

**UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**CARRERA DE LITERATURA**  
**MAESTRÍA EN LITERATURA BOLIVIANA Y LATINOAMERICANA**



**TESIS DE MAESTRÍA**

**LO METAFICCIONAL EN**  
***LOS TEJEDORES DE LA NOCHE*, DE JESÚS URZAGASTI**

**Postulante: Lic. José Luis Bautista Vallejos**

**Tutora: Dra. Ximena Soruco Sologuren**

**La Paz – Bolivia**

**2020**

*A mi Señor Jesucristo, Restaurador de mi vida.*

## RESUMEN

Esta investigación aborda una de las novelas más importantes del escritor chaqueño Jesús Urzagasti: *Los tejedores de la noche*. El problema de investigación es cómo se da la metaficción en esta novela. La lectura que sustenta este trabajo considera que la metaficción se patentiza en tres elementos narrativos: narrador, niveles narrativos y espacio. Así, el objetivo principal es explicar cómo esos tres elementos establecen la metaficción en la novela. Por ello, los objetivos específicos son: caracterizar al narrador en el proceso metaficcional, definir al espacio (Buen Retiro) en dicho proceso y explicar cómo funcionan los niveles narrativos para que la metaficción tenga lugar. Las conclusiones de este trabajo son: la certeza que la metaficción es un rasgo fundamental en *Los tejedores de la noche* y en toda la obra de Urzagasti; en la novela aparecen nítidamente dos niveles narrativos: nivel ficcional (“realidad”) y nivel metaficcional (Buen Retiro); la metaficción es mediada por el narrador, quien discurre libremente por ambos niveles; Buen Retiro, espacio inventado por el narrador, es claramente metaficcional; esta investigación suministró una categoría de análisis para entender los movimientos del escenario: *desplazamiento espacial internivelar*; además, las convenciones “autor”, “argumento” o “personaje” son afectadas en la novela por la metaficción. Finalmente, este trabajo es un aporte para la crítica literaria, la lectura de la obra urzagastiana en general y la educación en lenguaje/literatura, debido a que estudia una de las obras fundamentales de nuestras letras, inscrita en la novelística latinoamericana y mundial con creatividad, maestría y valentía.

### PALABRAS CLAVE

Metaficción – Niveles narrativos – Narrador – Espacio – Desplazamiento espacial internivelar

## Contenido

Introducción .....	5
Capítulo I: Estado del arte: <i>Los tejedores de la noche</i> dentro de la obra narrativa de Jesús Urzagasti	8
1.1. La obra urzagastiana desde la mirada de la crítica .....	8
1.2. Hacia una poética urzagastiana .....	12
1.3. La novelística experimental de Urzagasti .....	17
1.4. <i>Los tejedores de la noche</i> en la palestra crítica .....	21
Capítulo II: Niveles de “realidad” en <i>Los tejedores de la noche</i> : Ficcional y metaficcional .....	28
2.1. ¿Qué es la metaficción?.....	28
2.2. Subordinación y coordinación entre los niveles ficcionales.....	37
2.3. La palabra imaginada y la invención de Buen Retiro .....	41
2.4. Temporalidad en los niveles ficcional y metaficcional .....	46
Capítulo III: <i>Los tejedores de la noche</i> en la novelística metaficcional de Urzagasti .....	50
3.1. El narrador de <i>Los tejedores de la noche</i> en la novelística urzagastiana (comparación con los narradores de <i>Tirinea</i> ).....	51
3.1.1. <i>Los narradores en Tirinea</i> .....	51
3.1.2. <i>El narrador en Los tejedores de la noche</i> .....	57
3.1.3. <i>Comparación entre narradores urzagastianos</i> .....	66
3.2. Territorios y memoria: El Chaco y la ciudad .....	67
Capítulo IV: <i>Los tejedores de la noche</i> en la novelística metaficcional boliviana .....	74
4.1. El narrador de <i>Los tejedores de la noche</i> en la novelística metaficcional boliviana (comparación con los narradores de <i>El otro gallo</i> ) .....	75
4.1.1. <i>El narrador autodiegético y deficiente de Los tejedores de la noche (comparación con el narrador metadiegético y el narrador omnisciente de El otro gallo)</i> .....	77
4.1.2. <i>Metalepsis, metadiégesis y metaficción: La mediación de la voz narrativa</i> .....	84
4.1.3. <i>Ritualidad y metaficción: La voz narrativa en la trinchera de la oralidad</i> .....	89
4.2. Características de Buen Retiro en <i>Los tejedores de la noche</i> (convergencias y divergencias con la Cabaña de <i>El otro gallo</i> ).....	95
4.3. Del nomadismo espacial al <i>desplazamiento espacial internivelar</i> .....	101
Conclusiones .....	106
Referencias bibliográficas .....	110

## Introducción

La novela estudiada en esta investigación es *Los tejedores de la noche* (1996), del escritor boliviano Jesús Urzagasti (Gran Chaco, 1941 – La Paz, 2013). Esta obra cuenta con dos partes: *Milrut Ragum* y *Alruti Migum*. En *Los tejedores de la noche* aparece un narrador que alquila unas habitaciones en la casa de los tejedores de la noche, quienes viven en el piso superior y trabajan en el turno nocturno hasta el ingreso de la madrugada. El narrador se obsesiona con un jeep y por las noches, vencido por el insomnio, imagina este vehículo, luego el garaje y la casa donde ha de estar el jeep. A esa casa imaginaria la llama Buen Retiro, en homenaje a Retiro, una hacienda situada en el Chaco boliviano, propiedad del gringo Ferrari, conocido suyo. En la novela, el narrador devela cómo instaura diferentes elementos en Buen Retiro y cómo convoca a personajes de su pasado para instalarlos en este escenario. Lo raro en la novela acaece cuando personajes que habitan en Buen Retiro contaminan el plano de realidad del narrador, hasta el extremo en que un personaje femenino (Pamela) se transforma en (o adhiere a) Beba, la compañera del narrador. Inclusive el espacio se trastoca, pues Buen Retiro se instaura/añade en Retiro.

El problema de investigación de esta tesis es: ¿cómo se desarrolla la metaficción en la novela *Los tejedores de la noche*, de Jesús Urzagasti? La lectura que planteo es que, en esta novela, la metaficción se manifiesta en tres elementos narrativos: narrador, espacio y niveles narrativos. El objetivo general de este trabajo es explicitar la manera en que tres elementos narrativos (narrador, espacio y niveles narrativos) estatuyen la metaficción en *Los tejedores de la noche*, de Jesús Urzagasti. Tres objetivos específicos se proponen en esta investigación: a) caracterizar al narrador dentro de la metaficción en esta novela, b) definir los rasgos del espacio (Buen Retiro) dentro del proceso metaficcional y c) explicar el funcionamiento de los niveles narrativos en la metaficción de la novela.

Se estudia la metaficción en esta novela porque uno de los factores recurrentes en la poética de Jesús Urzagasti es la relación entre ficción/realidad y literatura/vida. En las novelas urzagastianas aparece frecuentemente la preocupación por esta relación, motivo por el cual la crítica establece vínculos entre esas obras y la biografía del autor, por un lado, y

entre el proceso de escritura abiertamente revelado y autores/creadores/personajes, por otro lado (Antezana, 1986; Prada, 2002 y 2013; Gallardo, 2014). Sin embargo, no se utilizó el término metaficción<sup>1</sup> para definir, principalmente, ese segundo vínculo que se muestra nítidamente en el trabajo de Urzagasti: el nexo entre proceso de escritura y autor/narrador/personaje. Dicha conexión, en *Los tejedores de la noche*, se manifiesta plenamente. La metaficción, justamente, sirve como concepto teórico para explicitar cómo un narrador inventa una casa –a la vista del lector– que luego incursionará, junto con otros elementos de ella, en el nivel de “realidad” de ese narrador. Todo ello se logra gracias a la imaginación del narrador y a su memoria productiva.

Esta investigación constituye un aporte para tres áreas: la lectura de la obra urzagastiana, la crítica literaria y la educación en lenguaje/literatura. Para los lectores de Urzagasti, será una oportunidad más para reflexionar sobre las relaciones entre literatura/vida y ficción/realidad, a través de una herramienta de lectura (metaficción) que expone dos niveles narrativos: “realidad” del narrador (nivel 1) y Buen Retiro (nivel 2); sin embargo, no debe olvidarse la presencia continua de la biografía ficcionalizada del autor. Para la crítica literaria, brindará un concepto útil en el plano técnico: metaficción en la narrativa boliviana; esto permitirá revisar esta noción en otras obras literarias nacionales e, incluso, indagar cómo se dan los procesos metaficcionales en esos textos narrativos. Para la educación en el lenguaje y la literatura, servirá para abordar la naturaleza de la ficción y aproximarse a procesos creativos y lúdicos de composición literaria.

La metodología seguida para leer esta novela considera dos procedimientos. Primero, se aborda una revisión de nociones narratológicas para aprehender qué se entiende por metaficción. Los pasos a seguir serán: a) explicar qué es metaficción y b) caracterizar cómo se da la metaficción en tres elementos narrativos (narrador, espacio y niveles narrativos). Segundo, se leerá la metaficción en *Los tejedores de la noche* siguiendo procesos análogos en dos novelas: *Tirinea*, del mismo autor (comparación *intrapoética*), y *El otro gallo*, de Jorge Suárez (comparación *interpoética*); la finalidad de este segundo procedimiento es hallar los rasgos distintivos de la metaficción en *Los tejedores de la noche* y establecer su singularidad en el marco de la novelística boliviana.

---

<sup>1</sup> Aunque la crítica sí entendió que sucedía algo en los límites entre “realidad” y ficción, pero sin enunciar el término *metaficción*: “las ficciones y realidades en juego tienden a vencer los límites y criterios que las separan” (Antezana, 1986: 527).

Para tal fin, este trabajo consta de cuatro capítulos y un apartado para conclusiones. El primer capítulo, “Estado del Arte”, exhibe las características principales de la poética urzagastiana y el lugar que ocupa nuestra novela al interior de ese contexto. El segundo capítulo, “Niveles de realidad en la novela: ficcional y metaficcional”, comienza abordando el término *metaficción* desde una perspectiva teórica; luego, muestra teóricamente cómo se dan los niveles narrativos en esta novela urzagastiana y cómo se producen mutuas contaminaciones –entre esos niveles narrativos– que desglosan la metaficción en varias facetas. El tercer capítulo, “*Los tejedores de la noche* en la novelística metaficcional de Urzagasti”, aborda dos novelas urzagastianas para analizar cómo se da la metaficción en ellas. La idea es rescatar aquellos aspectos relevantes que hacen de *Los tejedores de la noche* una novela distinta y particular respecto a otras del mismo autor. El cuarto capítulo, “*Los tejedores de la noche* en la novelística metaficcional boliviana”, presenta un análisis comparativo entre dos novelas metaficcionales de dos autores diferentes. La individualidad de la novela de Urzagasti aflora en relación a *El otro gallo*, novela humorística de Suárez. En este capítulo se presenta, además, una categoría de análisis para leer la obra urzagastiana: *desplazamiento espacial internivelar*.

Así, este trabajo pretende abordar una de las últimas novelas de Jesús Urzagasti, notable escritor chaqueño que nos dejó una poética muy particular, donde la metaficción, entendida por otras lecturas en otros términos, es trabajada plenamente como categoría de análisis. Hacer dudar al lector sobre el estatus convencional de personaje-novelado y narrador-inventor –que tiene la facultad, a pesar de ser un ente ficticio, de inventar un mundo ficcional– es, pues, una de las características más claras en la obra urzagastiana. Empero, la idea es que, tras una reflexión detenida sobre la novela, se puede arribar a una deducción un tanto incómoda: se puede dudar del mismo estatus convencional de lector. ¿Es nuestra realidad de lectores –en la que de manera comfortable nos ubicamos– una situación “real”? ¿Qué es, pues, lo “real”? A esa pregunta nos remite Urzagasti en esta novela.

## Capítulo I: Estado del arte: *Los tejedores de la noche* dentro de la obra narrativa de Jesús Urzagasti

Este primer capítulo aborda un aspecto central: la narrativa de Jesús Urzagasti. Así, el propósito de esta sección es presentar al lector los pormenores de la obra urzagastiana, desde los ojos de la crítica. En ese sentido, este primer apartado tiene la finalidad de presentar al lector cómo la crítica ha abordado la obra de Jesús Urzagasti, específicamente su narrativa. Las siete novelas del escritor chaqueño conforman, de acuerdo a la lectura de los críticos, varios periodos en que se puede intuir una sola obra. Así, es factible asumir que Urzagasti desarrolla una poética muy clara a lo largo de sus novelas, fundada en tres instancias: viaje, retorno y transgresión. Aunque no todos los lectores coinciden en denominar novelas a las obras urzagastianas, prácticamente todos concuerdan en que Urzagasti fue innovador dentro del contexto de la novelística boliviana. Finalmente, este acápite exhibe la lectura que hizo la crítica a *Los tejedores de la noche*, novela que es el centro de nuestra atención, pues en ella la metaficción se manifiesta a plenitud, como se verá en los tres siguientes capítulos.

### 1.1. La obra urzagastiana desde la mirada de la crítica

La obra literaria de Jesús Urzagasti comprende dos ámbitos concretos: narrativa y poesía. En el caso de poesía, su trabajo abarca las siguientes producciones: *Cuaderno de Lilino* (prosa poética, 1972), *Yerubia* (1978), *La colina que da al mar azul* (1993), *Frondas nocturnas* (2008), *El árbol de la tribu* (2012) y *Senderos* (2015). Respecto a su obra narrativa, Urzagasti produjo siete novelas,<sup>2</sup> las cuales fueron publicadas en el siguiente orden: *Tirinea* (1969), *En*

---

<sup>2</sup> Además de estas novelas, Urzagasti escribió un texto narrativo previo: “*El Manuscrito de un caballo* fue escrita en 1966, meses antes de empezar a escribir *Tirinea*. Algunos fragmentos fueron publicados en la revista literaria *Hipótesis* en el año 1977” (Quinteros, 2016: 7). Ana Rebeca Prada nos recuerda que “[e]l viejo [personaje de *Tirinea*] menciona un anterior trabajo iniciado y abandonado por Fielkho que titula ‘El manuscrito de un caballo’, texto que Urzagasti en realidad escribió y publicó, con el subtítulo de ‘Fragmentos’ ” (Prada, 2002: 175, nota 29) en la mencionada revista; Antezana (1986) también reporta este dato. Tampoco se puede



*el país del silencio* (1987), *De la ventana al parque* (1992), *Los tejedores de la noche* (1996), *Un verano con Marina Sangabriel* (2001), *El último domingo de un caminante* (2003) y *hazmerreír en aprietos* (2005) (Prada, 2002 y 2014; Ortiz, 2015). En el caso de esta investigación, nuestro interés se afina en el trabajo narrativo de Urzagasti.

La crítica asume que las novelas de Urzagasti constituyen una única y gran obra. En efecto, “la idea de que toda la obra [urzagastiana] es, en verdad, un solo gran libro (el que cuenta la historia de este viajero que es Fielkho, Jursafú y luego un narrador sin nombre)” (Prada, 2002: 87) es ratificada y confirmada reiteradas veces (Daona, 2014 y 2015; Prada, 2015), lo que permite inferir que “[u]n tejido circular enhebra todas estas novelas.<sup>3</sup> Un mandala perpetuo se dibuja en el interior de su circunferencia. Y en el centro que casi no se ve, está nombrado un país, el país de Jesús [Urzagasti], nuestro país” (Piñeiro, 2014: 17).

Se ha intentado clasificar la obra urzagastiana a través de distintas aproximaciones. Ana Rebeca Prada esboza la siguiente taxonomía que divide la producción de Urzagasti en dos etapas:

Existe una diferencia (...) entre la primera narrativa de Urzagasti –su primera novela, *Tirinea* (1969), y *En el país del silencio* (1987)– y la publicada posteriormente –*De la ventana al parque* (1992), *Los tejedores de la noche* (1997) y *Un verano con Marina Sangabriel* (2001). (...) la lectura a partir de las categorías de viaje cultural y nomadismo genera esta división a partir de cómo se construye el sujeto y se resuelve su situación narrativa y, complementariamente, cómo se concreta la morada urbana. Se hace evidente que las dos primeras novelas instauran el viaje en la literatura y el particular sujeto narrador-protagonista: establecen los lineamientos de lo que significa el viaje en términos colectivos e individuales y dirimen su efecto generativo en una subjetividad. Las novelas posteriores son escritas a partir de esta especie de cimiento ya erigido, que no es otro que el de la voz y la mirada específicas, instancias que, luego de enfrentar su abigarramiento, se despliegan serenas con la potencia de aquél completamente asumida (Prada, 2002: 87).

