y ochenta y que derivó lógicamente en la actual narrativa boliviana. El discurso se centró en este lugar común de escritura, la urbanidad; fue el punto de percepción simbólica de los personajes donde exploraron metafóricamente la ciudad, la urbanidad y transitaron espacios que determinaron su soledad, su incomunicación y su mediocridad.

En las novelas de la ciudad de Montes Vannuci, Recacochea y Taborga existen estos lugares que provienen de los espacios cerrados, como *Jonás* que incursiona al sótano de su casa para montar un cuarto oscuro donde revelar sus fotografías, y allí provoca la infidelidad a su esposa con Julia, su cuñada y amante. De la misma manera, *Mario Alvarez*, de *American Visa*, penetra en el mundo urbano oculto y sombrío de los prostíbulos, los cuartos de alojamiento y casas de empeño. En la *Casa de Cinco Patios*, se nos narra las incursiones en los cuartos de los traspatios donde se cifran miles de historias ocultas, como una metáfora de la ciudad encubierta. Estos sujetos discursivos elaboran un discurso de aquella ciudad que no se la ve a simple vista y son ellos los que tienen que penetrar en estos sitios para husmear lo que acontece del otro lado de La Ciudad Transparente. El recorrido de los actuales personajes (héroes medio-crizados) es casi un ir hacia lo geográfico de las ciudades metropolitanas, abriendo espacios antes cerrados y cuya atmósfera está simbolizada en la escritura. El submundo de Saenz, Montes Vanucci, Recacoechea y Taborga, se abre de pronto a esa otra mirada-polifónica de las interpretaciones discursivas y humanas. En la actual escritura urbana boliviana se nos proponen enlaces comunes, entretejidos discursivos entre La Ciudad Encubierta y La Ciudad Transparente.

Son las nuevas formas escriturales que desmarcan el discurso y su referente, a manera de muestra citamos lo que antes eran propuestas de escritura urbana frente a regímenes políticos muy definidos y su inmediato discurso literario; recordamos, por ejemplo, a Mauricio Santa Cruz huyendo de la ciudad, el típico joven rebelde de su tiempo, que se incorpora al ejército para ir a la Guerra del Chaco y de allí toda esa peregrinación por la selva, el campo, las minas; o los personajes de René Bascopé Aspiazu que son netamente ciudadanos, pero marcadamente oníricos como Angel Prin de Los rostros de la oscuridad; o espacios que no son nombrados, sólo sugeridos en los Deshabitados de Quiroga Santa Cruz, donde Fernando Durcot intenta dar una forma a la escritura.

Los nuevos personajes ciudadanos transitan estos espacios y en su recorrido incluso coleccionan condones en un álbum de fotografías, como el caso de Julia; roban y asesinan en cuartos de casas del casco viejo ciudadano como Mario Alvarez; o recuerdan a sus tías en una típica tarde ciudadana, o incluso los homosexuales deambulan por las calles paceñas más transitadas. Estos personajes, en vez de excluirse se incluyen aun en el rechazo; este desplazamiento es también simbólico del movimiento migracional de la modernidad, porque los personajes (actantes) buscan objetivos que resultan en un cambio hacia la introspección o el conocimiento; pues, si antes desconocían los peligros que encierran estos espacios encubiertos, al transitarlos los develan y así transmigran sus acciones y sentimientos humanos en distintos, de ahí su incertidumbre del futuro, ya que nada alentador es lo que encuentran, sino más bien peligroso e incierto. De esta manera el espacio urbano se convierte en un

¹² Personaje de Cerruto, Oscar; en Aluvión de Fuego, Altiplano, La Paz, 1984.

laberinto donde la inseguridad se convierte en encierro.

Estas *Ciudad Transparente y Encubierta* serían desde ya las configuradoras de la nueva escritura boliviana donde su referente común e inmediato, es la urbanidad. Este cuerpo de la ciudad es autoreferencial en la actual narrativa boliviana, se la construye como ficcionalización de la urbanidad, no como un referente real; es más bien la literarización del discurso narrativo y no un reflejo, por lo tanto es un recurso narrativo de la mediocrización de la modernidad.

La hibridación cultural de la que tanto se habla hoy en día estaría representada en la literatura urbana. Este es el período de las grandes aperturas de escritura alternativa en las ciudades; los escritores rurales cohabitan este país del silencio y alquilan un cuarto y compran una máquina de escribir y narran historias de muertos", han pagado una copa de un trago barato y apestoso y bailan en una fiesta chojcha y nos relatan la historia de los grafiteros de El Alto.

La ciudad se ha convertido en el espacio literario más importante de esta última década de producción narrativa en nuestro país. La escritura descansa en su transmigración referencial del discurso. De estos tres lugares comunes, dos se han hibridado al tercero; es decir, la temática minera se desplazó a la ciudad, a través de la migración campo-ciudad; la temática indigenista transmigró hacia la ciudad marginal y de allí a la ciudad encubierta donde se asienta como un focus de enunciación.

El sujeto discursivo, entonces, se fusiona en esta hibrida-

13

• Aclaro esta figura por el trato personal que tuve con Paz Padilla (y otros) quien escribió su libro *"N'el Umbral"* en un garaje de la calle República el año 89.

ción por un lado migracional, y por otro marginal, para configurar un cuerpo propio, híbrido, multiforme y mediocre que lo plasma en la escritura, en el discurso ficcional narrativo de las ciudades Encubierta y Transparente como un lugar común de escritura de la actual narrativa boliviana.

4. EJES DE LECTURA DE LA NARRATIVA EN DEMOCRACIA

La narrativa boliviana, desde los años ochenta hasta los noventa, replantea sus técnicas narrativas, el sujeto discursivo cambia y posibilita una apertura de transición discursiva a una literatura en democracia.

Este fenómeno permitió que la producción literaria se haya desligado de su contexto social e histórico; que el sujeto discursivo de la actual narrativa boliviana haya transmigrado de ser un narrador homodiegético a ser un narrador intradiegético o autodiegético; y que el discurso haya cambiado en la comunicación referencial; es decir, si hasta los años sesenta o setenta era de un referente inmediato al contexto socio-histórico, en la actualidad es un discurso autoreferencial, ficcionalizado e imaginario concentrado en el carácter mediocre e individual del sujeto discursivo. Sujeto discursivo que guarda una estrecha relación con el discurso relacionado con el cuerpo de la ciudad, lugar común donde se desarrollan las historias. La ciudad se configura como un cuerpo literario en el que los deseos individuales-personales de los sujetos discursivos se metaforizan como la búsqueda de la comunicación colectiva a través del discurso. El sujeto discursivo se proyecta como un individuo multiforme y heterogéneo conviviendo con otros seres iguales a él, en lo que hemos denominado Ciudad Transparente y Ciudad Encubierta.