---

olvidar que la obra de Urzagasti es bastante prolífica en otros ámbitos: “Su profusa escritura periodística y sus ensayos se publicaron sobre todo en *Presencia* –por ejemplo, su columna semanal ‘Sin muchas letras’, y los ensayos publicados en el suplemento literario que dirigió por años durante la década de los 90: *Presencia Literaria*, que luego se transformó en *Revista Cultural Literaria*–, pero también en otros medios nacionales e internacionales” (Prada, 2002: 441, nota al pie).

<sup>3</sup> El propio Urzagasti menciona, en una entrevista realizada a finales de los años ochenta, que “*Tirinea* (y su escritura concreta) está incluida en *En el país del silencio*. Si escribo otro libro, *Tirinea* y *En el país del silencio* serán incluidos en él como elementos de su universo. Una caja china” (Souza, 1988: 7). Así, este autor nos da la idea de un principio de unidad en toda su obra, la cual, bajo la lógica de una caja china, irá aglutinando distintas producciones dentro de una sola, mayor e incluyente.

Las novelas de Urzagasti comprenden, entonces, una etapa de viaje y una de concreción de la morada del nómada. En ese sentido, el punto cúlmine del segundo periodo se da en *Los tejedores de la noche*, pues “allí Urzagasti erige Buen Retiro, la casa del nómada. Esa que había sido anunciada y prefigurada en las anteriores novelas” (Prada, 2013: 31). Además, el mundo que Urzagasti estatuye en sus primeras novelas establece tres instancias: “un cierto tipo de viaje –la migración nomadizante y su particular escritura–, un cierto tipo de residencia –la ciudad andina fuertemente marcada por la memoria de la infancia y la adolescencia chaqueñas–, y un específico trabajo sobre la muerte” (Prada, 2013: 31). Pero esa residencia no constituye el verdadero hábitat del nómada, pues como este está en una situación migratoria continua, su “condición exílica, pues, formula como única casa posible la de la escritura” (Prada, 2013: 31). Por eso la casa que inventa el narrador en *Los tejedores de la noche* es la alternativa válida para el migrante perpetuo, pues se basa en la escritura, en un mundo estrictamente hecho a base de palabras. Se trata de una especie de casa rodante, de morada andante que acompaña a su portador en todas sus andanzas, en todos los desplazamientos que realiza.

María José Daona, partiendo de la clasificación trazada por Prada, menciona tres periodos en la narrativa urzagastiana:

... la primera incluye *Tirinea* y *En el país del silencio* (1987) a la que denomino “el caminante desterrado”. Esta proposición me permite indagar en la escisión de las voces narradoras fragmentadas que aparecen, como resultado de un “estar fuera de lugar”, ubicadas en un punto intersticial entre el campo que pervive en el recuerdo y la ciudad del presente sumida en el terror y en el silencio impuesto. El segundo momento está conformado por *De la ventana al parque* (1992), *Los tejedores de la noche* y *Un verano con Marina Sangabriel*. Para este análisis propongo la figura del “caminante subterráneo”. Los narradores emprenden un viaje a las profundidades del suelo boliviano y desde allí desenmascaran la realidad de la superficie definida por la compartimentación y la incomunicación. *El último domingo de un caminante* cierra este círculo escriturario con el retorno al Gran Chaco de un personaje paceño llamado Martín Gareca (Daona, 2015: 135-136).

El “caminante desterrado”, el “caminante subterráneo” y el retorno del caminante, pues, constituyen las tres etapas escriturales de Urzagasti, según Daona. El destierro del primer momento es el sustento de la voz fragmentaria –o voces, mejor– que aparecen en las primeras novelas. Ese exilio imposibilita que los narradores de esas novelas puedan fijar una residencia, ya que la memoria –que anhela el Chaco– pugna con el silencio impuesto en la ciudad. En las tres novelas que conforman el segundo periodo, se busca desenmascaran la

superficie de la cotidianidad boliviana a través de la revisión de lo profundo del suelo nacional –aquí *De la ventana al parque* sirve como referencia ineludible, ya que la incomunicación generada por las fronteras sociales, culturales o étnicas es confrontada debido a que estas son eliminadas en el Parque, donde cohabitan los muertos de toda índole (Prada, 2002; Wiethüchter, 2014; Ortuzte, 2017)–. El tercer momento está definido por el retorno de un personaje al Chaco, produciéndose así el cierre del círculo nomádico iniciado en *Tirinea*.

Juan Pablo Piñeiro, en cierto modo, coincide con las dos críticas anteriores cuando sostiene que cualquier lector puede notar que “en *Tirinea* (...), Fielkho es un personaje que llega de la provincia a un pequeño cuarto de la ciudad. Muchos años más tarde, en la novela *El último domingo de un caminante*, son los hombres de la ciudad quienes montan un camión para conocer la provincia” (Piñeiro, 2014: 17). En medio de estas novelas, de apertura y cierre, están las demás obras narrativas de Urzagasti. Alan Castro (2014), por su parte, incluye todas estas novelas dentro de una bolsa debido a dos factores: primero, porque “Urzagasti ha alumbrado personajes de carne y hueso. Los seres que transitan por las páginas de las primeras seis novelas, y que se pasean por todas ellas como por su casa, tienen un referente real” (216); y, segundo, debido a que estas novelas “son señaladas o celebradas como fragmentarias, experimentales o ajenas a la estructura *clásica* de la novela” (217). Por ello, este crítico diferencia la séptima novela de las precedentes a causa de que esta “está poblada de personajes salidos de la ficción literaria” (216) y por el hecho de que “es la única que tiene un recorrido argumental que se revela a primera vista” (217).

La última novela urzagastiana, *Un hazmerreír en aprietos* (publicada en 2005), conformaría lo que podríamos denominar un cuarto periodo en la novelística del autor chaqueño. En efecto, varios críticos coinciden en que esta obra escapa a las aproximaciones teóricas con que se ha abordado a las seis primeras novelas (Daona, 2015; Piñeiro, 2014; Castro, 2014). En rigor, en esta novela “la figura del autor, ficcionalizada en los seis primeros textos, desaparece y se instala un sujeto que gira en torno a la pregunta por la escritura misma”; además, partiendo de la “estrategia pirandelliana del personaje dentro del personaje que busca a su autor, el hazmerreír nos guía por los senderos de la larga tradición literaria latinoamericana” (Daona, 2015: 136), por lo que se abandona el otro camino instaurado por *Tirinea*. En el desenlace de la novela, el protagonista reflexiona sobre “los malentendidos

argumentales que incubaron un fracaso: el de las ficciones que proclaman una realidad sin personaje que la aguante” (Castro, 2014: 218), donde se ratifica que la ficción es llevada a su máxima expresión en esta narración. Esta, también, es resultado de una laboriosa imaginación: “[l]a plasticidad de *Un hazmerreír en aprietos* es magistral. Es una prosa donde se percibe a todas luces un estilo propio y consolidado por años de trabajo”, por lo que “[e]s quizás la obra de ficción más completa que ha parido nuestra literatura” (Piñeiro, 2014: 19). Aunque, paradójicamente, “incluso grandes lectores de la obra del chaqueño aún no han leído esta novela” (Piñeiro, 2014: 17).

Lo anterior puede sintetizarse en el siguiente cuadro:

PERIODOS EN LA NARRATIVA DE JESÚS URZAGASTI			
ETAPA NOMÁDICA			ETAPA FICCIONAL NETA
INICIO DEL VIAJE	ESTABLECIMIENTO DE LA MORADA	EL RETORNO DEL CAMINANTE	ABANDONO DEL VIAJE E INSTAURACIÓN DE LA FICCIÓN PLENA
<i>Tirinea</i> (1969) <i>En el país del silencio</i> (1987)	<i>De la ventana al parque</i> (1992) <i>Los tejedores de la noche</i> (1996) <i>Un verano con Marina Sangabriel</i> (2001)	<i>El último domingo del caminante</i> (2003)	<i>Un hazmerreír en aprietos</i> (2005)
Crítica: Ana Rebeca Prada	Crítica: Ana Rebeca Prada	Crítica: María José Daona	Críticos: Daona, Piñeiro y Castro.

Fuente: Elaboración propia.

## 1.2. Hacia una poética urzagastiana

Respecto a la poética urzagastiana, esta puede inferirse de los temas iterativos que recorren insistentemente la labor narrativa del escritor chaqueño. En ese sentido, la obra narrativa de Jesús Urzagasti, tal como lo entiende la crítica, gira alrededor de temáticas recurrentes, las que denuncian ciertas obsesiones de este autor. Estas son: el nomadismo (Antezana, 1986; Prada, 2002, 2013 y 2015; Daona,<sup>4</sup> 2015) –que inscribe los desplazamientos temporal y espacial–, la memoria (Antezana, 1986; Prada, 2002, 2013 y 2015; Quinteros, 2016), la

<sup>4</sup>Aunque Daona no apela al término “nomadismo” y se queda con la noción de “viaje”.

muerte (Antezana, 1986; Prada, 2002; Wiethüchter, 2014; Quinteros, 2016; Ortuzte, 2017), la nostalgia por el Chaco (Antezana, 1986; Prada, 2002 y 2013; Paz, 2014; Quinteros, 2016; Ortuzte, 2017) –que incluye la influencia de la Guerra del Chaco–, el carácter experimental de sus obras (Prada, 2002 y 2015; Castro, 2014; Ortuzte, 2017) –que comprende la dilación del hecho narrativo que anula una línea argumental, o la multivocidad de narradores–, la presencia de personajes reales convertidos en entidades ficcionales (Prada, 2002 y 2013; Castro, 2014; Quinteros,<sup>5</sup> 2016), las asimetrías que genera el poder (Souza, 1989; Prada, 2002 y 2015; Daona, 2014) –que abarca los binarismos: dominador/dominado, palabra autoritaria<sup>6</sup>/voces-de-la-alteridad, urbano/rural, centro/periferia, escritura/oralidad, comunicación (oficial)/incomunicación (silencio)– y las relaciones entre literatura/vida (Antezana, 1986; Prada, 2002, 2013 y 2015; Gallardo, 2014; Quinteros, 2016) –que, en algunos casos, raya en la autobiografía– y ficción/realidad (Antezana, 1986; Prada, 2002, 2013 y 2015; Quinteros, 2016). Como podrá notarse, Luis H. Antezana y Ana Rebeca Prada marcaron dos derroteros insoslayables para aproximarse críticamente a la obra de este creador chaqueño, pues en sus aproximaciones teóricas descubrieron muchos de los componentes sustanciales de la poética urzagastiana, fundamentalmente en lo relativo al nomadismo y al viaje.

De todas estas temáticas la que marca relieve es la experimentación, pues algunos críticos han puesto en crisis el propio estatus de las obras urzagastianas a nivel de género. ¿Son novelas las obras de Urzagasti? De hecho, todo lector de la producción urzagastiana se encuentra ante la dificultad de “catalogar” convenientemente cada una de las narraciones de este escritor boliviano.

Sobre la primera narración de Urzagasti, Antezana señala: “[o]bra de clara sencillez y tranquilo lenguaje, *Tirinea* –sin embargo– puede ser harto exigente. Pocas obras como esta son capaces de llevar tanta intensidad, tanta pluralidad con tan aparente sencillez” y añade

---

<sup>5</sup> Según Quinteros, Urzagasti “en su novelística hace bastante uso de los biografemas” (Quinteros, 2016: 49, nota al pie 12).

<sup>6</sup> “Palabra autoritaria” es una categoría esbozada por Guillermo Mariaca. Él afirma que “[s]ea como un discurso totalitario que impone la sola voz del narrador, sea como un discurso autoritario que determina un único espacio referencial, la reproducción ideológica que pretenden no puede ser más estéril” (Mariaca, 1989, 14). Todo ello en referencia a las obras narrativas bolivianas de la primera mitad del siglo XX, con una marcada carga ideológica de corte capitalista en el narrador (liberal/pseudo-indigenista, primero, y populista, después). Además, sostiene que “[e]s indiscutible que el proyecto ideológico capitalista, en su especificidad textual, pretende una fetichización del conocimiento proporcionando un texto represivo, un narrador determinante y una lectura improductiva” (Mariaca, 1989: 12).

que “[l]eída en su contexto literario inmediato (digamos: la ‘nueva narrativa boliviana’, la ‘nueva narrativa latinoamericana’), *Tirinea* es hartamente marginal” (Antezana, 1986: 143). Hasta aquí, este crítico muestra dos rasgos centrales, a su entender, de la prosa de Urzagasti: la contradicción entre aparente sencillez frente a dificultad de lectura y el carácter “marginal” de esta narración cuando se intenta acomodarla dentro de las nuevas narrativas boliviana y latinoamericana de finales de los años sesenta. ¿Por qué no puede encasillarse *Tirinea* en estos dos corpus narrativos? Luis Antezana tarda un poco, sin embargo, en sentenciar la filogenia de esta narración: “*Tirinea* es una novela de territorios y de desplazamientos territoriales” (Antezana, 1986: 154, énfasis mío); también demora en ratificar su veredicto: “*Novela* fragmentaria, *Tirinea* no es por ello (...) una simple colección heterogénea de fragmentos” (Antezana, 1986: 160, énfasis mío).

Julio de la Vega afirma, refiriéndose a *En el país del silencio*, que “[e]s acaso ésta la ‘novela boliviana’ que todos esperamos, los que leemos y los que escribimos” (De la Vega, 2014: 22) y prosigue destacando las cualidades innovadoras de esta obra: “esta actitud original (...) que empieza en el prólogo, en la disposición del índice, en las enumeraciones de cada capítulo, de cada Cuaderno, hace de *En el país del silencio* una de las más originales exposiciones de este género en nuestro país” (De la Vega, 2014: 22). De esta forma, De la Vega ratifica el carácter novelístico de esta obra y utiliza el epíteto “original” para explicar la complejidad de algo que no se circunscribe a los parámetros convencionales del género novelístico.

Para otro crítico, *De la ventana al parque* “es una novela (...) inclasificable al género novelar. Y no es comparable a cualquier otro formato, como el realista social o el indigenista latinoamericano” (Ortuzte, 2017: párr. 1). Claramente se ve la tremenda contradicción de señalar que esta obra “es” una novela y que, al mismo tiempo, “sea inclasificable” al universo de novelas que se tiene como referente; probablemente el problema estriba en el universo al que intenta adscribirse la obra: la novelística realista o indigenista. Esto es análogo a tratar de insertar un cuadrado en un espacio triangular. Ortuzte añade que la “lectura [de esta narración] puede comenzar por el final, el medio o el principio y no se altera. Se está ante un texto límite entre el género novelar clásico, con una narración larga, y la prosa básicamente poética, el ensayo o la autobiografía y el testimonio oral” (Ortuzte, 2017: párr. 2). Aquí reaparece el problema del género, se trata de una suerte de cuestionamiento ontológico sobre

otra novela de Urzagasti. Este crítico trata de apelar a estructuras genéricas cerradas para intentar realizar una taxonomía aceptable de este texto urzagastiano, por ello recurre a la prosa poética, al ensayo, a la autobiografía o al testimonio oral. Queda claro que no admite que la pureza literaria, por decirlo de algún modo, no existe, por un lado; o, que el carácter transgresor, al escapar la obra de Urzagasti a los convencionalismos genéricos de la novela, es, en rigor, el aspecto más celebrado por los lectores cautivados por esta prosa, por otro.

Sobre *Los tejedores de la noche* se efectuará una revisión detallada más adelante, en este mismo apartado.

Para Ana Rebeca Prada, otro trabajo de Urzagasti reposa en columnas imaginativas que establecen su estructura, lo que desemboca en la pregunta clave en torno, nuevamente, a la ontología genérica de ese texto:

... *Un verano con Marina Sangabriel* nos enfrenta a un obrar de la imaginación que se materializa en lo prolífico y rizomático de la memoria como articulación primaria; la infiltración permanente de la poesía; los requerimientos de la reflexión concretada en sentencia (...); el humor como energía de un lenguaje y una percepción celebratoria de las cosas; la conversación como el gusto de la convivencia cómplice, solidaria con los prójimos afines. ¿Queda algo de novela en todo esto? –preguntará el impaciente lector del párrafo anterior: ¿qué del mínimo respeto al género?–. Creo que en última instancia el trabajo estricto dentro del género le ha tenido a Urzagasti sin cuidado desde el principio –que es la forma más propiamente contemporánea de escribir novela, dirá algún otro–. En todo caso, si es novela lo que escribe Urzagasti, se trata de un novelar que es fluir irrestricto de pensamiento, poesía y los registros del recuerdo, un fluir en el que el recurso del relato –del placer de contar– se constituye en soporte esencial (Prada, 2002: 438).

El corolario de esta afirmación de Prada se trifurca en: a) para unos, esta obra no es novela, porque no hay un “mínimo de respeto” por el género novelístico; b) para otros, sí es novela, porque la manera “más propiamente contemporánea” de concebir novelas es ignorar las convenciones típicas del género; c) para esta crítica la respuesta es ambigua: “si es novela” se trata de una forma de trabajar el género basada en el “placer de contar”. Aquí podríamos ver un contraste entre lo que podría denominarse la fruición narradora –donde uno de los extremos sería la total improvisación– frente a la composición de la historia –la que incluye la labor de edición, revisión, adición/supresión de diversos elementos narrativos–.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> El mismo Urzagasti menciona en una entrevista, cuando se refiere al proceso de elaboración de su primera obra: “En ese tiempo no corregía, no corregí *Tirinea*. No hubo presunción, simplemente no me era posible corregir. Con los años comencé a hacerlo. Alguien me dijo que *Tirinea* era un regalo y que luego me tocaba en realidad romper la nuez. Y es cierto: el trabajo posterior es doloroso, el trabajo que cuesta vivir” (Souza, 1988: 5).

Respecto a *El último domingo de un caminante*, “[s]e podría pensar que la sucesión de hechos en la *novela* es caótica, pero lo cierto es que todo sigue una lógica y se ordena velozmente en los últimos dos capítulos en los que, como se adelantaba, se propone una resolución” (Paz, 2014: 38, énfasis mío). O bien, “[e]sta *novela* puede leerse como una subversión de algunas de las características de los relatos de viajes realizados durante la conquista y la colonización de América lo que genera una revisión de dicha tradición” (Daona, 2015: 140, énfasis mío). En estas aseveraciones pueden hallarse estos elementos: ambos críticos sostienen que esta sí es una novela; Paz señala que el aparente caos inicial de la novela sigue una determinada lógica que ordena los componentes al final del relato, o sea, sí hay una línea argumental que cuenta con un desenlace; Daona explica que esta producción se inscribe, de manera subversiva, dentro de la tradición de los relatos de viajes, por lo que pertenece, en cierto modo, a dicha tradición. Esta obra, entonces, a pesar de ser “caótica” o “subversiva” trata de incorporarse a una determinada tradición, por muy lejana y pasada de moda que esta sea, y de acomodar su estructura, aunque fuese por medio de un ordenamiento veloz, a las convenciones narrativas más clásicas: argumento, resolución de un conflicto dado, entre otras.

En rigor, de todas las obras de Urzagasti en materia narrativa, la que escapa a los lineamientos prefijados por las precedentes es la séptima y última. En efecto, “*Un hazmerreír en aprietos* es la obra que transmuta este recorrido [de las anteriores producciones narrativas] transformándose en una fuga” (Piñeiro, 2014: 17). Además, esta narración “es la única que tiene un recorrido argumental que se revela a primera vista. Las otras, en cambio, son señaladas o celebradas como fragmentarias, experimentales o ajenas a la estructura *clásica* de la novela” (Castro, 2014: 217). Inclusive, habría una diferencia en esta obra respecto al tratamiento de la dupla realidad/ficción, tan vigente en las seis narraciones previas: “[q]uizás toda la obra anterior a *Un hazmerreír en aprietos* refleja el segundo movimiento [andar a pie la realidad], por eso en esta novela se puede navegar en la imaginación” (Piñeiro, 2014: 19). Ambos críticos coinciden en que las seis obras anteriores se separan de la última (séptima): primero, porque esta constituye una “fuga” al recorrido anterior; segundo, esta sí tiene línea argumental, dejando atrás el carácter fragmentario de las anteriores; tercero, esta ya no trabaja la injerencia de la realidad en el plano ficcional o viceversa. Esto quiere decir que *Un hazmerreír en aprietos* abandona totalmente el carácter experimental de las obras que la



precedieron, sí tiene un argumento bien definido y se funda en la imaginación plena –donde la influencia autobiográfica, típica en la obra urzagastiana, desaparece–. En resumen, *Un hazmerreír en aprietos* sí es una novela, en el sentido dado por las convenciones literarias que definen el género, ya que “el hazmerreír nos guía por los senderos de la larga tradición literaria latinoamericana” (Daona, 2015: 136).

Todo esto podría ser resumido en el siguiente cuadro:

POÉTICA URZAGASTIANA (NARRATIVA)			
ETAPAS DE VINCULACIÓN AL GÉNERO NOVELAR			
EXPERIMENTAL: TRANSGRESORA GÉNERO	AL	TRANSFORMACIONAL: RETORNO AL GÉNERO	NETAMENTE FICCIONAL: ADSCRIPCIÓN AL GÉNERO
<i>Tirinea</i> (1969) <i>En el país del silencio</i> (1987) <i>De la ventana al parque</i> (1992) <i>Los tejedores de la noche</i> (1996) <i>Un verano con Marina Sangabriel</i> (2001)		<i>El último domingo de un caminante</i> (2003)	<i>Un hazmerreír en aprietos</i> (2005)

Fuente: Elaboración propia.

### 1.3. La novelística experimental de Urzagasti

Acerca de ese carácter experimental de las obras de Urzagasti y del conflicto sobre la ontología narrativa de las mismas, Iván Vargas señala algo que resulta decididamente contundente:

[...]. Una novela es también un documento, y esa preciosa obra de arte que es *El gran Gatsby* seduce también por su pintura de un mundo determinado. Pero claro, si sólo fuera un documento, nada o casi nada sería. Acabo de leer sus 200 páginas por tercera vez y ha vuelto a encantarme la verdadera lección que encierran acerca de cómo hacer una novela. Por lo menos estoy seguro de eso en cuanto a dos o tres elementos: un personaje o un grupo de personajes potentes y bien contruidos a lo largo del texto, una historia interesante, y un narrador que se encarga de ambas cosas con una estrategia que seduce. Digo esto además en alusión a que estos días se ha estado escribiendo en nuestro medio acerca del legado literario dejado por el recientemente finado Jesús Urzagasti (QDDG). Pues confieso estar desconcertado. Algunos se refieren a libros como *De la ventana al parque* o *Los tejedores de la noche* en términos de novelas (con la poesía no me meto). Y como eso es discutible, me parece que es preferible que no lo sean, porque si son novelas, son en verdad muy malas novelas.

Una galería interminable de esbozos de personajes que apenas aparecen, vuelven a desaparecer, antes de que el lector comience a conocerlos no hacen una novela. Desparramarlos de esa manera sólo los condena al olvido; que se encuentren o hubieran podido encontrarse, se vuelve irrelevante. Y si algo caracteriza al novelista que ha hecho algo valioso es crear un personaje inolvidable, por lo que sea, y aun mejor si varios. Dicho lo cual, vuelvo a *Gatsby*. Huelgan los elogios y no hay espacio para tratar de describir la habilidad verbal y la inteligencia irresistibles que posee Nick, el narrador amigo de *Gatsby* (confío en que la traductora no ha mejorado lo que Fitzgerald ha escrito en inglés, porque si no, no hubiera sido traductora, sino, una gran escritora). [...] (Vargas, 2013: párrs. 2-4).

Para Iván Vargas, entonces, las obras de Urzagasti no son novelas debido a que no tienen personajes inolvidables, no cuentan con un buen argumento y adolecen de un narrador que articule esos elementos con eficiencia.<sup>8</sup> Él afirma, también, que sería preferible que no sean novelas, ya que de serlo “son en verdad muy malas novelas”. Ante esta crítica al trabajo de Urzagasti, Prada recurre a dos nociones barthesianas: escribible y legible. Recordemos lo que el propio Barthes indica sobre estas dos categorías:

... ¿qué textos aceptaría yo escribir (re-escribir), desear, proponer, como una fuerza en este mundo mío? Lo que la evaluación encuentra es precisamente este valor: lo que hoy puede ser escrito (re-escrito): lo *escribible*. ¿Por qué es lo escribible nuestro valor? Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto. (...). Por lo tanto, frente al texto escribible se establece su contravalor, su valor negativo, reactivo: lo que puede ser leído pero no escrito: lo *legible*. Llamaremos clásico a todo texto legible (Barthes, 2004: 2).

Así, escribible es aquel tipo de obra literaria que requiere la activa participación del lector, quien re-escribe (re-construye) el texto debido a la dificultad que este presenta. Frente a esto se halla lo legible, que es un rasgo inherente a toda la literatura clásica, o sea, aquella que detenta características consolidadas por el tiempo en cuanto a convenciones literarias. Como nos recuerda Prada (2015), la valoración que hace Vargas a la obra de Urzagasti se funda en lo legible, noción que lo impele a descuidar que en la obra de este escritor chaqueño lo que es más relevante es su naturaleza escribible. Barthes, añade otras particularidades de esos dos conceptos:

El texto escribible es un presente perpetuo sobre el cual no puede plantearse ninguna palabra *consecuente* (que lo transformaría fatalmente en pasado); el texto escribible *somos nosotros*

---

<sup>8</sup> La primera lectura crítica de *Tirinea* compartía estos criterios: “Efectivamente, *Tirinea* no dice nada. El relato de Urzagasti deja de ser la historia de una aventura de sus personajes, para ser la historia del propio relato. Urzagasti juega a crear y destruir personajes. Los aparentes protagonistas de principio confluyen y concluyen finalmente en la unidad del autor” (Rivera-Rodas, 1972: 218).

*en el momento de escribir*, antes de que el juego infinito del mundo (el mundo como juego) sea atravesado, cortado, detenido, plastificado, por algún sistema singular (Ideología, Género, Crítica) que ceda en lo referente a la pluralidad de las entradas, la apertura de las redes, el infinito de los lenguajes. Lo escribible es lo novelesco sin la novela, la poesía sin el poema, el ensayo sin la disertación, la escritura sin el estilo, la producción sin el producto, la estructuración sin la estructura. Pero ¿y los textos legibles? Son productos (no producciones), forman la enorme masa de nuestra literatura [francesa] (Barthes, 2004: 2-3).

Como puede verse, lo escribible está en el presente y confronta la detención temporal que promueve un sistema único y cerrado, como sucede con el caso del género. Ese tipo de sistema siempre se ha de enfrentar a la pluralidad, a la multivalencia de escrituras. Cuando Barthes señala que escribible es “lo novelesco sin novela”, plantea que el género (sistema cuasi lacrado) no puede limitar el accionar de la esencia prístina de la novela: lo novelesco. Además, aunque Prada discrepa inicialmente con Vargas, termina aceptando que si se lee la prosa urzagastiana con la lupa de la novela canónica, aquella no aprobaría el examen satisfactoriamente:

Así, terminamos de pronto más cerca de la afirmación de Iván Vargas de lo que creímos: si estas novelas son leídas como novelas entonces son malas novelas. Entonces, tal vez hay que leerlas en su ex-centricidad y extravagancia –en el lugar liminar que ocupan respecto de las fronteras de los géneros, de su delimitación y trazado– en cuanto a textos que derivan en biografía, ensayo, oralidad, testimonio, poesía sin dejar el territorio de la narrativa (Prada, 2015: 131-132).

Lo excéntrico y extravagante, aplicados a la prosa de Urzagasti, liberan al lector de las tensiones generadas por la presión de los rasgos genéricos. Al mismo tiempo, permiten asimilar sin mucho problema la coexistencia de distintos formatos literarios dentro de uno marcadamente narrativo. Esto sucede debido a que esas características de la obra urzagastiana permiten situarla en ese ámbito liminar donde se cruzan todos los géneros, se rozan y se contaminan sin llegar a solaparse en ningún momento.

Tradicición y ruptura son dos nociones que podrían ayudar a entender mejor esto. En el caso latinoamericano, esas han sido dos dinámicas recurrentes entre las que se han desenvuelto nuestros escritores: “Por tres veces en este siglo [XX], las letras latinoamericanas han asistido a una ruptura violenta, apasionada, de la tradición central que atraviesa (...) esa literatura” (Rodríguez, 1988:139). Este crítico se refiere a las “crisis” literarias de los años 1920, 1940 y 1960. Como él señala, en los años veinte se anula el modernismo y se adopta la línea de los “ismos” europeos, realizando una profunda exploración por las posibilidades

del lenguaje; en los años cuarenta, aparece la literatura comprometida o de *engagement*, donde el único compromiso válido es con la literatura, con la creación; en los años sesenta, se realiza un total cuestionamiento al lenguaje y a la escritura y, en todo caso, un cuestionamiento en todos los ámbitos concernientes a la labor literaria (Rodríguez, 1988). Sin embargo, Rodríguez infiere que hay dos movimientos al interior de cada una de esas crisis: “En cada una de esas rupturas hay un corte brusco con la tradición inmediata pero al mismo tiempo un enlace con alguna tradición anterior” (Rodríguez, 1988: 143). Aunque se rechace, combata y, de hecho, se busque anular la tradición inmediatamente precedente, se establece un contacto con una tradición anterior a aquella que se busca superar. Lo extraño es que la tradición que busca ser eliminada (por una nueva) hizo exactamente lo mismo en su momento (con otra anterior). Lo que sucede, entonces, es que cada vez que una tradición se rompe, otra precedente se recupera, de tal modo que el tronco –en rigor, la tradición más atávica–, a nivel de escritura, queda fortalecido, dando paso a nuevas formas que la remozan sin anularla en ningún momento.

Siguiendo la lógica anterior, la obra de Jesús Urzagasti se desarrolla al margen, evidentemente, de la tradición novelar boliviana afincada en el realismo del siglo XX. De hecho, “[t]endencialmente, la novela boliviana es marcadamente ‘realista’; es decir, domina una escritura que busca definir sus significaciones y sentidos en relación, más o menos directa, más o menos inmediata, con la vida socio-histórica que la contextualiza”; aunque, claro, este “realismo dominante no es necesariamente mimético, aunque si se quiere siempre verosímil o posible” (Antezana, 1985: 27). Dicha tradición novelística (oficial, por así decirlo) discurre, paralelamente, con otra tradición que siempre ha sido considerada marginal en el quehacer literario boliviano, aunque, a pesar de ello, no solo ha remozado sino, incluso, ha consolidado nuestras letras a pesar de ser inclasificable, incatalogable:

*Pirotecnia* [de Hilda Mundy] de 1936, *El occiso* [de María Virginia Estenssoro] de 1937, *El loco*, escrito a través de varias décadas antes de la muerte de Borda en 1953 y publicado en 1964, *El pez de oro* [de Gamaliel Churata] de 1957 y *El Escalpelo* de Saenz de 1955 (sobre todo si más que poesía en prosa o su primer libro de poemas, lo concebimos como prosa de vanguardia) deben incorporarse críticamente a la reflexión que hace que *Cerco de penumbras* de Óscar Cerruto de 1958 y *Los deshabitados* de Marcelo Quiroga Santa Cruz de 1959 sean la marca central del cisma (Prada, 2015: 116).

Lo que Prada cuestiona es que *Cerco de penumbras* o *Los deshabitados* sean consideradas las obras que marcan la ruptura (o cisma) en la historia de la literatura boliviana, frente a la tradición de las novelas de la tierra (de fortísima raigambre social). Luis H. Antezana es, precisamente, quien señala que estas dos obras “pueden ser destacadas como los primeros índices de renovación lingüística en la novela boliviana” (Antezana, 1985: 29). Para ello, este crítico se basa en que “[l]os relatos de *Cerco de penumbras* introducen rupturas en las estables clasificaciones del realismo tradicional” (Antezana, 1985: 29) y reconoce que “[e]l mérito y novedad de la obra de Quiroga Santa Cruz consisten en concentrar las dimensiones del sin-sentido existencial en polaridades intersubjetivas precisa y sobriamente tratadas” (Antezana, 1985: 30). La diferencia estriba, básicamente, en las temáticas (se relega lo social a un plano complementario) y en los escenarios (se abandona lo rural y se instaura a los personajes novelescos en las ciudades). Sin embargo, estas obras, al igual que otras novelas nacionales, no “indagan su propia función”<sup>9</sup> (*Ibidem*, 52), es decir, “la renovación lingüística no llega siempre a la interrogación sobre el lenguaje narrativo mismo y sus límites y alcances; interrogación que [...] es básica para dar un ‘salto cualitativo’ narrativo más allá del uso instrumental de posibles renovaciones en el lenguaje novelístico” (*Ibidem*, 53).