Nuestra narrativa, como analizamos en el anterior capítulo, se ha ido desplazando de estructuras narrativas focalizadas en la minería y la ruralidad hacia las ciudades inmediatas, como un acercamiento al propio sufrimiento humano, individual y social, donde la soledad acaba por incomunicar al Hombre del resto de sus congéneres que conviven en masivos asentamientos humanos, una de las causas es migración campo-ciudad. Así los personajes novelescos transitan estos espacios Transparentes y Encubiertos sólo de paso, son viajeros migratorios de un afuera

hacia un adentro y esto permite leer su viaje como una forma simbólica del sujeto en su entorno. A la vez aparece otra forma de búsqueda, la búsqueda de comunicación y la realización de satisfacciones de deseos individuales como una constante en nuestra actual literatura; en las escrituras de mujeres, hablan desde la soledad de su cuerpo perdido en el abandono: la falta de comunicación entre parejas, el engaño, los maltratos, etc.; y así el cuerpo de la mujer se focaliza como el lugar desde donde se emite un discurso que habla de la incomunicación en esta modernidad de la sociedad de consumo.

Y, por otro lado, leemos novelas como las de Montes Vannuci, Recàcoechea, Torga, entre otros, quienes nos hablan de la mediocridad del ser humano representada en personajes, actantes, que buscan satisfacer deseos individuales-personales, alejados de todo valor social, como los que tenían las narrativas indigenistas o mineras. Este carácter individual, le da a la actual literatura boliviana un nuevo matiz de lectura; hemos entrado en la era de modernidad, donde las grandes preocupaciones sociales se han quebrado o han entrado en crisis y sólo quedan las insatisfacciones individuales, metaforizadas en este carácter autotélico de la literatura. Bajo esta mirada o perspectiva literaria dividimos nuestro objeto de estudio, la actual narrativa boliviana, en dos ejes de lectura: *El Eje del Deseo* y *El Eje de la Dispersión*.

En el primer eje agrupamos líneas de lectura con obras escritas por mujeres, donde el erotismo, el deseo y la escritura están fundamentalmente inscritas en torno al cuerpo femenino. Tomamos narraciones de Ericka Bruzonick, *El color de la memoria*¹; Marcela Gutiérrez, *Diario de Campaña*²; y Roxana Sélum, *D-*

1

Bruzonick, Ericka. *El Color de la Memoria*. Don Bosco. La Paz, 1989.

efectos especiales², por considerarlas tres lecturas que nos permiten hacer una escala de variables en la escritura del deseo. El segundo eje de lectura es el de la dispersión, donde la búsqueda de satisfacciones individuales-personales conducen a una constante mediocridad por parte de este sujeto discursivo, que opr fines práticos va lo hemos denominado "Héroe Mediocre" de la sociedad postmoderna. El deseo, el humor, la ironía, el amor, etc., en estas narraciones, se las presenta como un recurso narrativo, y el sujeto discursivo proyecta su discurso hacia un futuro incierto. Este futuro no es histórico ni social, sino que es el planteamiento de una posibilidad de escritura porque el discurso, de alguna manera, como lo señalamos en nuestra propuesta teórica, configura al Sujeto; y no es menos cierto que el actual discurso narrativo configura al sujeto discursivo en la narrativa boliviana como aquel ser que vive en la incomunicación y la soledad producto de su convivencia en la multiformidad de la postmodernidad.

Sin embargo, estas lecturas son de rasgos panorámicos, no concretos, porque considero que esto me permite acercarme a la obra narrativa desde una posibilidad de lectura objetiva que es leer, precisamente, nuestra literatura desde un punto de vista alejado como cuando un espectador se aleja del cuadro para ver con más claridad el conjunto que el detalle. Esta panorámica de conjunto es un tipo de lectura, no la lectura en sí misma.

4.1. Eje del Deseo. Narrativas de erotismo democrático.

Nuestro primer eje de lectura de narraciones se concentran en el Eje del Deseo. En ellas encontramos el cuerpo femenino

² Gutiérrez, Marcela. Diario de campaña (cuentos eróticos). El ventarrón. La Paz, 1994.

³ Sélum Yabeta, Roxana. D-Efectos especiales (cuentos eróticos) Ediciones ventarrón. La Paz, 1994.

como una analogía de la escritura. La apertura democrática ha dado, ya lo dijimos, la posibilidad de literaturas alternativas como el graffiti, el testimonio, etc., en estas narraciones encontramos historias eróticas escritas por mujeres, en la mayoría de los casos, como estrategias de ficcionalización literaria.

El cuerpo se convierte en la preocupación de escritura, no sólo el cuerpo como tal, sino el cuerpo ciudadano también. En cada una de estas narraciones se alude al cuerpo como la erotización del lenguaje y la escritura, al mismo tiempo el discurso se centra en la cotidianidad urbana, donde la vida se convierte en monótona y agitada laboralmente, y entonces surgen estas voces discordantes que no hacen otra cosa que escribir sobre el cuerpo y la soledad del ser humano en un mundo lleno de gente; gente asentada en los centros masivos de la urbanidad.

Son narraciones eróticas porque entrelazan en el discurso la erotización del cuerpo, no sólo femenino, sino también masculino, y éstos entran en un juego alternativo que provoca la imaginación del lector a la erotización de la escritura. Escritura que se erotiza a partir del lenguaje y se desnuda el cuerpo humano no para mostrar la piel sino el alma de los personajes. Así la escritura se transforma en la erotización del lenguaje con y en el mundo. Son narraciones eróticas que se desenvuelven bajo la perspectiva de apetitos psicológicos. El lenguaje se desnuda y configura imágenes metafóricas, casi poéticas, donde la estructura de las narraciones pasan de un simple medio de comunicación a una erotización mujer-cuerpo-erotismo-escritura. Son mujeres que testimonian sus experiencias de vida, sus frustraciones y ensoñaciones sexuales a partir de su cuerpo, y la carga más fuerte de este erotismo radica en su lenguaje. De ello inferimos que la escritura de las mujeres está

centrada en el deseo y la erotización de la escritura a través del cuerpo.

Como hemos visto este eje, que lo denominamos del deseo, se mueve a través de personajes femeninos que en su mayoría se enfrentan a la escritura y al lenguaje desde una perspectiva erótica del cuerpo, pero no sólo femenino sino también urbano, estas historias se focalizan en las ciudades donde se descubre que el ser humano está perdiendo la capacidad de comunicarse con sus familiares, amigos, parejas, incluso consigo mismos.

Al erotizar la escritura, los sujetos discursivos logran poner en el tapete de discusión la ficcionalización de la literatura. Hasta hace algunos años atrás, en nuestra literatura no había, por lo menos rastreada, una obra donde existiese una carga tan fuerte del erotismo escritural.