En suma, más allá de ahondar en el debate sobre el carácter novelístico de la prosa de Urzagasti, y en reconocimiento a su meritorio aporte a nuestras letras nacionales –en el sentido de reflejar de mejor y más acertada manera la compleja y diversa situación de la realidad boliviana–, en este trabajo se considerará a todas las obras narrativas urzagastianas como novelas.

#### **1.4. Los tejedores de la noche en la palestra crítica**

*Los tejedores de la noche*, obra pivote de este trabajo, fue atendida por la crítica en menor medida, en relación a las primeras novelas. Con todo, la crítica encuentra en este texto algunos núcleos temáticos de manera recurrente: viaje, locus de enunciación, estructura y contenido,

---

<sup>9</sup> Antezana (1985) señala en este punto: “[a] mi gusto, la indagación más rica –y leve– en esta dirección está en *Tirinea* (1969) de Jesús Urzagasti. Ahí la función de la escritura es vista como un intento de articulación del hombre con la vida. [...]. En *Tirinea*, la escritura permite establecer vínculos entre la historia, la naturaleza y el hombre que también por ahí tiene que decir lo suyo” (52-53).

lenguaje, soledad, relación entre ficción y realidad/vida, cuestiones sobre género y características del espacio.

El viaje parece ser el motor de toda la obra, ya que “avanza la novela en medio de un sueño”, donde el “lenguaje es el verdadero instrumento del viaje” (Medinaceli, 2013: párrs. 2-3). Además de inventar una casa, “el narrador imagina un jeep en el cual se desplaza a momentos por los espacios de la memoria” (Prada, 2002: 393), y, de hecho, “cada hombre y mujer de la novela es el sueño de un viajero” (Medinaceli, 2013: párr. 4).

¿Desde dónde habla el narrador? ¿Cuál es el lugar desde donde enuncia? En rigor, “[e]l viajero (...) instauro un *locus* de enunciación (un lugar desde el cual decir) y un transcurrir (...) nomádicos” (Prada, 2002: 389). El ámbito es nómada, al igual que el transcurso de hechos/personajes/otros-escenarios, debido a la imaginación del narrador, quien logra cobijar en un mismo espacio una pluralidad impresionante de eventos e interacciones “humanas”.

Sobre la estructura y el contenido de esta prosa urzagastiana, esta novela “no admite pausas, se teje y desteje ante el lector que ve desvanecerse los límites más de una vez; las fronteras son imaginarias; los viajes son psíquicos, las apariciones abundan y el narrador escucha los pasos en el piso de arriba”, por lo que él no puede “evitar las diversiones de la locura” (Medinaceli, 2013: párr. 6). Esa carencia de pausas y esas abundantes apariciones de personajes de diversa índole surgen por la presencia de dos espacios, las casas real e inventada:

La novela se constituye, en principio, en los desplazamientos que realiza el narrador entre estos dos espacios, para nada incongruentes, en los que mora de diferente manera. La casa en la que tiene una habitación alquilada, la casa real, y la oficina son los lugares en que escribe, el lugar del ‘aquí’. A la otra, la escrita con la imaginación, no entra nadie más que él mismo, los seres del recuerdo, y algunos otros propiciados por el deseo y el misterio de la vida, todos los cuales se cobijan en ella, deambulan, se duchan, cocinan y acuestan, o simplemente pasan de visita, demoliendo cualquier obstáculo que ante ello erija el tiempo, el espacio, la muerte, el olvido (Prada, 2013: 33).

La escritura “real” y la escritura imaginaria conforman un relato algo confuso, al extremo de dar la impresión de que la novela carece de argumento, “[p]ero la historia de la novela es lo de menos, no interesa tanto como aquel extraño material del que está hecha. Siento que la prosa de Urzagasti es uno de los puntos más altos de la literatura boliviana de fin de siglo” (Medinaceli, 2013: párr. 9). Así, la novela “se sostiene sobre una estructura

fragmentaria de los recuerdos del narrador, por eso mismo lo real y lo ficticio no se confunden ni se funden, más bien cabe hablar de una interacción peculiar” (I. Castro, 2011: párr. 4).

En cuanto al lenguaje, en la novela “se encuentran entremezcladas la herencia poética del sur junto a diálogos, memorias, o cuentos breves de una belleza extraordinaria” (Medinaceli, 2013: párr. 10). Ese rescate de la voz popular está muy vinculado con los saberes de la comunidad, con la sabiduría que detenta una colectividad –en este caso, proveniente del Chaco–. En ese marco, “[n]uestro narrador también esgrime aforismos que bien podían apuntarse en la tradición de Arturo Borda y Jaime Saenz” (Medinaceli, 2013: párr. 11). El lenguaje deviene, también, un lugar de aprendizaje, ya que en la casa inventada “se han dirimido los asuntos esenciales de la experiencia del narrador; allí donde su vida, su experiencia, su lazo con el mundo han sido trabajados y elaborados”, por lo que “[e]l lenguaje como hogar es un lugar en el que se aprenden muchas cosas, sobre todo cuando es asumido como una especie de procesador de los materiales de la vida, siendo, a su vez, sustancialmente moldeado por ellos” (Prada, 2013: 38).

La soledad en esta novela “encuentra en la imaginación el modo de eludir la incomunicación y, finalmente, la muerte” y constituye “un trance hacia una visión que sostiene la incontaminación subjetiva de las cosas; la humanidad no sólo ha infestado y distorsionado la realidad a través de pautas (...) antropofomizantes de los contextos” (I. Castro, 2011: párrs. 5 y 6). Respecto a ese espacio, “[s]e trata, pues, de la casa erigida por quien transcurre habituado al aroma de la soledad, por quien conoce sus tristezas indecibles y la premonición de los grandes acontecimientos interiores que anuncia” (Prada, 2002: 393). En definitiva, Urzagasti “ha logrado hurgar en esa interacción de los planos, el abismo de la soledad humana” mediante “la soledad del narrador/personaje” (I. Castro, 2011: párrs. 5 y 1).

En referencia a la relación entre ficción y realidad/vida, la novela muestra “un relato del poder de lo ficcional, capaz de reconstruir el precario estado de las cosas (realidad), iluminada por la magia de la imaginación”, dado el caso que “todos somos (...) de una libertad figurativa, precisa y fantástica a la vez”, lo que constituye “el entramado entre la vida y la ficción” (I. Castro, 2011: párr. 7). Sin embargo, esa reconstrucción de la realidad conlleva riesgos. Efectivamente, “[y]a no se sabe dónde empieza o termina la ‘realidad’, dónde la ‘irrealidad’, pero de esa incertidumbre se alimenta, precisamente, la lógica de la novela –y

toda esta narrativa—” (Prada, 2002: 392). Hay, además, una filiación de esta obra respecto a la tradición latinoamericana, puesto que “Urzagasti es lector fiel de Cortázar y ha asimilado con gran talento las enseñanzas narrativas de *Continuidad en los parques*; pues, ficción y realidad corren paralelas en *Los tejedores de la noche*” (I. Castro, 2011: párr. 2).

La crítica no soslaya cómo esta obra se vincula al género novelar. La preocupación de Iván Castro Aruzamen oscila alrededor de los límites genéricos a que se expone el texto, ya que Urzagasti “explotando al máximo el género de la novela por construirse, renuncia adrede a la articulación del texto como obvia, pues, asume una idea difícil, pero no imposible: la alternancia de los planos, el ficticio y el real”, desarrollando esa idea “sometiendo la palabra a un peregrinaje brioso desde el texto y la capacidad analítica del lector” (I. Castro, 2011: párr. 4). Para Patiño, “[i]nverosímil y fantástic[a] como un diario de viaje sin fechas ni lugares de referencia transcurre la narración, resistiéndose a toda costa a convertirse en cuento o novela, formas propias de este mundo”, por lo que la obra no se adscribe a formatos conocidos de la narrativa; “[p]ero, cosa rara, rompiendo con la dulce falta de rigor del resto del libro, allá por el final, el texto tropieza en un discurso con teoría, como un bocado de miga cruda en medio del pan” (Patiño, 2016: párr. 9), mostrando que esta prosa sí asume, después de todo y en el último tramo, su condición novelar.

La crítica ha quedado impresionada, principalmente, por el tipo de espacio que aparece en esta novela. Así, Urzagasti “ha escrito una obra/portal para quienes deseen ingresar en los espacios que ahora él habita o crean en el poder alquímico de la palabra” (Medinaceli, 2013: párr. 13), por lo que se asume que la obra es una puerta de acceso a ese mundo en que la alquimia de la palabra tiene un poder especial. En efecto, “el narrador/personaje, para poblar la soledad que le corroe, recurre a la ingeniería imaginativa como posibilidad de desahogo, inventando un espacio, que no por ser irreal dejar ser tan real como el mundo de los tejedores donde habita el narrador” (I. Castro, 2011: párr. 2). Se trata, claramente, de un espacio novedoso:

Habiendo inventado un territorio nuevo, con una lógica que a un chaqueño le es apropiada para ir al fondo de las cosas y para los no chaqueños un misterio de poesía como un ritmo nuevo, habiendo inventado tal región y su geografía, Jesús se va de paseo por ella y, como quien nada dice, relata sus encuentros con esos personajes de otro mundo, que son iguales a los de este, porque aquí estuvieron, pero ya se han olvidado. Y lo hace con una soltura que no delata ningún esfuerzo de soltarse, libertad que nace de la ausencia de relaciones fijas que es propia de ese laberinto acuático” (Patiño, 2016: párr. 7).



Sin embargo, es Ana Rebeca Prada quien establece una categoría fundamental con base en el espacio de *Los tejedores de la noche*, puesto que “allí Urzagasti erige Buen Retiro, la casa del nómada” (Prada, 2013: 31; énfasis mío). Asimismo, Buen Retiro es una casa inventada, por lo que “existe” por la palabra, debido a que “[e]l único lugar en que la experiencia migratoria del narrador de *Los tejedores* va a encontrar una verdadera residencia, una verdadera ciudadanía, será la casa de la escritura” (Prada, 2013: 32). Así, la casa nómada (Buen Retiro) se perfila como epicentro del discurrir narrativo de esta novela, lo que insta a parar mientes en este escenario, a fin de acercarse a un fenómeno narrativo (metaficción) y procurar explicarlo. De ahí que este trabajo instaure un centro de operaciones en esa “casa de la escritura”, puesto que la imaginación y la palabra hablada del narrador hacen concurrir en este sitio, como se verá en los próximos capítulos, otros espacios y una retahíla de personajes –con sus respectivas historias–, gracias al accionar de las memorias colectiva y personal, las que constituyen verdaderos repertorios diegéticos para esta voz narrativa.

En resumen, este acápite revisó el estado del arte correspondiente a la lectura crítica de la obra narrativa de Jesús Urzagasti, en general, y a su novela *Los tejedores de la noche*, en particular. Por ello, esta parte del presente trabajo se dividió en cuatro secciones: la crítica frente a la obra de Urzagasti, las características de la poética urzagastiana, la discusión respecto al carácter experimental de la novelística de este autor y la lectura de la crítica a *Los tejedores de la noche*. En la primera sección, se sistematizó la narrativa urzagastiana, gracias a la labor de la crítica, en dos etapas: la etapa nómada (que abarca las seis primeras novelas e incluye el inicio del viaje, el establecimiento de la morada y el retorno del caminante) y la etapa ficcional neta (que comprende la última novela de Urzagasti). En la segunda sección, se planteó una poética urzagastiana, según las etapas de vinculación al género novelar: experimental (transgresora del género), transformacional (retorno al género) y netamente ficcional (adscripción al género). En la tercera sección, se revisó la crítica de la novelística experimental de Urzagasti, donde se recordó la polémica planteada por Iván Vargas, quien expresó dudas sobre el carácter novelar de las obras de Urzagasti –denominadas prosas por Ana Rebeca Prada–. Con todo, se ratificó la filiación novelística de las obras de Urzagasti y el carácter innovador de su escritura. Finalmente, en la cuarta sección, se encontró que la

crítica literaria no abordó con asiduidad a la novela *Los tejedores de la noche*. De todas maneras, los temas frecuentes que halló la crítica en esta obra fueron: contenido y estructura, viaje, reflexiones sobre género, locus de enunciación, conexión entre realidad/vida y ficción, soledad, lenguaje y rasgos del espacio (Buen Retiro). En los capítulos siguientes, se aprovechará este corpus de lecturas críticas, conectándolo con la categoría central de este trabajo, la metaficción.

Para concluir este capítulo, es menester presentar la propuesta de lectura de este trabajo. Se propone leer *Los tejedores de la noche* a partir de una categoría predominante en todo el desarrollo de la novela: la metaficción. Si bien es cierto que la crítica encontró que en esta novela sucede algo peculiar respecto al cruce de dos niveles narrativos y el libre tránsito del narrador entre ellos, no pudo explicitar el papel que cumple este para estatuir un mundo imaginario que se constituye en el segundo nivel narrativo. En efecto, la metaficción se da en esta obra gracias a la mediación del narrador, quien imagina un espacio (Buen Retiro) que es, al mismo tiempo, un nivel narrativo. Así, se busca demostrar la relevancia de la metaficción en esta novela y, también, en la obra de Urzagasti, principalmente en sus primeras producciones.

En ese sentido, esta propuesta de lectura busca abordar la metaficción en *Los tejedores de la noche* desde tres aspectos hallados por los lectores críticos de esta obra: a) la relación entre realidad/vida y ficción, lo que obliga a revisar los niveles narrativos; b) los pormenores del espacio inventado por el narrador (Buen Retiro); y c) las particularidades del narrador. Estos son los tres epicentros fundamentales para el análisis y evaluación de lo metaficcional en esta novela de Urzagasti. En efecto, la crítica descubrió que hay tres problemas en esta obra: el tránsito irregular e irrestricto desde la “realidad” hacia un espacio inventado (y viceversa), los extraños sucesos que acontecen en Buen Retiro –espacio imaginario que “existe” gracias a la invención del narrador, por lo que es un lugar fundado solo en palabras– y la extraña condición del narrador-inventor. Además, al estar esta obra dentro del periodo nomádico urzagastiano, se pondrá énfasis en la noción *nómada*, concepto que la crítica señala en correspondencia con el desplazamiento del protagonista y que esta investigación interpreta en un sentido complementario, ya que, como se verá más adelante (capítulo 4), en esta novela hay un movimiento del escenario, es decir, aparece un *desplazamiento espacial internivelar*. Por último, esta prosa de Urzagasti corresponde a su

etapa experimental, por lo que antes que revisar el argumento u otros elementos tradicionales se atiende el proceso metaficcional, el cual fue descubierto por la crítica, aunque no se trabajó con este concepto. Así, este trabajo pretende que se incluya la categoría *metaficción* como uno de los elementos centrales dentro de la poética urzagastiana.

## Capítulo II: Niveles de “realidad” en *Los tejedores de la noche*: Ficcional y metaficcional

En el capítulo precedente se repasó el estudio crítico realizado sobre la obra narrativa de Jesús Urzagasti. El propósito de este capítulo es explicitar cuántos y cuáles son los niveles narrativos generados por la metaficción en *Los tejedores de la noche*, de Jesús Urzagasti. También, se pretende verificar si un nivel narrativo está supeditado a otro, o si los niveles son equivalentes y mutuamente influyentes. Con carácter previo, sin embargo, se revisará la categoría *metaficción*.

### 2.1. ¿Qué es la metaficción?

El propósito de este acápite es acercarse a la definición de *metaficción*. William Gass y Patricia Waugh se ocuparon de definir conceptualmente el término *metaficción*, cuyo carácter cobra relevancia en algunas novelas de Urzagasti, pues ayuda a explicitar fenómenos narrativos que acaecen en ellas. En el caso de *Los tejedores de la noche*, lo metaficcional se da de manera nítida, por lo que es necesario discurrir por un territorio teórico, expuesto en este apartado, que permita acercarse convenientemente a las características de esta novela y entender la propuesta de este trabajo.

Antes de proseguir, conviene explicar brevemente la naturaleza de la ficción. Saer (2014) señala que “la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción” (10) y explica que esta tampoco es “una reivindicación de lo falso” (12). De hecho, la ficción se opone tanto a lo verdadero como a lo falso, puesto que ella no pretende “ser creída en tanto que verdad, sino en tanto que ficción (...) porque sólo siendo aceptada en tanto que tal, se comprenderá que la ficción no es la exposición novelada de tal o cual ideología, sino un tratamiento específico del mundo” (12). En ese sentido, la ficción constituye un universo que, aunque se funda en datos de la realidad concreta, tiene sus propios criterios de validez, coherencia y

consistencia. La oposición verdad/mentira que maneja comúnmente la gente, entonces, no sirve para entender la ficción, ya que de suyo se suele incorporar los aspectos ficcionales dentro del campo de la mentira, la especulación o la falsedad. Sin embargo, el campo de lo ficcional no está supeditado a esa oposición, puesto que la ficción “mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario” (12), la realidad concreta y la fantasía, por lo que crea un universo cuyo funcionamiento no se puede simplificar a verdadero/falso. Finalmente, no se puede soslayar que “en las grandes ficciones de nuestro tiempo (...) está presente ese entrecruzamiento crítico entre verdad y falsedad, esa tensión íntima y decisiva (...), a veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura” (15), como sucede en el caso de *Los tejedores de la noche*.

Metaficción es un término utilizado por primera vez en el ensayo “Philosophy and the Form of Fiction” [Filosofía y forma de la ficción] de William Gass, publicado en 1970 dentro del libro *Fiction and the Figures of Life* [Ficción y figuras de la vida]. En la quinta y última parte de este ensayo, Gass señala:

Hay metateoremas en matemáticas y lógica, la ética tiene su “oversoul”<sup>10</sup> lingüística, en todas partes están siendo inventadas jergas para conversar acerca de jergas, y el caso no es diferente en la novela. No me refiero simplemente a esas piezas tristemente predecibles acerca de escritores que están escribiendo acerca de lo que ellos están escribiendo, sino esas, como algunas del trabajo de Borges, Barth y Flann O’Brien, por ejemplo, en las que las formas de ficción sirven como el material sobre el cual más formas (ficcionales) pueden ser impuestas. En efecto, muchas de las llamadas antinovelas son realmente metaficciones<sup>11</sup> (Gass, 1970: 24-25; traducción mía).

Este fragmento está incluido en la quinta parte del ensayo citado, donde el autor sostiene que el uso de la filosofía para construir obras ficcionales se incrementó porque estas son irrelevantes como relatos del mundo real: son ficciones para la diversión y los juegos; el

---

<sup>10</sup> Hay un ensayo de Ralph W. Emerson, publicado en 1841, titulado “The Over-Soul”, donde aparece una definición de ese concepto. En español, se tradujo *oversoul* como ‘súper-alma’: “Es característico de la filosofía de Emerson su teoría de una súper-alma (*over-soul*), de un espíritu universal. Esta súper-alma es la única realidad real, y el mundo externo es solo una proyección suya. Además, la súper-alma se encarna de un modo particular en cada hombre individual, por lo que cada uno debe confiar en sí mismo y no imitar a otros” (Coreth, Neidl y Pfligersdorffer, 1993: 669).

<sup>11</sup> El texto original dice: “There are metatheorems in mathematics and logic, ethics has its linguistic oversoul, everywhere lingos to converse about lingos are being contrived, and the case is no different in the novel. I don’t mean merely those drearily predictable pieces about writers who are writing about what they are writing, but those, like some of the work of Borges, Barth, and Flann O’Brien, for example, in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafiction”.

novelista entiende mejor su medio (lenguaje), ya no representa el mundo sino hace uno mediante el lenguaje;<sup>12</sup> aunque hay propuestas más radicales (Gass, 1970). Justamente, cuando Gass revisa las obras de Borges, Barth y O'Brien cree que el término "antinovela" no es adecuado para este tipo de narraciones, pues considera que el vocablo más aconsejable es "metaficción", ya que la radicalidad de esos textos estriba en que sus ficciones surgen de otras ficciones. Al finalizar el ensayo, este escritor y crítico norteamericano añade que el análisis filosófico de ficción apenas ha comenzado: los filósofos siguen interpretando las novelas como si fueran filosofía y se preocupan por el contenido y no por la forma: ven la ficción como una forma de ver la realidad y no como una adición a ella. No se hacen análisis filosóficos de los mundos de ficción y los escritores no son considerados como seguidores de alguna escuela filosófica, por lo que el novelista tiene un contacto insano con su audiencia y se sentimentalizan los valores de la ficción; pero el arte de la novela es ahora maduro y aparece la posibilidad de una comprensión y una crítica basadas en lo estético; la novela sin esto ha llegado muy lejos, pero no se moverá más hasta ser apreciada filosóficamente (Gass, 1970).

Es necesario, sin embargo, detallar aún más el fragmento citado. Gass afirma que la ética deriva de una *oversoul*, una 'súper-alma'; que se inventa jergas para explicar otras jergas; que la novela no se libra de esa tendencia. En efecto, ya que las ficciones de algunos escritores se basan en otras ficciones, este autor propone, aprovechando el nuevo sentido que W.V. Quine<sup>13</sup> le da al prefijo griego "meta", que estas obras no deberían llamarse antinovelas sino "metaficciones". En efecto, si el teorema de un teorema es un metateorema, por lo tanto, las ficciones que abordan –o tienen como materia prima– otras ficciones son, en rigor, metaficciones. Con Gass surge, pues, toda una retahíla de aproximaciones teóricas a este fenómeno literario que, como lo hace notar este autor, es desarrollado por Jorge Luis Borges, entre otros.

---

<sup>12</sup> El autor afirma que "the novelist (...) is ceasing to pretend that his business is to render the world; he knows (...) that his business is to *make* one, and to make one from the only medium of which he is a master–language" [el novelista (...) está cesando de pretender que su negocio es representar el mundo; él sabe (...) que su negocio es *hacer* uno, y hacer uno desde el medio único del que es un maestro –el lenguaje–] (Gass, 1970: 24; traducción mía).

<sup>13</sup> Gass menciona que en lógica y matemática hay metateoremas. W.V. Quine introduce la palabra "metateorema", el año 1937, en un ensayo titulado "Logic Based on Inclusion and Abstraction" [Lógica basada en la inclusión y la abstracción]. Básicamente, un metateorema es un teorema que se emplea para explicitar otro teorema (Quine, 1937).

Patricia Waugh, otra autora interesada en la metaficción, sostiene lo siguiente en el primer capítulo de su libro *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* [Metaficción. Teoría y práctica de la ficción autoconsciente]:

La *metaficción* es un término dado a la escritura ficcional que autoconsciente y sistemáticamente atrae la atención hacia su estatus como un artefacto para cuestionarse acerca de la relación entre ficción y realidad. Al proporcionar una crítica de sus propios métodos de construcción, tales escrituras no solo examinan las estructuras fundamentales de la ficción narrativa, ellas también exploran la ficcionalidad posible del mundo fuera del texto ficcional literario<sup>14</sup> (Waugh, 1984: 2; traducción mía).

La autoconsciencia del carácter ficcional en la escritura (que se ve en textos narrativos), así como revisar el estatus de artefacto que detenta una novela y enfatizar la relación entre ficción y realidad, y hacer explícitos los métodos de construcción de esa escritura narrativa ficcional son los aspectos que atiende la metaficción. Sobre esto, Waugh añade:

La escritura metaficcional contemporánea es tanto una respuesta como una contribución a un sentido aún más consciente de que la realidad o la historia son provisionales: ya no un mundo de verdades eternas sino una serie de construcciones, artificios, estructuras impermanentes. La visión de mundo materialista, positivista y empírica que la ficción realista tiene como premisa ya no existe. No es de extrañar, por lo tanto, que más y más novelistas hayan venido a cuestionar y rechazar las formas que corresponden a esta realidad ordenada (el argumento bien hecho, secuencia cronológica, el autor omnisciente autor-izado, la conexión racional entre lo que los personajes ‘hacen’ y lo que ellos ‘son’, la conexión causal entre detalles de ‘superficie’ y ‘profundos’, ‘leyes científicas’ de existencia)<sup>15</sup> (Waugh, 1984: 7; traducción mía).

En efecto, la propia realidad puede ser interpretada, a través de la metaficción, como una construcción, como algo arbitrario e impuesto. La novela realista incorpora en su seno

---

<sup>14</sup> La versión original dice: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”.

<sup>15</sup> El texto primigenio es: “Contemporary metafictional writing is both a response and a contribution to an even more thoroughgoing sense that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures. The materialist, positivist and empiricist world-view on which realistic fiction is premised no longer exists. It is hardly surprising, therefore, that more and more novelists have come to question and reject the forms that correspond to this ordered reality (the well-made plot, chronological sequence, the author-itative omniscient author, the rational connection between what characters ‘do’ and what they ‘are’, the causal connection between ‘surface’ details and the ‘deep’, ‘scientific laws’ of existence)”.

valores positivistas y comporta en su lenguaje un trasunto del habla coloquial y cotidiano que, a su vez, naturaliza y camufla su filiación a determinada normativa de realidad. En el siglo XX comienza a cuestionarse la naturalidad de esta normativa en el plano del arte: la metaficción ataca el valor de verdad de su propia realidad y, por ello, se concentra en su ficcionalidad, o sea, descubre que el valor de una novela estriba en la ficción y no en representar fielmente la “realidad” –como fue el persistente empeño de la novela realista decimonónica–, por lo que transgrede las convenciones literarias “realistas” (argumento bien construido, secuencia de acciones articulada cronológicamente, relación coherente entre el carácter de los personajes y sus acciones, autor omnisciente, entre otros aspectos). Así, varios autores confrontan las convenciones de la novela realista a través de sus obras metaficcionales y ello ha llevado a algunos críticos a creer que la autoconsciencia ficcional supone una crisis en el género novelar y no, simplemente, en la novela realista:

De ahí que críticos han discutido la “crisis de la novela” y la “muerte de la novela”. En vez de reconocer los aspectos *positivos* de la autoconsciencia ficcional, ellos han tendido a ver tal conducta literaria como una forma de autoindulgencia y decadencia característica del agotamiento de cualquier forma artística del género<sup>16</sup> (Waugh, 1984: 9; traducción mía).

Por ello, no sorprende en absoluto que ataquen denodadamente aquellas obras que, lejos de reproducir o adscribirse a las convenciones de la novela realista (autor omnisciente, discurso monológico, personajes bien contruidos y argumento definido, entre otras), cuestionen dichos valores y tales convenciones.<sup>17</sup> La metaficción, pues, no solo tiene un carácter narrativo experimental, sino desarrolla una acción reveladora que comulga perfectamente con el tipo de momento histórico que vive la humanidad en los años ochenta (época en la que se sitúa el libro de Waugh): la duda sobre los principios en que se funda la realidad de la novela (ficción) implica acentuar su ficcionalidad, o sea, asumir que la esencia novelesca es netamente ficcional.

---

<sup>16</sup> El texto en inglés dice: “Hence critics have discussed the ‘crisis of the novel’ and the ‘death of the novel’. Instead of recognizing the *positive* aspects of fictional self-consciousness, they have tended to see such literary behaviour as a form of the self-indulgence and decadence characteristic of the exhaustion of any artistic form of genre”

<sup>17</sup>Aunque convendría efectuar una distinción entre narración realista y ficción: “En la narrativa realista, los hechos del relato pueden haber sucedido o, verosímilmente, podrían haber sucedido; en una ficción, los hechos narrados no pueden haber sucedido, son, por principio, inverosímiles” (Antezana, 2000: xi).



Sin embargo, Patricia Waugh (1984) señala que aunque el término metaficción es nuevo y su empleo se acentuó en los últimos 20 años, se trata de una forma tan antigua como la novela misma, por lo que la autora pretende demostrar en su libro *Metafiction. The theory and Practice of Self-Conscious Fiction* que la metaficción es una tendencia de todas las novelas, incluyendo la novelística realista. De hecho, las novelas metaficcionales tienen dos procesos: construir una ilusión ficcional y revelar esa ilusión; esos procesos estaban en toda ficción, pero se acentuaron en la novela contemporánea (Waugh, 1984).

También, Waugh afirma que “términos como ‘metapolítica’, ‘metaretórica’ y ‘metateatro’ son un recordatorio de lo que ha sido, desde los años sesenta, un interés cultural más general en el problema de cómo los seres humanos reflejan, construyen y median su experiencia del mundo”<sup>18</sup> (Waugh, 1984: 2; traducción mía). Esa experiencia de los seres humanos en el mundo queda conflictuada con mayor énfasis a partir de la década de los sesenta, donde el prefijo “meta” cobra gran valor. Esta autora insiste en que “[s]i nuestro conocimiento de este mundo es ahora visto como mediado por el lenguaje, entonces la ficción literaria (mundos construidos completamente de lenguaje) se vuelve un modelo útil para aprender acerca de la construcción de la ‘realidad’ misma”<sup>19</sup> (Waugh, 1984: 3; traducción mía).

Asimismo, desde la metaficción se puede ir hacia la reflexión sobre cómo se construye –incluso, se podría decir “inventa”– la realidad que nos rodea. Con todo, los términos *meta* “son necesarios para explorar la relación entre este sistema lingüístico arbitrario y el mundo al que aparentemente refiere”; además, “[e]n la ficción ellos son necesarios para explorar la relación entre el mundo *de* la ficción y el mundo *fuera de* la ficción”<sup>20</sup> (Waugh, 1984: 3; traducción mía).

Así, metaficción es un término que surge después de una revisión de la experiencia humana en el mundo, muy en boga por los años sesenta. Entender el mundo narrativo-

---

<sup>18</sup> En inglés: “terms like ‘metapolitics’, ‘metarhetoric’ and ‘metatheatre’ are a reminder of what has been, since the 1960s, a more general cultural interest in the problem of how human being reflect, construct and mediate their experience of the world”.

<sup>19</sup> En el original: “[i]f our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself”.

<sup>20</sup> En el texto en inglés: “are required in order to explore the relationship between this arbitrary linguistic system and the world to which it apparently refers”... “[i]n fiction they are required in order to explore the relationship between the world of the fiction and the world outside the fiction”

ficcional –hecho con base en el lenguaje– y ver la relación entre acontecimientos que suceden dentro de la ficción y fuera de ella sirven de antesala a la escritura que trabajan los autores de novelas metaficcionales. Hay, pues, una suerte de consenso crítico respecto a las características que detenta la metaficción; así, Catalina Gaspar, por ejemplo, indica:

Literatura *autorreflexiva*, *autoconsciente*, *autorreferencial*, *narcisista*, todos ellos son términos que designan la narrativa *metaficcional*, aquélla que versa sobre sí misma, ficcionalizando su proceso de producción y de recepción al elaborar su propio metatexto que coloca en la escena textual su quehacer ficticio y problematiza su *status* como ficción en las alteridades realidad/ficción y escritura/lectura que la hacen posible (Gaspar, 1996: 113).

Entonces, la metaficción revela que una obra literaria atiende a su naturaleza de ser ficcional. Por ello, presta atención a procesos de producción y recepción de esa obra, revisando las relaciones entre realidad/ficción –que es la primera vinculación entre un texto literario y su referente, el mundo real– y escritura/lectura –es decir, el proceso de producción de una obra y cómo esta es recepcionada por los lectores; aspectos que, a veces, pueden ser expuestos en la misma obra–. Esas autorreflexión, autoconciencia y autorreferencialidad marcan, pues, el contexto general de la metaficción: una obra que reflexiona sobre su carácter ficcional, que reconoce que es un artificio o expone al lector esa condición. Eso, también, permite ver la oposición entre la mimesis realista y la metaficción narrativa, considerando que la primera es una caracterización vital de la narrativa clásica, mientras que la segunda corresponde al rasgo de varias obras contemporáneas:

Mientras que en la *mimesis realista* la narración se intenta hacer aparecer como transparente, vehículo que permite que el acontecer narrativo se exprese por sí mismo, la *metaficción narrativa* pone de relieve que el texto está siendo no sólo contado, sino también elaborado por un sujeto productor. La mirada y el acto de escritura se ponen al desnudo, narran aspectos de su construcción y hacen partícipe al lector de la organización ficcional.

[...]

En la tradición de la *metaficción narrativa* la representación del autor en la ficción y del acto de contar o de escribir muestran una autoconciencia narrativa del texto como producto de una intencionalidad narrativa, de una construcción cuyo artífice, cuyo productor, es representado en el discurso (Gaspar, 1996: 119).

La mimesis realista trata de presentar personajes, hechos y narración de manera transparente, para que la realidad referente sea representada con cierta fidelidad, haciéndola lo más verosímil que sea posible –dependiendo de las necesidades de cada obra–. Empero, en la metaficción se expone al productor de la obra, al creador, desnudando así el acto de

escritura y contando elementos subsidiarios de la construcción de lo narrado, con la finalidad que el lector pueda participar en la misma. Como se plantea una reflexión sobre la relación entre realidad y ficción, una de las consecuencias más inmediatas es la confusión inicial del lector. Lauro Zavala plantea esto del siguiente modo:

La lectura de materiales metaficcionales es una actividad riesgosa. El lector de metaficción corre el peligro de perder la seguridad en sus convicciones acerca del mundo y acerca de la literatura. También corre el riesgo de modificar sus estrategias de lectura y de interpretación del mundo. Pero el mayor riesgo al leer estos textos es tal vez su poder para hacer dudar acerca de las fronteras entre lo que llamamos realidad y las convenciones que utilizamos para representarla (Zavala, 2010: 353).