Por otra parte, la literatura en democracia, actual, está logrando efectos o D-efectos especiales erotizantes en nuestra escritura. Hemos dejado "las temáticas literarias" y las hemos sustituido con escrituras eróticas donde el único referente es el imaginario del individuo y sus pasiones. De ello inferimos que el cuerpo de la mujer se convierte en el lenguaje de la escritura. Según el Eje del Deseo, el cuerpo femenino es la geografía del lenguaje, es un espacio abierto y cerrado a la vez en las historias contadas por estas narradoras que no desean ir más allá de la narración; pues, las formas escriturales ya no son lineales, sino ondulantes, que van en analepsis, de atrás hacia adelante, y de ahí hacia más atrás todavía; en síntesis, juegan tímidamente a lo circular, y ésto se entendería como un tiempo detenido; un tiempo de la narración detenida porque el cuerpo de la escritura así lo exigiría, pues si avanza se

pondría viejo y feo, como en el cuento "*La Zarpa*" de Emilio Pacheco, donde la narradora envidia a su hermana por ser más hermosa que ella, pero al final la vejez, dice, las vuelve iguales.

4.2. Eje de la Dispersión. Narrativas en democracia.

La escritura producida en la democracia boliviana podría catalogársela como la narrativa de *proyección* por excelencia. Se proyecta hacia un futuro, por cuanto los Sujetos Discursivos, sobre todo los mediocrizados, miran el futuro como algo posible, pero al mismo tiempo incierto.

Este tipo de narraciones, que se mueven bajo el Eje de la Dispersión, estarían conformadas por *Jonás y la Ballena Rosada*⁴, de José Wolfango Montes Vanucci; *American Visa*⁵, de Juan Recacoechea; y, *La Casa de los Cinco Patios*⁶, de Huascar Taborga.

Las historias de estas novelas están centradas en la ciudades de Santa Cruz, La Paz, y Cochabamba. La primera de ellas trata sobre la búsqueda de la interioridad sexual de Jonás, en Julia, su amante y cuñada. Este personaje configura una realidad social e histórica de los años ochenta e inicia un final de la literatura de represión y da principio a la mirada literaria de la democracia. Novela donde se introducen los elementos paradigmáticos de la actual narrativa boliviana, como

4 Montes Vannuci, José Wolfango. *Jonás y la Ballena Rosada*. 2da. Edición. Offset Boliviana, EDOBOL, La Paz, 1995.

5 Recacoechea, Juan de. *American Visa*. Amigos del Libro. La Paz-Cochabamba. 1994.

6 Taborga, Huáscar. *La Casa de los Cinco Patios*. Amigos del Libro. Cochabamba, 1995.

son la educación, los sueños de la modernidad (construir Pirámides), la sexualidad llevada a obsesiones que no llevan a nada (coleccionar condones en un álbum de fotos), la infidelidad, el narcotráfico, etc., y sobre todo caracterizar a este héroe disperso, soñador apático de nada, mediocre y postmoderno, como lo es Jonás. En esta novela encontramos nuestro primer anclaje en la búsqueda de este héroe paradigmático de la mediocridad narrativa en la actual escritura boliviana. Esta mediocridad la marca el propio sujeto discursivo, quien invita a la lectura de una historia de infidelidades, fracasos y deseos donde el discurso está disperso por la escritura. Esta dispersión la marca, precisamente, la insatisfacción sexual del personaje y quedan los hechos sociales e históricos relegados a un segundo plano.

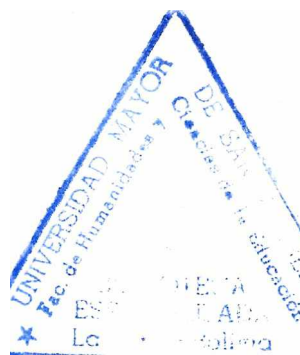
En American Visa, se nos presenta una historia también dispersa, porque no existe la concretización del viaje intercultural del personaje, Mario Alvarez, por la ciudad mixta transparente y encubierta de la ciudad de La Paz. Este héroe mediocrizado está de paso en esta ciudad en busca de una visa para los EE.UU, pero nunca llega a conseguirla. Es un personaje que viaja interculturalmente desde Oruro, está de paso en la ciudad paceña y acaba en la "ciudad prometida" de El Alto. Su relación con Blanca, la prostituta, de alguna forma marca la hibridación de dos personajes marginados y subdesarrollados que producirán un efecto de proyección hacia un futuro incierto, pues al finalizar la novela ambos personajes posiblemente viajen al Beni, su última parada. Mario Alvarez, mediocrizado por su entorno y mentalidad, nos sumerge en la Ciudad Encubierta, y por

7

Sigo la lectura de Isabel Bastos, en referencia a esta novela.

8

Este término de "Viaje intercultural" están trabajados en "Lo pluri y lo multi, el reino de la relación" por Fernando Untoja, y más adelante por los trabajos de Ana Rebeca Prada en relación al "Pais del Silencio" de Jesús Urzagasti.



momentos transparente de la metrópoli,' con referencias explícitas de los marginados, los desempleados, las prostitutas, los homosexuales, los rescatadores de oro, los usureros, los parlamentarios, etc, y en medio el robo, el asesinato y el sentimiento de frustración *in crescendo*. Novela que permite abarcar nuevamente la problemática del sujeto discursivo en la actual narrativa boliviana que es el de la dispersión y la mediocrización.

La Casa de los Cinco Patios es la historia de un destino múltiple y común de los habitantes de un conventillo donde el amor, la confraternidad, el humor, y la salvación beatífica de los personajes constituyen un mundo de incomunicación individual y social muy fuerte, ocasionando incluso casos de locura, alcoholismo, suicidio, etc; son actantes que configuran una historia dispersa por la falta de comunicación entre los individuos que habitan una misma casa, una misma ciudad, un mismo mundo; esta novela, como las otras, es la metaforización de la incomunicación social de la modernidad.

Los sujetos discursivos de estas novelas recurren a la memoria para configurar el discurso, y la memoria a su vez configura la historia. La memoria es dispersa, ésta es su principal característica, y a partir de ella el discurso literario cambia, se modifica con nuevos planteamientos escriturales, se posibilita el imaginario y sobre todo la ficcionalización del relato. En estas novelas no encontramos un discurso centrado en la denuncia política, social, económica, etc., sino que están centradas en el deseo, el amor, los placeres, en fin: en la naturaleza egoísta del ser humano. Es un discurso del imaginario cultural concentrado en las ciudades, que, ya lo dijimos, de un tiempo a esta parte se han convertido en los cuerpos literarios

de la escritura boliviana.

En la mayoría de estas narraciones las historias son abiertas, por cuanto los Sujetos Discursivos (héroes mediocrizantes) esperan un destino incierto y quedan abiertos a las interpretaciones del lector y al sentido que éste encuentre en el discurso literario. Jonás, por ejemplo, espera este futuro incierto preguntándose: "*¿Lo haré, no lo haré? Préstame una bola de cristal para que ojee el futuro?*". Mario Alvarez se siente parte de esta ciudad mixta transparente y encubierta y dice: "*De cierta manera yo formaba parte de su miseria, de sus esperanzas... Imaginé un niño retozándose al sol... Ya no tenía sueños*". En La Casa de los Cinco Patios... "*la beata Ascui... ya navegaba en el curso del río Pilcomayo a la altura de la Argentina, y que seguiría luego, el cauce del río Paraná hasta llegar al Puerto Buenos Aires, para finalmente desembocar en el mar*". Todos ellos habitan y transitan estos espacios urbanos transparentes y encubiertos en un constante viaje que permite llegar al conocimiento de que nada tiene certidumbre, que su única certeza es la inseguridad del futuro.