Estos tres riesgos –no diferenciar la realidad de la ficción, modificar estrategias de lectura e interpretación de la realidad y dudar sobre los límites entre realidad y convenciones literarias para representarla–, sin embargo, no deberían estar presentes en un lector asiduo de obras contemporáneas, dado el hecho de que en “la época actual considerada posmoderna (...) la recurrencia de la metaficción en literatura, cine y teatro es una constante” (Vizcaíno, 2013: 87). Así, la mayoría de los productos culturales actuales se funda en la metaficción y las estrategias lectoras necesarias para consumir dichos productos ya han sido socializadas, difundidas y compartidas ampliamente. En rigor, la metaficción no es nueva en la historia de la novela, pues ya la obra magistral de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* –cuyas primera y segunda partes datan de 1605 y 1615, respectivamente–, comporta en sus dos partes varios componentes que no solo nos remiten a la metaficción, sino que permiten aseverar que esta es una novela metaficcional (Zavala, 2010; Gaspar, 1996; Vizcaíno, 2013). El hecho que personajes en la segunda parte de la novela comenten sobre la primera parte de la misma y conozcan sobradamente a los dos personajes centrales, Don Quijote y Sancho Panza, así como sus aventuras –sin olvidar el famoso pasaje en que el narrador va a buscar los legajos de papel donde se hallan los manuscritos con la historia y los encuentra en un mercado, descubriendo que el autor es el morisco Cide Hamete Benengeli– revelan rasgos claramente metaficcionales en esta novela:

En la tradición novelística es posible recordar tan sólo el lugar estratégico de *Don Quijote de la Mancha*, que inaugura una tradición moderna de carácter metaficcional. La metaficción, de manera similar a la parodia y otras formas de intertextualidad, es una forma de escritura característicamente moderna. En el *Quijote* encontramos, entre otros recursos metaficcionales, personajes que formulan comentarios acerca de la primera parte del *Quijote*

o que se divierten con un ejemplar de esta novela; la multiplicación de la voz narrativa; la representación del narrador y el protagonista por medio del teatro guiñol; la pérdida y la subsiguiente recuperación del manuscrito en el que se apoya la escritura; el señalamiento implícito de que el narrador es un mentiroso (al ser de origen árabe), y diversos comentarios formulados por otros personajes acerca de la narrativa escrita contemporáneamente a la producción de esta novela, con la cual se establece un diálogo intertextual.

Ya en el mismo *Quijote* pueden observarse diversos mecanismos metaficcionales que no están directamente relacionados con la secuencia narrativa y las reglas genéricas respectivas: se convierten en objeto de la ficción el acto de narrar, los mecanismos de construcción del relato, la existencia de manuscritos apócrifos (Zavala, 2010: 354).

Así, se ve que la novela de Cervantes es metaficcional y por eso se revela el proceso de búsqueda de las fuentes del relato –la busca del manuscrito– y la posterior recepción de la obra –ampliamente conocida, comentada y disfrutada por los personajes con quienes se topan Don Quijote y Sancho–. En nuestra época, como se señaló antes, la metaficción forma parte del repertorio preferido para narrar historias, a fin de confundir, primero, y comprometer, después, al lector.

Esto servirá para entender mejor cómo se da la metaficción en *Los tejedores de la noche*. En efecto, cada obra literaria que trabaja la metaficción lo hace de una manera determinada, en función a las especificidades de la narración desarrollada:

La escritura metaficcional parece ser una escritura sin un objeto específico, lo cual significa que cada texto metaficcional construye su propio contexto de interpretación. Esto equivale a afirmar que cada texto metaficcional construye su propia propuesta acerca de las posibilidades y los límites del lenguaje, y, muy especialmente, acerca de lo que significan el acto de escribir y el acto de leer textos literarios. Lo que está en juego en la escritura metaficcional son las posibilidades y los límites de las estrategias de representación de la realidad por medio de las convenciones del lenguaje cotidiano y de los géneros literarios (Zavala, 2010: 355).

En la novela que se estudia en este trabajo, *Los tejedores de la noche*, se busca clarificar, precisamente, cómo se genera ese contexto de interpretación, o sea, cómo funciona la metaficción en esta obra. En el caso de la obra de Urzagasti, tenemos varios tipos de contextos que sirven de marco de referencia al que se adscribe la metaficción urzagastiana: el contexto histórico-literario boliviano, donde la novela realista tiene una impronta fortísima que demarca convenciones literarias y ficcionales; el contexto histórico-político nacional, que ha marginado a las comunidades indígenas y a sus lenguas de la historia oficial, lo que generó convenciones en el lenguaje popular-coloquial-cotidiano, como los vocablos “cholo” e “indio” –lo que también influyó en la literatura, como sucede en *La Chaskañawi*, de Carlos

Medinaceli, o *Sangre de mestizos*, de Augusto Céspedes, por ejemplo—; el contexto estético latinoamericano, que detenta periodos de profusa innovación y experimentación (vanguardia de los años treinta) y de exploración de los universos míticos y vernáculos de Latinoamérica (la época del llamado “boom” de los años sesenta), que han dejado fisuras en la noción de ficción literaria en nuestro continente; el propio contexto novelesco urzagastiano, donde es plausible considerar a las novelas de este autor chaqueño como una sola unidad, como una sola y gran obra.

## **2.2. Subordinación y coordinación entre los niveles ficcionales**

En *Los tejedores de la noche* aparecen dos niveles de realidad: el nivel ficcional (donde se encuentra el narrador) y el nivel metaficcional (construido por la imaginación de él). Estos dos niveles son, en rigor, ficcionales; empero, el primer nivel ficcional sirve de referente al otro nivel, el cual se construye siguiendo componentes del anterior. En otras palabras, dos niveles ficcionales se muestran como diferentes, donde uno da la apariencia de ser “real”, mientras que otro es presentado como “inventado”. Haciendo una revisión del carácter referencial de ese primer nivel narrativo (ficcional), cabe percatarse que nos remite a algunos elementos del soporte “realidad”: el Chaco, las ciudades del mundo, el partido de fútbol entre Bolivia-Ecuador de 1993, entre otros.

Genette define los niveles narrativos según relaciones que se dan dentro y fuera del relato, “relaciones que distinguiremos (...) diciendo que unos están dentro (en el relato, se entiende) y los otros fuera. Lo que los separa es menos una distancia que una especie de umbral figurado representado por la propia narración, una diferencia de *nivel*” (Genette, 1989: 283). Esto implica que los niveles narrativos tienen que ver con la presencia o no en el relato del narrador; de igual modo, es importante constatar si hay un solo relato o dos —o más—. En el caso de la novela de Urzagasti, los dos niveles son nítidos. En el nivel primario se encuentra el narrador-personaje, quien cuenta aspectos relativos a cómo construye el otro nivel, el secundario (Buen Retiro). Ambos niveles se reconocen con facilidad, debido a que en uno aparece el narrador con sus actividades cotidianas, y en el otro él se halla inmerso en

el plano de realidad inventada. Para ayudar a la comprensión de su teoría de los niveles narrativos, Genette nos recuerda:

...la teoría de los niveles narrativos no es más que una sistematización de la noción tradicional de «inserción», cuyo principal inconveniente era indicar insuficientemente el *umbral* que representa, de una *diégèse* a otra, el hecho de que la segunda esté a cargo de un relato hecho en la primera. El defecto de esta parte o, al menos, el obstáculo para su comprensión, reside, sin duda, en la confusión que se establece con frecuencia entre la cualidad de *extradiagético*, que es un hecho de nivel, y la de *heterodiegético*, que es un hecho de relación (de «persona») (Genette, 1998: 57).

Esta sistematización provee una herramienta utilísima para acercarse a un texto narrativo y precisar las relaciones e interacciones que se producen entre niveles –en el caso de existir más de uno, lo cual es muy probable–. Extradiegético e intradiegético son nociones que tienen que ver con el nivel narrativo, o sea, permiten evaluar si las acciones están dentro o fuera del primer relato –funcionan, inclusive, para ver si están dentro o fuera del relato segundo (metadieético)–. Heterodiegético y homodieético son conceptos que guardan relación con la persona, es decir, verifican si el narrador está dentro o fuera del relato, al igual que los demás personajes. Es cierto que la terminología genera cierta confusión; sin embargo, con la elucidación genettiana es más fácil comprender este aspecto y analizar textos narrativos con mayor precisión. Este autor, también, puntualiza aspectos relevantes de su teoría:

La forma más expresiva de representar estas relaciones de nivel consistiría, tal vez, en dibujar esos relatos, unos dentro de otros, pronunciados por hombrecillos que hablen en burbujas, como en los tebeos. Un narrador (y no personaje, porque entonces no tendría ningún sentido) extradiegético A (digamos, el narrador primario de *Las mil y una noches*) emitiría una burbuja, relato primario con su diégesis en la que se hallaría un personaje (intra)dieético B (Sherezade) que, a su vez, podría convertirse en narrador, siempre intradieético, de un relato metadieético en el que figuraría un personaje metadieético C (Simbad) que, a su vez, podría quizá, etc. (Genette, 1998: 58).

Varios niveles, entonces, están dentro de otros, apoyándose en el primer nivel narrativo. Las burbujas o globos de los tebeos (historietas, en nuestro medio) que encierran las narraciones que hacen los narradores, ubicados en diferentes niveles, podrían proyectarse indefinidamente según la cantidad de historias (con sus respectivos narradores) que detente el texto. En la novela de Urzagasti, tenemos a un narrador que es intradieético respecto a los dos niveles narrativos, pues está dentro de esos niveles (el “real” y el inventado). Es

narrador-personaje en el primer nivel, donde sus hechos y espacios se circunscriben a la “realidad”. En el segundo relato (donde edifica imaginariamente Buen Retiro) sigue siendo intradieгético, pues es personaje-protagonista de las acciones suscitadas en la casa inventada. Con todo, y por el hecho de contar su propia historia, el narrador de la novela es autodieгético, en la terminología genettiana. Sin embargo, las nociones intradieгético/extradieгético así como homodieгético/heterodieгético ayudarán a entender mejor las relaciones entre los niveles, sobre todo en la parte tocante a la subordinación de un nivel a otro, a la primacía de uno de los niveles narrativos.

Genette asevera: “Vamos a definir esa diferencia de nivel diciendo que *todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel dieгético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato*” (Genette, 1989: 284, énfasis en el original). Cuando este autor indica que el segundo relato está en un nivel inmediatamente superior al primer relato, se refiere a que ese segundo acto narrativo se apoya, se subordina –entendiendo esta palabra no como inferior sino como dependiente– a ese primer nivel. Para entender esto, se puede imaginar una casa de varios pisos, donde cada piso es un nivel narrativo. Evidentemente, un cuarto piso –o nivel narrativo– no puede flotar en el aire, forzosamente debe sustentarse, apoyarse en los pisos de abajo –otros niveles narrativos–. Todos los niveles, entonces, se apoyan en el primer nivel, pues sin él no tendrían una base.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Con todo, esto generó ciertas observaciones de algunos críticos, sobre el empleo de las palabras “primero” y “segundo” de los relatos, o sea, de los niveles narrativos que plantea Genette. Él responde a estas críticas así: “...el relato ‘insertado’ puede ser temáticamente más importante que el que lo enmarca (es incluso lo más frecuente), y aquí encontramos una dificultad ya vista. Ya he propuesto, en relación con las cuestiones de orden, que se rebautice como *relato primario* lo que, hasta ahora, era ‘primer relato’. Pero parece que esta precaución no basta, puesto que (...) ‘primero’ en su forma inglesa, *primary*, (...) serviría también para traducir ‘primario’, con lo que no veo solución a este problema terminológico, de la misma forma que los gramáticos no la han encontrado al hecho de que una proposición ‘subordinada’ pueda ser temáticamente más importante que la principal. Es evidente que el relato inserto está subordinado, desde el punto de vista narrativo, al relato marco, puesto que le debe la existencia y se apoya en él. La oposición *primario/secundario* traduce ese hecho a su manera, y creo que hay que aceptar esta contradicción entre la innegable subordinación narrativa y la posible preeminencia temática” (Genette, 1998: 62). Esa subordinación y la preeminencia temática giran en torno a una cuestión simple: ¿cuál de los dos relatos es más importante? La crítica a los niveles narrativos de Genette estriba en que las palabras primario y secundario parecen plantear, de manera antelada, que el nivel interior es un subconjunto del nivel incluyente y que, también, el tema del nivel externo es más relevante que el tema del nivel interno. Así, la dificultad está en el hecho que “primero” da a entender mayor relevancia temática y engloba, de suyo, a “segundo”, “tercero” y otros niveles narrativos. Sin embargo, la explicación de Genette es bastante clara: estas palabras solo marcan la existencia de niveles narrativos, o sea, denotan que hay más de un nivel. Esta noción de Genette no intenta dar anticipadamente más importancia al primer nivel respecto de otro(s). Es más, él mismo reconoce que en la mayoría de los casos es el segundo nivel el que detenta más importancia temática.

En *Los tejedores de la noche*, el asunto se complica un poco debido a que es muy difícil establecer cuál de los dos niveles es más importante que el otro, incluso es complicado aseverar que uno esté subordinado a otro. Aunque está claro que el segundo nivel (Buen Retiro) depende del primer nivel –pues algunos elementos de este se transponen a aquel–, en rigor, los puntos de intersección –Froilán Tejerina,<sup>22</sup> Pamela o los tejedores de la noche, que hacen su aparición en el otro nivel, como se verá en los siguientes capítulos– motivan dos preguntas: ¿existe Buen Retiro gracias a la casa de los tejedores de la noche?; ¿es Buen Retiro el que determina al nivel de realidad del narrador? Esto obedece a que al final de la narración ambos niveles se yuxtaponen, sin mezclarse plenamente, por lo que ninguno queda marcado como preponderante.<sup>23</sup>

Genette dice: “La instancia narrativa de un relato primero es, pues, por definición extradiegética, como la instancia narrativa de un relato segundo (metadieético) es por definición diegética, etc.” (Genette, 1989: 284). Esta aclaración no aplica a la novela de Urzagasti debido a que hay contaminaciones, intersecciones entre ambos niveles. Por ejemplo, cuando Froilán Tejerina hace su incursión en el plano de “realidad” y asusta a Juanito Ortega, el “segundo relato” se torna extradiegético, porque la diégesis principal está dada por el primer relato. Además, el segundo relato más que metadieético es metaficcional, pues la historia que se entreteje en ese segundo nivel narrativo no se subordina al primero, sino que construye una ilusión de mundo que se revela al lector; si bien es cierto que este universo imaginado surge a partir de varios componentes de la “realidad” del narrador, su

---

<sup>22</sup> Al inicio de “Alruti Migum” aparece lo siguiente: “Oí hablar de Froilán Tejerina en cuanto me empezó a clarear el entendimiento, e incluso una de las primeras canciones aprendidas bajo el fragor del verano fue una marcha dedicada a este joven combatiente de la guerra del Chaco que, según mis progenitores, era un verdadero héroe, aunque en el colegio me llegué a convencer de que el tal héroe sólo existía en la imaginación de mi padre. Mucho después, en un libro de historia local, leí una entrevista con Froilán, luego de la refriega que protagonizó en Fortín Sorpresa allá por el año 1927” (Urzagasti, 1996a: 73). Y luego el narrador añade: “entonces Arraya, que se había desmayado, quiso pasarse de vivo haciéndose el muerto, pero el boliviano le dijo ‘te voy a meter un litro de agua bendita al culo, carajo’ y se lo llevó al fortín en donde *González decía que por culpa de Froilán habría guerra, como que la hubo*, y no sólo por Rojas Silva –hijo de un ex presidente paraguayo– sino porque los dos países tenían razones para disputar un espacio geográfico que consideraban rico en petróleo” (*Ibidem*: 75, énfasis mío). Es difícil aseverar con precisión que sus historias (extremadamente anecdóticas) o refranes sean verdaderos –por lo menos, que puedan verificarse con datos históricos–, lo que no evita que sea considerado un héroe en Tarija. De hecho, hay una marcha militar, compuesta por Adrián Patiño Carpio, titulada “Sargento Tejerina”, dedicada a este personaje; por su parte, Wilson Mendieta escribió el libro *Froilán Tejerina: héroe chapaco*.