Estas novelas se entrecruzan en espacios comunes como son los cuerpos de la ciudad: las metrópolis bolivianas, ejes principales de la actual narrativa boliviana. En este sentido, la ciudad viene a configurar un cuerpo espacial importante en la literatura de los ochenta y noventa. El significado de la ciudad es la metaforización de lo disperso, lo multiforme y lo heterogéneo, en síntesis, es la espacialidad urbana de la

⁹ Montes V. Op. Cit. Pág. 241.

¹⁰ Recacoechea. Op. Cit. Pág. 269.

¹¹ Taborga. Op. Cit. Pág. 181.

modernidad. Es como una especie de significante mayor donde se revelan las concepciones urbanas de los personajes y su relación discursiva con el objeto real (ciudad) o lo que denomino Cuerpo Urbano; esto permite que el sujeto discursivo se constituya como sujeto en su discurso urbano; es el sujeto que transita de paso (viaje) La Ciudad Profunda y La Ciudad Abierta en busca del deseo individual-personal, la erotización del lenguaje y la mediocrización de su ser en su discurso autotélicamente literario, y este movimiento deriva en el conocimiento de que el futuro es incierto, y este discurso, como ya dije, es marcadamente autoreferencial, no necesita de otro referente que él mismo para comprender su constitución como tal y en el que descubre siempre su mediocridad, aunque no esté plenamente consciente de ello. Es lógico suponer que la ciudad se vuelve el espacio donde se desarrolla la constitución de este sujeto-héroe mediocre; esto es así porque lo rural, lo histórico, lo social, no admiten discurso ni sujeto discursivo mediocre, quizás estos espacios exigen un héroe comprometido, que se vea obligado, por sus ideales y valores, a trascender la mediocridad; esto significaría que la ciudad es sinónimo de mediocridad, y es posible que esto se deba a la mezcla de valores y culturas, que en lugar de apuntar a la superación del sujeto discursivo y su héroe, lo pierden en la ciudad; es tal vez por esto que el discurso de la Ciudad es el lugar donde existe la incomunicación porque no hay nada que comunicar, la soledad porque no hay nada con quien compartir, la mediocridad porque no hay nada que superar ni degradar, y lo único que logra es un escape en el discurso y el héroe mediocre.

En concreto, existen dos ejes de lectura en la actual narrativa boliviana: el del Deseo y el de la Dispersión. En el Eje del Deseo el cuerpo femenino es la estrategia narrativa con la cual se plantea un discurso erótico que configura la tesis de

que los sujetos discursivos están cambiando el otrora discurso social y contextualizado a la historia y a la inmediatez del referente, por escrituras que salen de ese círculo literario y entran en un nuevo replanteamiento escritural que es la de erotizar la escritura, por un lado; y por otro, en el Eje de la Dispersión, la aparición de un tipo de héroe mediocre cuya intimidad es la insatisfacción de sus deseos individuales-personales y la búsqueda de pasiones llevadas al extremo de la desesperación e incomunicación humanas. En la actual narrativa boliviana los medios físicos y telúricos que abarcaban el discurso narrativo anterior a los setenta, se han desplazado por el imaginario literario del deseo, la mediocridad y la dispersión; y el discurso es autoreferencialmente ficcional y el sujeto discursivo se construye en un discurso marcadamente urbano.

En este paseo de pasiones literarias hemos recorrido un largo período de escritura, desde las producciones de la literatura en las que encontrábamos un referente inmediato que era la realidad boliviana, hasta las narraciones en las que no existe un "referente real", sino el autotélico literario, cuyo referente es él mismo. El lugar común de escritura de la actual narrativa boliviana es el Cuerpo de la Ciudad, cuyo significado es el de la lectura de la era de la modernidad que lleva inevitablemente a la mediocridad del individuo; mediocridad que se caracteriza por el sujeto que está en medio de: (algo) y no se decide qué lado tomar, porque no sabe qué hacer ni a dónde ir; no existe esa búsqueda de valores, que en la novela decimonónica era inauténtica (Lukács), hoy estos valores se han sustituido por valores individuales-personales y satisfacciones del deseo que son como espejos que, inmediatamente, al reflejar, se diluyen en la propia imagen discursiva mediocre; y el mismo fenómeno se da en el espacio del cuerpo femenino cuya

focalización de escritura erótica es el deseo. En la transición de la literatura en represión a la literatura en democracia, los jóvenes escritores han comenzado escribiendo de la realidad urgente y contestataria y luego han ido modificando el discurso literario hacia un discurso ficcionalizado y desligado de la realidad boliviana. Así, poco a poco, se han concentrado en un discurso que penetra en la interioridad del individuo que, aunque habite una casa con una decena de inquilinos, está solo e incomunicado con el mundo. El viaje intercultural en busca de mejores condiciones de vida por parte de este sujeto nos permite una lectura múltiple y, al mismo tiempo, nos muestra que éste no ha conseguido nada, sólo el desprecio, el engaño y la marginación como ser humano. Su mediocridad lo ha conducido a la pérdida de sus sueños más íntimos y profundos, y su frustración es el producto de la modernidad, pues, se halla rebotando de un lado a otro; como por ejemplo, hasta consultar una bola de cristal preguntando por el incierto futuro.

CONCLUSIONES

Esta última parte cierra la tesis con la lectura del sujeto discursivo en la actual narrativa boliviana. He desarrollado hasta ahora una arqueología de la narrativa boliviana que me permitió leer las distintas producciones narrativas a lo largo de su período histórico, no como una historia de la literatura, sino como una mirada retrospectiva al pasado para entender su funcionamiento y, a partir de ello, interpretar el presente y mirar el futuro del discurso narrativo en la escritura de nuestro país.

Nos centramos en la narrativa porque consideramos que es el género al que más se acercan los escritores de esta última temporada. Una posible explicación sería que esta producción permite concentrar la atención en un sujeto discursivo que está constituyéndose a sí mismo en el discurso y a través de él, desea comunicársenos este sentimiento de soledad, frustración y mediocridad a la que inevitablemente nos está conduciendo la modernidad.