<sup>23</sup> En otros textos sucede lo contrario. En el caso de *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar, por ejemplo, el desenlace muestra que de los dos niveles narrativos –realidad del narrador y realidad de la novela leída–, el primario era el más importante. Por ello, el cuento termina en ese nivel primario: el asesino-amante se interna en la habitación donde el hombre-esposo está leyendo la novela (Cortázar, 1976).



funcionamiento adquiere plena autonomía, por lo que ya no se subordina al nivel referente – aunque, claro, aquel no existiría sin este–. De hecho, paulatinamente se cuenta con dos niveles interdependientes entre los que discurre el narrador, es decir, antes que subordinación hay coordinación, pues ambos niveles se tornan equivalentes, en el sentido que las influencias y contaminaciones se dan entre ambos mundos –el real y el inventado–.

Aunque en primera instancia los linderos entre ambos niveles son ostensibles, cabe preguntar ¿por qué entonces es tan difícil establecer con certitud la subordinación de un nivel a otro? Una respuesta sería que entre ambos niveles hay canales comunicantes que permiten cierto tránsito desde un plano de realidad hacia otro, por lo que hay una conexión que hace que ambos niveles sean equipolentes y mutuamente dependientes. Esto implica que tanto la “realidad” (verdad) como la ficción son iguales y ninguna se supedita a la otra. Así, la propuesta de la novela consiste en devolverle a la ficción su verdadero estatus, muy diferente al que le otorga la opinión popular, que incluye a la ficción en el segundo lugar dentro del binarismo verdadero/falso. Esto lo explica acertadamente Saer (2014): “En cuanto a la dependencia jerárquica entre verdad y ficción, según la cual la primera poseería una positividad mayor que la segunda, es desde luego, (...) una mera fantasía moral” (11); además, añade: “La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso” (12). En rigor, esa perforación de las fronteras narrativas entre niveles explica la incursión de Froilán Tejerina en el nivel narrativo del narrador y la transfiguración de Pamela en Beba. En ambos casos, sin embargo, el narrador ratifica su condición de deficiente –según la terminología de Tzvetan Todorov–, ya que queda sorprendido por tales desplazamientos, o sea, la ficción que él mismo genera lo supera.

### **2.3. La palabra imaginada y la invención de Buen Retiro**

El segundo nivel narrativo es plenamente metaficcional y existe gracias a la invención del narrador. Este imagina una casa, un jeep y hace converger a distintos personajes en ese escenario. Ahí se genera una primera frontera entre los dos niveles que aparecen en esta novela: el primero funciona en el turno diurno y el segundo, en el nocturno. Además, el primer nivel es “real”, según la lógica que maneja el narrador, mientras que el segundo es

“inventado” por este. Diurno/real frente a nocturno/inventado son dos ejes de realidad que se presentan nítidamente en la novela. El narrador desarrolla su actividad cotidiana (su trabajo en la oficina, por ejemplo) en el primer nivel; y realiza una labor paralela por las noches: imagina en vigilia la casa inventada, Buen Retiro (que constituye el segundo nivel). El narrador puede transitar entre ambos relatos, entre los dos niveles ficcionales de “realidad”. De su cotidiano-real a su nocturno-inventado, el tráfago del narrador es muy marcado, no hay lugar a ambigüedades. En ese sentido, ese pasaje del narrador entre los dos planos de realidad de la novela nos recuerda al deambular del personaje de *Las ruinas circulares*, de Jorge Luis Borges (2004). En este cuento, el personaje vive de día en un paraje apartado y de noche “sueña” a un hombre, a quien va perfeccionando y educando. La semejanza es muy clara: el narrador de *Los tejedores de la noche* y el personaje de *Las ruinas circulares* pueden ir y venir a través de ambos mundos, en momentos específicos de la jornada. La diferencia radica en el carácter del segundo mundo y en el verbo, en la acción que desarrollan ambos: el narrador de la novela “imagina” Buen Retiro (un ámbito), mientras que el personaje del cuento “sueña” a un hombre (quien se destaca en su contexto). Una radical divergencia entre ambos textos estriba, justamente, en los desenlaces que presentan. En el caso de la novela de Urzastegui, Buen Retiro se anexa a Retiro y a la habitación de los tejedores de la noche –como se verá en el próximo capítulo–, es decir, del plano de “realidad” se va hacia el plano “inventado” y luego se genera un retorno, una vuelta a la “vida”.<sup>24</sup> Pero en el cuento de Borges lo que sucede es complejo: el personaje descubre que él era soñado por otro hombre, lo que nos remite a una construcción infinita, a una *mise en abîme*: el personaje se queda en la ficción, o sea, no se produce el retorno a la vida. Esa situación imposible genera, inevitablemente, un laberinto sin retorno en el que la ficción lo absorbe todo.

“Soñar” e “imaginar”, en el caso de estas obras, son dos acciones que inciden en la “realidad”, que la determinan.<sup>25</sup> Otra similitud entre la novela urzastegiana y el cuento borgiano es que construyen dos estructuras cerradas, dos mundos. El personaje de Borges sueña cada noche al hombre, le va colocando los distintos órganos, continuando la tarea al

---

<sup>24</sup> Algo similar sucede en *Tirinea* del mismo autor: Fielkho opta por la vida y abandona la escritura del relato de sesenta páginas que termina concluyendo un personaje (el viejo). O sea, la vida va a la ficción y retorna a la vida, con una suerte de aprendizaje.

<sup>25</sup> No se debe olvidar, sin embargo, que el cuarto alquilado a los tejedores de la noche sí es “real”, es decir, existe previamente a la labor imaginativa.

día siguiente, justo en el lugar donde la dejó el día anterior. Esto, evidentemente, es imposible en la vida real, pues nadie puede continuar el mismo sueño, mucho peor uno iniciado un día antes –aunque, claro, esto queda despejado por la conclusión del cuento, ya que el personaje queda revelado como un ser soñado–. El narrador de Urzagasti hace una labor análoga, ya que de noche prosigue la invención de una casa, Buen Retiro, añadiéndole distintos elementos: los geranios, el jeep, los personajes. Cuando, al día siguiente, vuelve a imaginar, no requiere iniciar del nuevo el proceso, ya que los elementos añadidos anteriormente “permanecen” en Buen Retiro. Aquí se generan tres situaciones que ponen en cuestionamiento la pertinencia del verbo “imaginar”. Primero, como se desarrollará en el capítulo siguiente, algunos elementos no requieren ser creados/inventados porque ya se encuentran en el plano de realidad “concreta” del narrador: los geranios o el nombre del lugar, por ejemplo; sin embargo, al ser incorporados en el menaje de Buen Retiro –que es una casa inventada–, también adquieren el rango de invención que aprovecha las experiencias personales que detenta el narrador. Segundo, algunos componentes no son inventados necesariamente, pero sí son transformados en cosas nuevas: el jeep, la vegetación y, fundamentalmente, los personajes. Tercero, algunos elementos son completados por otros personajes: las botellas de singani que aparecen en escena sin que haya mediado ninguna acción –invención, mejor– del narrador. En ese marco, imaginar es una acción articuladora de las dos primeras situaciones y no ejerce –no puede hacerlo– ningún control en la última. Con todo, “imaginar” es la acción central del narrador, cuya consecuencia es la existencia misma de Buen Retiro.

Según Austin,<sup>26</sup> cuando decir equivale a hacer se tiene un realizativo (*performative*, en inglés): “expresar la oración (...) no es describir ni *hacer* aquello que se diría que hago al expresarme así, o enunciar que lo estoy haciendo: es hacerlo” (Austin, 1990: 46). O sea, cuando las palabras hacen y, hasta cierto punto, transforman la realidad se tiene un tipo de oración muy especial.

---

<sup>26</sup> Conviene aclarar que Austin ofrece categorías para la lingüística, ya que la literatura funciona de otra manera. De hecho, una obra literaria es performativa (realizativa, según la traducción a que se apela en este trabajo) desde el principio hasta el final, dado que las palabras estatuyen la “realidad” que sirve de soporte para su funcionamiento. Sin embargo, el análisis posterior servirá para ver cómo utiliza el narrador la palabra imaginada para brindarle una estructura coherente a Buen Retiro, es decir, para constituir un mundo verosímil. Así, lo que se verá es el trabajo del sastre al momento de confeccionar ese mundo y hacerlo convincente para el lector. Nuevamente, el narrador nos revela otro factor de la creación literaria: la invención de un mundo a través de la palabra –imaginada, en el caso del narrador de *Los tejedores de la noche*–.

¿Cómo llamaremos a una oración o a una expresión de este tipo? Propongo denominarla *oración realizativa* o expresión realizativa o, para abreviar, “un realizativo”. La palabra “realizativo” será usada en muchas formas y construcciones conectadas entre sí, tal como ocurre con el término “imperativo”. Deriva, por supuesto, de “realizar”, que es el verbo usual que se antepone al sustantivo “acción”. Indica que emitir la expresión es realizar una acción y que ésta no se concibe normalmente como el mero decir algo (Austin, 1990: 47).

En el caso de la novela de Urzagasti, el realizativo (*performative*) se da plenamente, pues el accionar del narrador incide en la realidad: crea Buen Retiro. La única salvedad es que no se usan palabras articuladas, sino se emplea la imaginación a base de un lenguaje interiorizado, o sea, palabras pensadas y escritas (mentalmente). Se trata, pues, del acto ilocucionario<sup>27</sup> de narrar. El realizativo se da porque la imaginación del narrador hace la realidad, ese segundo nivel narrativo que es Buen Retiro. Además, Austin (1990) agrega:

...expresar las palabras es, sin duda, por lo común, un episodio principal, si no *el* episodio principal, en la realización del acto (de apostar o de lo que sea), cuya realización es también la finalidad que persigue la expresión. Pero dista de ser comúnmente, si lo es alguna vez, la *única* cosa necesaria para considerar que el acto se ha llevado a cabo. Hablando en términos generales, siempre es necesario que las *circunstancias* en que las palabras se expresan sean *apropiadas*, de alguna manera o maneras. Además, de ordinario, es menester que el que habla, o bien otras personas, deban *también* llevar a cabo *otras acciones* determinadas “físicas” o “mentales”, o aun actos que consisten en expresar otras palabras (49).

---

<sup>27</sup> Austin (1990) afirma que “[c]uando sugerimos embarcarnos en la tarea de hacer una lista de verbos realizativos explícitos, hallamos ciertas dificultades para determinar si una expresión es o no realizativa, o, en todo caso, si es *puramente* realizativa. Pareció conveniente, por ello, volver a cuestiones fundamentales y considerar en cuántos sentidos puede afirmarse que decir algo es hacer algo, o que al decir algo hacemos algo, o aún *porque* decimos algo hacemos algo” (153). Luego, el filósofo británico explica que hay tres actos de habla: “En primer lugar distinguimos un grupo de cosas que hacemos al decir algo. Las agrupamos expresando que realizamos un *acto locucionario*, acto que en forma aproximada equivale a expresar cierta oración con un cierto sentido y referencia, lo que a su vez es aproximadamente equivalente al ‘significado’ en el sentido tradicional. En segundo lugar, dijimos que también realizamos *actos ilocucionarios*, tales como informar, ordenar, advertir, comprometernos, etc., esto es, actos que tienen una cierta fuerza (convencional). En tercer lugar, también realizamos *actos perlocucionarios*; los que producimos o logramos porque decimos algo, tales como convencer, persuadir, disuadir, e incluso, digamos, sorprender o confundir” (153). Y, sobre los actos ilocucionarios, añade: “A menos que se obtenga cierto efecto, el acto ilocucionario no se habrá realizado en forma feliz o satisfactoria. Hay que distinguir entre esto y la afirmación de que el acto ilocucionario consiste en lograr cierto efecto. No se puede decir que he advertido a mi auditorio, salvo que éste oiga lo que digo y lo tome con cierto sentido. Tiene que lograrse un efecto sobre el auditorio para que el acto ilocucionario se lleve a cabo. ¿Cómo podemos expresar esto? ¿Y cómo podemos limitarlo? En general el efecto equivale a provocar la comprensión del significado y de la fuerza de la locución. Así, realizar un acto ilocucionario supone asegurar la *aprehensión* del mismo” (161-162). Esto quiere decir que un acto ilocucionario procura un efecto en los demás; en nuestro caso, el narrador de *Los tejedores de la noche* busca un efecto, sostenido, en los lectores.

Las palabras, las acciones y las personas participantes deben cumplir el rol correcto. En la novela de Urzagasti, el “imaginar” del narrador crea la realidad inventada (Buen Retiro) bajo ciertas “circunstancias apropiadas”. En el capítulo cuarto se verá que el horario (noche), soledad del narrador, el mismo traqueteo de las máquinas de los tejedores de la noche, así como un estado lindante entre la lucidez y el sueño –una suerte de estado de vigilia– son factores que constituyen un ritual insalvable para que el narrador pueda imaginar.

Austin (1990) insiste:

Además de pronunciar las palabras correspondientes al realizativo, es menester, como regla general, que muchas otras cosas anden bien y salgan bien para poder decir que la acción ha sido ejecutada con éxito. Esperamos descubrir cuáles son estas cosas examinando y clasificando tipos de casos en los que algo *sale mal* y, como consecuencia de ello, el acto – asumir un cargo, apostar, legar, bautizar, o lo que sea– es un fracaso o, por lo menos, lo es en cierta medida. Podemos decir entonces que la expresión lingüística no es en verdad falsa sino, en general, *desafortunada*. Por tal razón, llamaremos a la doctrina de *las cosas que pueden andar mal y salir mal*, en oportunidad de tales expresiones, la doctrina de los *Infortunios* (55).

Esos infortunios, esas cosas que andan mal y salen mal, son explicados hábilmente por Austin cuando presenta un esquema de desaciertos y abusos. En los desaciertos están: acto intentado pero nulo, malas apelaciones (que incluye acto no autorizado y malas aplicaciones), malas ejecuciones (que comprende acto afectado y este, a su vez, incluye actos viciados y actos inconclusos); en los abusos tenemos: acto pretendido pero hueco y actos insinceros (Austin, 1990). En *Los tejedores de la noche*, hay cuatro momentos de infortunios que, más allá de ver la posibilidad de hacerlos coincidir o no con el esquema de Austin,<sup>28</sup> nos presentan un problema: ¿qué hacer cuando no se cumple el rito a cabalidad? Primero, cuando Juanito Ortega ve a Froilán Tejerina en el primer nivel narrativo; ¿cómo pudo pasar esto si era de día, si había otra persona (Juanito Ortega) y cuando el narrador ni siquiera estaba imaginando? Segundo, cuando el narrador va a Buen Retiro –¡en su oficina y en pleno día!– al imaginar a una mujer norteamericana. Tercero, cuando los tejedores de la noche, en su casa, se encuentran por la tarde con el narrador y acuerdan con este la entrega de un mueble, ¿puede concebirse tal desbarajuste?; el aura misteriosa de los tejedores de la noche queda menoscabado, casi reducido al nivel de chisme de conventillo. Cuarto, cuando Pamela se

---

<sup>28</sup> En rigor, aunque el esquema de infortunios de Austin ayuda un poco a interpretar estos momentos en la novela, ciertamente, la complejidad de ambos niveles narrativos en *Los tejedores de la noche* se evidencia en estas circunstancias específicas, cuando no se cumple el rito o cuando se producen contactos entre ambos niveles.

transforma en (se adjunta a) Beba, porque la escena debió de terminar por la mañana, mas continuó y modificó tres aspectos: al narrador, a los personajes (Pamela/Beba) y, principalmente, al espacio. Sobra decir que en los cuatro momentos no siempre está presente la acción de imaginar, por lo que acudimos a la presentación de ciertos indicios que patentizan que los límites entre realidad y ficción buscan ser superados. Ese resquebrajamiento entre ambos niveles de “realidad”, ficcional y metaficcional, hace ostensible el hecho de que en la novela las fronteras entre estos niveles es tan lábil como una cáscara de huevo –incluso, mucho más–. La eclosión se produce al final, con Pamela actualizada en Beba; sin embargo, esos tres momentos anteriores sirven de antesala, de advertencia al lector de que aquello es posible.