En la actual narrativa boliviana se escribe desde los márgenes, desde los entornos, desde las líneas excluidas, desde el cuerpo urbano, porque sólo así se escribe sobre el cuerpo, la ciudad profunda, los migrantes, los mediocres, los olvidados, los sujetos no sujetos a nada. En la misma leemos una literatura concentrada en la memoria para escribir de aquello que está más próximo a nosotros mismos: nuestra cotidianidad. Pero esta cotidianidad, la actual, ya no es de hechos sociales significativos como lo fue la narrativa anterior al período que estamos analizando, nuestra pretendida arqueología literaria, sino que ahora el sujeto discursivo memoriza su cotidianidad individual, pues ha entrado en una crisis de incertidumbres y no sabe qué sucederá en el futuro, pues su presente, al igual que su mañana,

es incierto. Sólo una certeza la tiene como segura, la certeza de su trasmigración o viaje de conocimiento por los espacios urbanos de la Ciudad Transparente y Ciudad Encubierta.

Existen casos como los de Jesús Urzagasti que escribe En el País del Silencio para echarle una mirada a la dictadura de los años 80. A la muerte de Jaime Saenz se publica su obra póstuma Los Papeles de Narciso Lima Achá, novela donde se comienza a hablar de homosexualidad y perversión humana. Los cuentos son los más frecuentados con escrituras como las de René Poppe, Paz Padilla, Manuel Vargas, Adolfo Cárdenas, quienes ya hablan con lenguajes híbridos y discursos marginales; y las escritoras publican novelas y cuentos que se concentran en el cuerpo y la erotización de éste; su mirada es la incomunicación del ser humano y su referente autotélico es la escritura erótica.

La actual narrativa boliviana es una escritura desligada de contextos sociales e históricos y se concentra en el discurso autoreferencial; ya no es necesario hacer una ecuación matemática para saber que X o Y novela es producto de la "realidad nacional"; los contenidos sociales se alojaron en un espacio secundario y dieron paso a la escritura dispersa. Este tipo de escritura está focalizada en un sujeto discursivo que se comunica a través de la dispersión de la escritura erótica, con un lector que lee una historia más ficcionalizada y un discurso más imaginario, asentado en la mediocrización del sujeto y la erotización del lenguaje y de la propia escritura.

Si hacemos una comparación entre los contenidos y las formas de la actual narrativa boliviana veremos que éstas están entrecruzadas en el enunciado y la enunciación porque el discurso ha variado considerablemente en estos últimos años; hemos visto que el sujeto discursivo constituye su enunciado en

la urbanidad, en las formas escriturales de la memoria y los contenidos son otros, los individuales, los personales, los mediocres; y, sobre todo, nos hablan de la falta de comunicación entre los sujetos urbanos que viven en la marginalidad y la mediocridad de la modernidad.

El sujeto discursivo de la actual narrativa boliviana ya no busca los valores sociales de la novela de los años 30-70, aquellos que buscaban un referente socio-histórico para comunicarnos a través del discurso la necesidad urgente de la nacionalidad o la dialéctica de las ideologías políticas; era una literatura cuyo referente estaba relacionado en la historia inmediata, más que la ficcionalización de ésta; este tipo de narrativa, la romántica, entró en crisis a partir de los años cincuenta con Quiroga Santa Cruz y Cerruto; crisis que ha permitido esta "torsión" a la que hacía referencia Luis H. Antezana al hablar de Bajo El Oscuro Sol de Yolanda Bedregal; crisis que repercutió en las técnicas narrativas que se las leía en los juegos del lenguaje, lo lúdico de la literatura, del que escribían autores latinoamericanos como Borges o Cortázar; crisis que permitió un transcurso de escritura tanto a Saenz como a Bascope y otros para alterar el orden de cosas y penetrar donde otros no se atrevieron a penetrar, como Poppe que incursiona en interior mina, Recacoechea en la marginalidad urbana donde habitan los homosexuales, prostitutas y marginales de todo tipo; crisis que posibilitó que, a partir de los años ochenta, las narradoras eroticen la escritura y los narradores dispersen y mediocricen al sujeto discursivo y el discurso cambie de espejador a autoreferencial.

Este nuevo discurso centra su referente en el imaginario literario, de ahí que podamos leer nuevos contenidos literarios en nuestra actual narrativa boliviana. Este nuevo imaginario no

es gratuito, ha sido todo un proceso de cambios y otras formas escriturales, como las del Testimonio, los Graffitis, los diarios personales, las cartas, la memoria escrita, etc. Este último elemento ha permitido que varios de los actuales narradores bolivianos abran posibilidades de lectura con otros sentidos narrativos. Hablar en la literatura boliviana, por ejemplo, de homosexualidad, infidelidad, asesinato, incesto, entre otros temas, eran un tabú, o más bien eran tratados con pinzas, y lo que más interesaba de la escritura era el entorno social y de denuncia de maltratos humanos, nacionalidad, ideología, etc.; ahora esto ha pasado a segundo plano e incluso es lo más soslayado de la narrativa contemporánea.

Con esto no pretendo decir que esta narrativa no haya sido importante o significativa para nuestra literatura, ya lo decía, nos sirve de mapa arqueológico para entender el fenómeno literario que se produce a partir de los ochenta. Momento literario en que el discurso ha cambiado, pues, ahora su referente es el imaginario, la individualidad, la personalidad y con una fuerte carga intercultural, en el sentido de que la memoria juega un papel determinante en nuestra actual literatura. Ya lo vimos, el modelo del lenguaje sirve para ser sólo eso, un modelo. El resto es cuestión de enunciados y el discurso en sí mismo. Lo que interesa es el referente; en nuestro caso, es el imaginario literario el que permite una lectura con sentidos ajenos a los contenidos sociales y urgentes de la literatura boliviana de ese entonces.

Lo que posibilita estas nuevas lecturas es que el mundo representado en la actual narrativa boliviana se centra en la urbanidad, el cuerpo de la ciudad. No es casual este hecho, por cuanto si consideramos los movimientos migratorios de los últimos años producidos en Bolivia en ello vemos que la fase

concéntrica de las culturas se ha desplazado- del campo hacia las ciudades ocasionando hibridaciones culturales y lingüísticas con asentamientos urbanos multiformes y dispersos que serían una muestra del proceso de escritura boliviana como dato, no como referente literario.

La búsqueda de nuevas formas de escritura por parte de los escritores⁻narradores se concentra en las ciudades como La Paz, Cochabamba, Santa Cruz -ya lo dije- y deja los otrora focus de enunciación que fueron las minas, el campo, la ruralidad para asentarse en la urbanidad como una forma de mediatizar la escritura y la lectura.

Los nuevos lugares comunes son estas ciudades Transparente y Encubierta a las que hacíamos referencia en anteriores capítulos. El discurso centra su atención en la producción cultural híbrida de las ciudades y los narradores al salir de un medio marginal, como lo es la ruralidad, intentan profundizar la memoria escrita; es una profundización del individualismo a través de la escritura, no olvidemos que existe esta mediocridad a la que hacíamos referencia y en la cual estos sujetos discursivos se permiten nuevos sentidos de lectura y establecen el puente comunicativo entre lo que es el imaginario y el referente literario.

Estos sujetos discursivos se desplazan físicamente hacia el cuerpo de las ciudades, y desde allí narran mundos imaginarios de la ciudad Transparente y Encubierta, también tangencian en cuerpos femeninos erotizados por la escritura y el lenguaje, por eso estas búsquedas son dispersas porque hemos entrado en la era de postmodernidad mediocre.

Mucho se discute si nuestro país posee o no una Literatura,

yo creo, con esta tesis, afirmar que sí existe una Literatura Boliviana, a partir de que, hasta la fecha, han existido muchos sujetos discursivos que han asentado las bases de una escritura referencialmente nacional y cuyo contexto social e histórico estaba íntimamente relacionado a la realidad boliviana y cuyo valor estético más que social, histórico, cultural tiene mucha importancia, pues sin esa literatura boliviana no se hubiera llegado a nada, hay que reconocerlo, son los cimientos de lo que hay y lo que vendrá; quizás esta literatura tenga una "deficiencia", desde mi punto de vista (quizás equivocado, o a causa de mi visión ampliada, de mi ojo de pez), por estar íntimamente relacionada a los cambios socio-históricos de la realidad boliviana; pero hoy se escribe desde otro focus de enunciación que es el imaginario discursivo y la referencialidad que ha traspuesto al propio texto literario. No otra cosa significa, entonces, que las novelas de Montes Vannuci, Recacoechea, Taborga; los cuentos de Bruzonik, Selum, Gutiérrez y otros sean escrituras con otros sentidos escriturales. Sentidos como por ejemplo el de leer sobre el deseo, la infidelidad, el descreimiento humano, la mentira, el engaño, la falta de comunicación, la soledad y los asentamientos humanos en la urbanidad, etc., como producto que ha ocasionado la mediocridad de la modernidad o la era postmoderna.

Estos sujetos discursivos, cuyo enunciado es el imaginario literario, entran a formar parte del análisis semántico de la postmodernidad literaria que posibilita encarar a este nuevo sujeto discursivo despojado de la referencialidad social y encubierto de erotismo y deseo que lo lleva a cuestionar, mediante la escritura, al individuo urbano y mediocre de los cambios sufridos no sólo en Bolivia, sino en toda Latinoamérica.

En la actual narrativa boliviana las recurrencias escritu-

rales son lineales, pues siempre van hacia adelante, como la lógica occidental de un mundo no acabado, que eternamente va en busca de algo hacia adelante, el devenir. Esta lógica, empero, entra en conflicto con la lógica del mundo andino que es cíclica, espiral, donde por otra parte tampoco hay nada acabado, pues un período se repite en otro tiempo y así sucesivamente (sería interesante compartir un discurso estrictamente andino con su propia lógica, con su propio discurso). En nuestra cultura esto es más significativo todavía, pues la cultura andina habla de tiempos oscuros y tiempos claros a los que volveremos. Estos dos puntos de vista del mundo representado entran totalmente en contradicción y son puntos de vista distintos. Para los unos el futuro está adelante, para los otros está atrás. En la actual narrativa boliviana el futuro para el actante es incierto.

En nuestra literatura, como lo vimos en Jonás, American Visa y La Casa de los Cinco Patios, ocurre que los sujetos discursivos están escribiendo para un futuro incierto, sin ir siquiera hacia el pasado, van hacia rumbos imaginarios que desplazan la narrativa hacia mundos ficcionalizados y erotizados por la escritura. El discurso está íntimamente relacionado con su autoreferencialidad, no así al grado inmediato del contexto social o de urgencia nacional de denuncia.

Las ciudades entran también en conflicto, los submundos de Saenz se sobreponen a los mundos intermedios de Recacoechea; los sueños piramidales de Montes Vannuci se solapan con los mundos eróticos de Sélum, Bruzonick, Gutiérrez; las escritoras abren posibilidades de estructuras erotizantes en el mundo narrado; poco a poco la escritura boliviana ha ido penetrando en mundos profundos cuyo significado más importante es la interioridad del sujeto marginal, mediocre y olvidado de la sociedad postmoderna

que viaja por estos espacios en una transmigración de conocimiento, el conocimiento de la incertidumbre.

La democracia ha abierto espacios simultáneos por donde ya no tenemos una sola mirada polifémica, sino múltiples miradas-polifónicas de la sociedad en el período histórico que estamos viviendo. El discurso narrativo también se ha democratizado con sujetos discursivos mediocres que se comunican con los lectores a través del sentido del deseo y el erotismo. Historia y Discurso se interpolan en el imaginario social y cultural de la urbanidad boliviana. Los actantes narrativos son más libres, menos sujetos por narradores homodiegéticos que focalizaban la historia desde un solo (su) punto de vista. El texto literario (hablamos de narrativa boliviana) es autoreferencial en el enunciado imaginario narrativo, pues, ya no está ligado a la realidad social de Bolivia, como las producciones anteriores a nuestro período en cuestión. La escritura, al igual que las hibridaciones culturales producto de las migraciones, se ha convertido en híbrida también, con textos como los del Testimonio, los graffitis, los cómics, etc. Hay un descreimiento del futuro por parte del Sujeto Discursivo, como lo hay del ciudadano común, habitante de una ciudad cuerpo, centro, objeto real de la historia.

Esta escritura al ser híbrida permite varias lecturas, la historia' del relato al ser pluridimensional estructura la narración, y la linealidad del discurso estructura su referente, esto nos permite leer la actual narrativa boliviana como una producción muy específica. Desde el momento en que los productos culturales son asumidos por la sociedad (si esto es verdad), y la actual narrativa está escrita bajo su propia autoreferencia-

1

Aquí realizamos un corte entre historia y discurso para afinar nuestra lectura entre lo cultural y la literatura boliviana.

lidad con su relación con la sociedad democrática, en la que vivimos, esto traería como secuela el síndrome de la mediocridad cultural, también, pues, el lector quiéralo o no, consciente o inconscientemente, cae en la dimensión de la mediocridad literaria, y ésto podría influirle a la mediocridad como ser humano individual y social. Es decir, sin querer peyorizar a nadie, el hombre real podría ser influido por el héroe mediocre ficticio, aunque este peligro podría ser solamente un temor infundido porque la literatura es literatura, y la vida real es la vida real, y el que no pueda diferenciar esto es asunto suyo.

Al margen de esta pequeña digresión, cabe decir que ya no escribimos sobre realidades urgentes, escribimos acerca de realidades imaginarias de mundos reales. El sujeto discursivo ha transmigrado de ser homodiegético a autodiegético; los discursos también se han modificado porque **los** actuales discursos nos plantean otros sentidos, otras significaciones, como el erotismo, el deseo y la dispersión de las historias. Si antes se manejaba el discurso referencial del contexto histórico inmediato, hoy el discurso es más autoreferencial, por cuanto si bien se manejan elementos comunes de la realidad, éstos están más desligados de los espejos de antes; se han convertido en discursos ajenos y su referente ya no es el mismo, es autoreferencialmente ficcional, por lo tanto, imaginario.

También hay que señalar que nuestros paradigmas estructurales se diferencian en un sólo punto, ambos ejes de lectura, el del deseo y la dispersión, ven con distinta óptica la realidad. Para unos es el lenguaje, la escritura lo que permite configurar el mundo ficcionalizado, para los otros es lo mediocre lo que configura el mundo ficcionalizado. Sin embargo, ambos son dos estructuras complementarias, no ajenas ni mucho menos opuestas.

Estas nuevas voces (sujetos discursivos) provienen del mundo rural, provienen de profesionales de otros campos intelectuales (psiquiatras, abogados, periodistas, etc.), provienen de mujeres que sólo tienen las ganas de escribir de lo que más conocen, su cuerpo; provienen, en fin, de todas partes y de ningún lado, en realidad son de todas y ninguna parte. Estos sujetos discursivos son héroes cuyos valores han entrado en crisis y en ellos ya no hablaríamos de valores sino de mediatizaciones referenciales de productos vedados, como por ejemplo, el narcotráfico, el robo, el asesinato, la infidelidad, la prostitución, la soledad, el vacío humano, el deseo, etc. que surge más que de la realidad social, de la memoria.

De esta forma, quiéralo o no, el sujeto discursivo se homologa a esa gran masa amorfa de la sociedad individualizada e informal de la modernidad². El referente social involucrado en la producción literaria permite este acercamiento a la realidad desde un punto de vista de focalización textual, no de producción literaria. Es decir, la literatura crea su propio referente, y el discurso adquiere su autonomía literaria, pero eso no significa que no tengamos un referente que es nuestra propia realidad, simplemente que la literatura es autotélica y la actual narrativa boliviana no sería la excepción.

Este es un mundo de pasiones, viajes de conocimiento y búsquedas sin fin. Esta es la era de la modernidad, mediocridad, o como diría Gustavo Infante:

Vivimos la era de la mediocridad. La era en que un anuncio de cotex llama más la atención que un fino y elegante ensayo de Alfonso Reyes o un cuento de Supervielle. Los millonarios adornan sus salas de baño con cuadros de Salvador Dalí y colocan ejemplares de "Ulises"

2

Los profesionales en esta parte del Continente, si bien poseen un título académico, sólo el 5% de ellos ejercen la profesión, el resto se las arregla como puede. Esto nos lleva a pensar que el referente social alimenta el referente literario, pero sólo como dato, no como importancia textual.

para ser utilizados en sustitución del papel toilette³.

Esta es la nueva realidad de nuestro Sujeto Discursivo situado en un contexto urbano⁻mediocrizante, viviendo cada día en la urbano⁻marginalidad del mundo que podemos denominar el fin de las historias ideales: así el fin de las historias tipo está dada, de ahí que provenga su crisis.

3

Infante, Angel Gustavo. "Ciudad Textual: El Referente Urbano en Tres Novelas de la Década del Cuarenta" en Revista Iberoamericana Nos. 166-167. Venezuela. Enero-Junio 1994. I.I.L.I., 1994. p. 239. Este texto fue fundamental para este acápite, sin cuya lectura hubiese sido pobre en contenidos sobre todo en lo que se refiere la parte de la urbanidad en la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- Antezana J. Luis H. "La novela en el último cuarto de siglo" en Tendencias actuales de literatura boliviana. Institute for the study of ideologies & literature. Madrid, 1985. Págs. 230.
- Antezana J. Luis H. "Panorama de poesía y narrativa bolivianas" en Sentidos Comunes. FACES CESU-UMSS. Cochabamba, 1995. Págs. 271.
- Antezana J. Luis H. Teorías de la lectura. Ediciones Altiplano. Bolivia, 1983. Págs. 256.
- Antezana J. Luis H. "Prólogo" en Territorios Invadidos de Homero Carvalho Oliva. Ediciones Norte. United States of America, 1993. Págs. 183.
- Antezana J., Luis H. Elementos de Semiótica Literaria. Instituto Boliviano de Cultura. La Paz, 1977. Págs. 168.
- Bajtín, Michael. Estetika Slovesnogo Tvorchestva. 1ra. Edición 1979. Trad. Tatiana Bubnova. Estética de la Creación Verbal. Siglo XXI, editores S.A. México, 1982. Págs. 396.
- Bal, Mieke. Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Editorial UTERCHT, HES. 1ra. Edición París, 1977. Trad. Javier Franco Teoría de la Narrativa. Cátedra. 2da. Edición. Madrid, 1987. Págs. 164.
- Barthes, Roland; Eco, Umberto; Todorov, Tzvetan y otros. L'analyse structurales du récit, Communications, nº 8. Editions du Seuil, 1977. Trad. Beatriz Dorriots. Análisis Estructural del Relato. Ediciones Coyoacán. México, 1996. Págs. 229.
- Beristain, Helena. Análisis Estructural del Relato Literario. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1982. Págs. 197.
- Beverly, John. "The Margin at the Center: on Testimonio" en Modern Fiction Studies, Vol 35, N° 1. Spring, 1989. Págs. 205.
- Beverly John - Achugar, Hugo. La voz del otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa. Latinoamericana Editores. Lima-Pittsburgh, 1992. Págs. 205.

- Bruzonic, Erika. El color de la memoria. Don Bosco. La Paz, 1989. Págs. 106.
- Bruzonic, Erika. Cuentos Inofensivos. La Paz, 1993. Págs. 100.
 - Coy, Juan José. "Hipótesis de trabajo sobre la narrativa boliviana" en HIPOTESIS Revista Boliviana de Literatura. N° 4. Julio, 1977. Págs. 220-271.
- Coy, Juan José. "Realidad Sociohistórica y Expresión Literaria en Bolivia" en Paseo de los Sentidos. Págs. 305.
- De la Barra, Fernando. Arquitectura: Arte y Expresión de Masas. Don Bosco. La Paz, 1987. Págs. 123.
- De la Vega, Julio. Cantango por Dentro. Editorial Sierpe. Bolivia, 1986. Págs. 236.
 - Delgado, Guillermo. "Entre lo popular y lo étnico" en Revista UNITAS N° 11. Págs. 150
 - Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Editions du Seuil. París, 1972. Trad. Enrique Pezzoni. Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje. Siglo XXI, editores. 7ma. Edición. México, 1981. Págs. 421.
 - García Canclini, Nestor. Culturas Híbridas (estrategias para entrar y salir de la modernidad). Grijalbo. México, 1989. Págs. 359.
 - González Alvarez, Angel. Tratado de Metafísica Ontológica. Editorial Gredos. Madrid, 1967. Págs. 580.
 - Gustavo Infante, Angel. "Ciudad textual: El referente urbano en tres novelas de la década de los cuarenta" en Revista Iberoamericana. Nos. 166--167. Enero-Junio, Venezuela, 1994. Págs. 410.
 - Gutiérrez, Marcela. Diario de campaña. Ediciones El Ventarón. La Paz, 1994. Págs. 108.
 - Ingenieros José. El Hombre Mediocre. Editorial Juventud. La Paz, 1981. Págs. 292.

- Lema, Gonzalo. Anota que soy hombre. Serrano. Cochabamba, 1990. Págs. 150.

- Lozano, Jorge; Peña-Marín, Cristina y Abril, Gonzalo. Análisis del Discurso. Cátedra. 3ra. Edición. Madrid, 1989. Págs. 253.

- Lukács, Georg. Der Historische Roman. Aufbau-verlag. Berlín, 1975. Trad. Jazmín Reuter. La novela histórica. 3ra. edición. Ediciones Era. México, 1977. Págs. 451.

- Lukács, Georg. Die Seele und die Formen Essays - Die Teorhye Des Romans. Hermann Luchterhand Verlag. Berlín, 1920. Trad. Manuel Sacristán. El alma y las Formas - Teoría de la novela. 4ta. edición. Grijalbo. México, 1985. Págs. 420.

- Mesa Quisbert, Carlos D. "Bibliografía de la novela boliviana (1962-1980)" en Tendencias actuales de literatura boliviana. Institute for the study of ideologies & literature. Madrid, 1985. Págs. 253.

- Mignolo, Walter. Teoría del Texto e Interpretación de Textos. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1986. Págs. 297.

- Montes Vannuci, José Wolfango. Jonás y la Ballena Rosada. 2da. edición. Editorial Offset Boliviana. EDOBOL. La Paz, 1995. Págs. 341.

- Orihuela, Juan Carlos. Entre señales y Presagios en su ponencia al III Simposio de Literatura Boliviana. La Paz, 1994. Págs. 20.

- Paz Soldán, Edmundo. Días de Papel. Amigos del Libro. Cochabamba-La Paz, 1992. Págs. 205.

- Pescador, Augusto. Ontología. Losada S.A. Buenos Aires, 1966. Págs. 250.

- Prada, Ana Rebeca. "El cuento contemporáneo de la represión en Bolivia" en Tendencias actuales de literatura boliviana. Institute for the study of ideologies & literature. Madrid, 1985. Págs. 230.

- Poppe, René. ¡Ay triste de mí!. Bolivia, 1994. Págs. 63.

- Poppe, René. El viaje. Casa de la Cultura. La Paz, 1993.

Págs. 109.

- Real Academia Española. Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española. Espasa Calpe S.A.. Madrid, 1979. Págs. 592.
- Reaecochea, Juan de. American Visa. Amigos del Libro. Cochabamba-La Paz, 1994. Págs. 270.
- Ricoeur, Paul. Interpretation Theory Discourse and the surplus of meaning. Texas Christian University Press Ila Scott Meredith Agency. New York, 1976. Trad. Graciela Monjes Nicolau. Teoría de la Interpretación. Siglo XXI. México, 1995. Págs. 112.
- Ricoeur, Paul. Temps Et Recit L'histoire et le recit. Edición du Seuil. París, 1972. Trad. Agustín Neira. Tiempo y Narración Tomo I. Ediciones Cristiandad. Madrid, 1980. Págs. 377.
- Rivera Rodas, Oscar. La nueva narrativa boliviana. Camarlinghi. Oruro, 1972. Págs. 218.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. "La raíz: Colonizadores y Colonizados" en Violencias Encubiertas en Bolivia compilado por Xavier Albó-Raul Barrios. HISBOL. La Paz, 1992. Págs. 210.
- Sanjinés C. Javier. Estética y Carnaval. Ediciones Altiplano. La Paz, 1984. Págs. 173.
- Sanjinés, Javier. "Contradiscursos y lo Grotesco en la recomposición popular" en El Grotesco literario-social Boliviano.
- Sandoval, Godofredo. La Ciudad Prometida. ILDIS. La Paz, 1989. Págs. 110.
- Sélum Yabeta, Roxana. D-efectos especiales. Ediciones El Ventarrón. La Paz, 1994. Págs. 120.
- Segré, Cesare. Principios de Análisis del Texto Literario. Traducción María Pardo de Santayana. Crítica. Barcelona, 1985. Págs. 405.
- Shimose, Pedro. "Panorama de la Narrativa Boliviana Contemporánea" en Paseo de los Sentidos. Págs. 410.
- Tabora, Huáscar. La casa de los cinco patios. Los Amigos

del Libro. Cochabamba-La Paz, 1996. Págs. 181.

- Todorov, Tzvetan. Ou'est que le structuralisme? Poétique. Editions du Seuil, París, 1968. ¿Qué es el Estructuralismo? Poética. Editorial Losada. Buenos Aires, 1975. Págs. 127.
- Todorov, Tzvetan. Les genres du discours. Editions du Seuil, 1978. Trad. Jorge Romero León. Los Géneros del Discurso. Monte Avila Editores Latinoamericanos. Venezuela, 1996. Págs. 340.
- Torrico, Wilma y Vargas, Rubén. "Índice bibliográfico de libros de cuentos bolivianos publicados entre 1960-1980" en Tendencias actuales de literatura boliviana. Institute for the study of ideologies & literature. Madrid, 1985. Págs. 230.
- Toranzo Roca, Carlos (compilador). Lo Pluri-Multi: El reino de la diversidad. ILDIS. La Paz, 1993. Págs. 330.
- Trigo, Abril. "Lumpenpoesía y neomodernidad periférica: el caso uruguayo" en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. N° 39. Latinoamericana Editores. Perú-USA, 1994. Págs. 410.
- Varios. Peña, Antonio (Editor). Lenguaje y Concepciones del Mundo. Asociación Cultural Peruano Alemana. Perú, 1987. Págs. 191.

INDICE

INTRODUCCIÓN

1. CONCEPTUALIZACIÓN TEÓRICA	1
1.1. Discurso	4
1.2. Discurso e Historia	12
1.3. Discurso y cultura	15
1.4. Sujeto Discursivo	33
1.5. Sujeto Discursivo y Héroe Mediocre	33
2. ARQUEOLOGIA DE LA LITERATURA BOLIVIANA	42
2.1. Contextualización histórica	43
2.2. Transición de la narrativa boliviana	51
2.2.1. Contexto histórico	57
2.2.2 Contexto social	60
2.2.3. Contexto literario	62
3. ARTICULACIÓN DISCURSIVA EN LA ACTUAL NARRATIVA BOLIVIANA (1982-1995)	67
3.1. Narrativas de temática minera	69
3.2. Narrativas de temática rural	71
3.3. Narrativas de temática urbana	73
4. EJES DE LECTURA DE LA NARRATIVA EN DEMOCRACIA	79
4.1. Eje del deseo. Narrativas de erotismo democrático	82
4.2. Eje de la dispersión. Narrativas en democracia	85
5. CONCLUSIONES	92
Bibliografía	104