#### **2.4. Temporalidad en los niveles ficcional y metaficcional**

La misma temporalidad plantea un nuevo problema, pues el tiempo de las metadiégesis es, por lo general, pretérito. Si alguien cuenta una anécdota de la época colegial, a guisa de ejemplo, debe apelar a recuerdos del pasado. Esta misma circunstancia se repite, pues, en las metadiégesis que aparecen en los relatos segundos. En rigor, aunque la temporalidad, en una obra cualquiera, esté afincada en el presente, todo termina siendo solo un artificio del autor, puesto que, como él ya tenía el argumento mucho antes de empezar a escribir, solo genera la ilusión de presente; sin embargo, en el caso de *Los tejedores de la noche*, ese artificio llega a una situación extrema en algunos momentos. La ilusión temporal de esta novela está afincada en el tiempo pasado, ya que el narrador relata su historia usando verbos en ese tiempo; sin embargo, en determinadas circunstancias se confunde con un presente casi eterno, un efecto de continuidad temporal (una suerte de atemporalidad sostenida o temporalidad conflictiva, por lo menos). El tránsito de una temporalidad a otra, en esos momentos, es imperceptible. Por ejemplo, comentando sobre ambos niveles, el narrador dice:

En la casa real se dan cita los dolores del cuerpo y del alma, y en su piso superior están los tejedores de la noche, cosa que no sucede en Buen Retiro, en donde uno sólo encuentra geranios crecidos y recibe en el rostro el viento nocturno, aunque en algún momento hubiera sucedido lo inevitable: que toquen el timbre. Bajo las escaleras, abro la puerta y me topo con un hombre de unos cuarenta años, huraño y sereno a la vez. La cortesía me obligó a muchas cosas esa noche; para empezar, no le dije que la casa era inventada y que el jeep guardado en

el garaje era también producto de mi imaginación. La realidad ocasiona muchos daños, eso lo sabemos, pero la irrealidad si no es mutuamente consentida puede provocar un escándalo existencial de cuyos resultados más vale no preguntar. Si de algo vale la información, Froilán Tejerina no había cambiado nada (Urzagasti, 1996a: 14).

Primero, en este pasaje el narrador compara ambos niveles y cuenta que los “dolores del cuerpo y del alma” están en el primer nivel, en la casa “real”; mientras que en Buen Retiro, que queda en el otro nivel, están los geranios y el toque del viento nocturno. Es decir, el narrador expresa abiertamente que la “realidad” (casa de los tejedores de la noche) es diferente a la invención (casa inventada), por lo que nuevamente revela a los lectores el carácter metaficcional del espacio imaginario. Curiosamente, siempre parece ser de noche en la casa imaginaria, o sea, que las temporalidades (en este caso particular, el horario) de ambos niveles son continuas, en el sentido de que la nocturnidad del primer nivel se mantiene en el otro, ya que el narrador imagina Buen Retiro siempre de noche.

Segundo, el humor disfraza hábilmente el paso del tiempo pasado, que está en la mayor parte de la narración que hace el narrador, al tiempo presente. De hecho, la mayor parte de este fragmento está en tiempo presente simple. ¿Cómo alguien puede tocar el timbre si quien inventa la escena no lo esperaba? Y más concretamente, ¿quién toca el timbre en una casa inventada?<sup>29</sup> “Bajo las escaleras”, “abro la puerta” y “me topo con un hombre” presentan las acciones en tiempo presente, lo que inmediatamente es afectado por el humor: tener que evitar decirle al recién llegado, por “cortesía”, que la casa y el jeep son inventados coloca en una situación incómoda al lector: ¿esto es “real”?

Tercero, la aparente seriedad del narrador queda puesta en duda por tal frase. Aunque, si continuamos creyendo que el narrador es serio, entonces el problema está en otro lado: en la naturaleza del hombre de cuarenta años (Froilán Tejerina) que tocó el timbre. Si es necesario ocultarle la naturaleza imaginaria tanto de la casa como del jeep, lo más lógico es pensar que el propio personaje desconoce esa naturaleza y, por ende, se niega a asumir que él es, también, una entidad ficcional.

---

<sup>29</sup> Una forma de resolver esta inquietud es incorporando este hecho –y otros análogos– dentro del territorio onírico, dado el caso que Buen Retiro se sitúa en una temporalidad nocturna, cuando todos duermen, cuando todos sueñan. Sin embargo, esto pone en crisis al narrador, pues él, como creador-inventor de ese mundo (Buen Retiro), tendría que estar al tanto de todos los pormenores de este. Esta irrupción de Froilán Tejerina en Buen Retiro (al tocar el timbre) es, después de todo, una antesala para su próxima disrupción, la que, de hecho, es muy problemática en la novela: su encuentro con Juanito Ortega –momento que ratifica que el narrador no ejerce ningún tipo de control sobre este personaje–.

Cuarto, el narrador establece una diferencia entre los daños que producen la “realidad” y la “irrealidad”. Aquí aparece otra reflexión sobre los dos niveles narrativos de la novela. La “realidad” corresponde al primer nivel narrativo y la “irrealidad”, al segundo nivel. Cuando el narrador dice “eso lo sabemos”, respecto al daño que ocasiona la “realidad”, interpela al lector, nos involucra para recordar o buscar algún ejemplo en nuestra experiencia personal sobre los “muchos daños” ocasionados por una “realidad” que, como ilusión, comparte el narrador con nosotros. En esta parte vincula dos niveles de realidad, el concreto –donde estamos nosotros, los lectores– y el primer nivel narrativo –donde está apostado el narrador–; no debe olvidarse que Buen Retiro constituye el segundo nivel narrativo. Sin embargo, en un giro finísimo nos plantea una máxima de carácter complejo: “la irrealidad si no es mutuamente consentida puede provocar un escándalo existencial”. Esa irrealidad, todo lo concerniente a Buen Retiro, debe ser consensuada entre el narrador y el hombre que tocó el timbre (Froilán Tejerina). ¿Cómo puede suceder esto? ¿Por qué es necesario ocultarle a este “hombre” que la casa y el jeep son inventados? La respuesta parece ser: para evitar un “escándalo existencial”.

En resumen, este capítulo aborda dos niveles de “realidad” en la novela *Los tejedores de la noche*: el nivel ficcional (la “realidad” a la que se adscribe el narrador) y el nivel metaficcional (Buen Retiro, la casa inventada por ese narrador). Aunque el segundo nivel narrativo (Buen Retiro) surge a partir del primero, lo cierto es que no existe una relación de subordinación entre ambos niveles sino, por el contrario, de coordinación, ya que los mismos son equivalentes y se influyen continuamente. Asimismo, el narrador de *Los tejedores de la noche* presenta otro rasgo metaficcional: pone en evidencia los linderos de “realidad” concreta y “realidad” inventada, entre mundo “real” y mundo posible. Dos mundos que en la novela, ostensiblemente, son ficcionales. Lo que hace el narrador, a la culminación de la novela, es mostrar los adjuntos (Buen Retiro como un conjunto de añadidos arquitectónicos-ficcionales) como la solución a esos linderos, pero se produce un retorno a la “vida”, ya que el escenario final es Retiro, la hacienda del gringo Ferrari, en el nivel de “realidad” del narrador. Empero, se hace énfasis en la existencia de esos límites entre ambos mundos, por lo que se cuestiona la índole de mayor grado de perfección de la “realidad” del narrador y se reflexiona, inevitablemente, sobre la naturaleza de esa “realidad”. Cuestionarse sobre las características del mundo en que discurre el narrador, a través del cotejo con otro mundo



(Buen Retiro), trae a colación, nuevamente, la interrogante: ¿es la “realidad” concreta del narrador digna de llamarse así?<sup>30</sup> Parece ser que, a guisa de respuesta, la única forma de salir del conflicto existencial del mundo del narrador es mediante la ficción, como aparece en *Las ruinas circulares*, de Borges.

---

<sup>30</sup> Ciertamente, Urzagasti parece habernos engañado a todos con esta novela. Su narrador tiene la habilidad de revelarnos que está inventando una casa y nos muestra con total desparpajo el proceso: lleva muebles y objetos desde su “realidad” hacia el mundo inventado. Al hacerlo, sin embargo, cumple dos propósitos: hacernos creer que es un narrador honesto que nos dice toda la verdad –a pesar de que se trata de un circunloquio, pues este narrador usa la palabra imaginada y nosotros, en tanto que lectores ocasionales, no somos sus narratarios–; ratificar disimuladamente el estatus de realidad –así, sin comillas– en que él se desenvuelve. De hecho, logra el efecto deseado en los lectores: mientras masticamos el engaño –ver cómo se inventa Buen Retiro– olvidamos por un momento que lo que estamos leyendo es también ficción. Es decir, el narrador consigue hacernos olvidar que estamos leyendo un texto ficcional en el primer nivel narrativo. La prueba de que esto sucede está en dos momentos problemáticos en la novela: el encuentro entre Juanito Ortega y Froilán Tejerina, y la supuesta transformación –es más un asunto de adjuntos– de Pamela en Beba. ¿Por qué los lectores de esta novela caen en crisis al leer estos dos pasajes? Porque, sencillamente, mordieron el anzuelo, o sea, se dejaron llevar por los pormenores de la casa inventada y descuidaron que ese primer nivel, desde donde “habla” el narrador, es ficcional. ¿Cuál es la consecuencia de ello? El estupor que ocasionan esos dos momentos. Se trata de una especie de piedrita en el zapato que acompaña a los lectores por mucho tiempo –y la piedrita va creciendo cada día más–. Lamentablemente para esos lectores, el desenlace de la novela no consiste en que el narrador indique que todo fue un sueño. No. Pamela se transforma, según nos señala el narrador, en Beba. ¿Qué hacen, entonces, los lectores? Vuelven a leer la obra para entender qué pasó –o cuándo o cómo–. Esto es inevitable. En ese sentido, el trabajo que realiza Urzagasti con su narrador en *Los tejedores de la noche* es magistral.

### Capítulo III: *Los tejedores de la noche* en la novelística metaficcional de Urzagasti

El mundo es del tamaño de una uva,  
pequeño y dulce,  
pero también alberga a un dragón  
cuando alcanza la jerarquía de la ficción.

*Los tejedores de la noche*, Milrut Ragum

En el capítulo anterior se abordó las características principales de los dos niveles narrativos (ficcional y metaficcional) en *Los tejedores de la noche* y se concluyó que ambos coordinan entre sí, por lo cual ningún nivel está subordinado al otro; asimismo, se mostraron rasgos relevantes del concepto *metaficción*, desde la concepción de Gass y Waugh. Cabe recordar que el propósito de esta investigación es estudiar la metaficción en la novela *Los tejedores de la noche*, de Jesús Urzagasti. Empero, ¿qué hace tan particular a esta obra en relación a otras novelas metaficcionales del mismo autor? Para responder a esta interrogante, este capítulo se ocupa de la metaficción en dos novelas de Urzagasti: *Tirinea* y *Los tejedores de la noche*. Los lectores asiduos de Urzagasti pueden concordar en que estas dos obras tienen un denominador común: el narrador exhibe abiertamente el carácter ficcional de su escritura (en el caso de la primera novela) y de la imaginación (en el caso de la segunda). La comparación entre dos novelas metaficcionales del mismo creador permitirá hallar aquellos componentes metaficcionales que hacen única a la novela *Los tejedores de la noche*, dentro del contexto de la producción urzagastiana.

*Tirinea* fue publicada en 1969 por Editorial Sudamericana (Buenos Aires, Argentina) y *Los tejedores de la noche* se publicó inicialmente por OFAVIN en 1996 (La Paz, Bolivia). En ambas novelas aparece la metaficción como eje central. *Tirinea* cuenta la historia de Fielkho, quien a sus veinticinco años emprende la tarea de escribir un relato de sesenta páginas. Para ello inventa un personaje, el viejo, quien hace las veces de narrador en ese relato y, además, conoce la intimidad de Fielkho. La novela expone el proceso de escritura y

lectura de ese relato, presentando al lector los pormenores del texto –pues muchas páginas constituyen el relato en cuestión–, así como elementos adicionales: los días que Fielkho no escribe, los devaneos con la escritura y una rememoración de eventos que él ha vivido –y que son actualizados en el relato–. Es el viejo quien cuenta muchas partes de la narración, incluyendo las acciones de Fielkho, quien paradójicamente es su creador. La novela concluye con las dos últimas páginas que no son escritas por Fielkho, sino por el viejo.

Cabe recordar que *Los tejedores de la noche* es una novela en la que el narrador inventa una casa (Buen Retiro) en función a los elementos de dos ámbitos: la casa de los tejedores de la noche (donde alquila una habitación) y Retiro (la hacienda del gringo Ferrari, su amigo). En la novela no solo inventa Buen Retiro, sino convoca a personas que conoció y ellas aparecen en ese espacio. Al final, Buen Retiro se combina con el cuarto alquilado a los tejedores de la noche y la hacienda Retiro; inclusive Pamela, una de las mujeres que transitan por Buen Retiro, se añade (no fusiona) a Beba, la pareja del narrador en el nivel de realidad inicial.

### **3.1. El narrador de *Los tejedores de la noche* en la novelística urzagastiana (comparación con los narradores de *Tirinea*)**

En aras de reflexionar sobre cómo se da la metaficción en *Los tejedores de la noche*, conviene reparar el funcionamiento de esta categoría en *Tirinea* –y luego compararla con nuestra novela central–; además, es relevante considerar cómo, reiteradas veces en su narrativa, este autor chaqueño expone las motivaciones para el desarrollo de sus personajes y de sus historias: su propia vida, sus recuerdos. Así, corresponde cotejar el narrador de *Los tejedores de la noche* con otros narradores dentro de la novelística urzagastiana.

#### *3.1.1. Los narradores en Tirinea*

En el caso de *Tirinea*, dos son los narradores que intervienen en la novela: Fielkho y el viejo. Fielkho (25 años) es el autor de un relato de sesenta páginas, quien inventa a un narrador, el

viejo, para ocuparse de hacer la narración. Lo extraño es que el personaje conoce al autor casi tan bien como él mismo y al final se toma la atribución de concluir el relato de sesenta páginas. De hecho, es quien escribe las dos últimas páginas. Fielkho, curiosamente, hace su aparición varias páginas después de haberse iniciado el relato: “Viernes 3 de marzo de 1967. Dos menos nueve minutos de la madrugada. Me llamo Fielkho y estoy escribiendo algo que mi cuerpo exige para vivir, para establecer el equilibrio entre mis ojos y el mundo” (Urzagasti, 1996b: 31).

Fielkho incluye, a su vez, tres posibilidades de lectura: es una proyección del autor real y una entidad que se escinde tras una epifanía, en un antes y un después. Urzagasti incorpora en su narrativa elementos de la vida y los endulza hábilmente mediante un trabajo ficcional. Por ello, “(a)lgunos podrán rastrear por *Tirinea* una autobiografía con aldeas y pueblos, con muchachos que se suicidan o bailan cumbias, con estudios en ciudades” (Gallardo, 2014: 21). Esto implica que la biografía de Urzagasti es un motivo literario que la ficción absorbe y transforma. Sara Gallardo encuentra que la novela presenta la solución al conflicto interior del autor: su juventud real –pues escribe la novela a sus veintisiete años y Fielkho tiene veinticinco– y su vejez interior, reflexiva y que contempla a su ser joven –de hecho, el viejo, el otro narrador, puede asumir este papel de contemplación–. En ese sentido, hay una vinculación casi directa entre los narradores de la novela y la división interior del autor:

El [trabajo] de un muchacho casi diminuto, con una cabeza de vietnamita delicada y feroz, que empezó a escribir en La Paz un libro destinado a solucionar lo que parecía un desajuste: la distancia que separa los avatares modestos y preciosos de su existencia (mayor de nueve hermanos, hijo de un campesino chaqueño, estudiante fugaz de ingeniería, fotógrafo fugaz, lector de libros escasos), y su alma, anciana, inmóvil, impaciente de muerte, que acecha y lo contempla desde el interior de su vida. Un dilema milenario: ¿qué relación hay entre mi esencia y mi existencia? ¿Entre mi ser y mi estar? En la atmósfera quieta de *Tirinea*, el pétalo doble se despliega como un diálogo sin diálogo del joven de nombre ritual, cabalístico: Fielkho, y su alma antigua, sorda, y sin nombre (Gallardo, 2014: 20-21).

Ese dilema entre la esencia y la existencia, entonces, se proyecta de la intimidad urzagastiana –vigente en su propia biografía– a un plano literario. Sin embargo, esa traslación no ocurre de manera directa, como una suerte de testimonio, sino mediatizada por la labor de la ficción. Es, pues, la ficción la que trabaja con el material biográfico (que cumple el papel de fuente o referencia) y lo trastoca en otra cosa: en un material estrictamente literario. Esa

relación entre la vida y la literatura es frecuente en la narrativa de Urzagasti, tal como lo señala Ana Rebeca Prada cuando aborda *Tirinea*:

Respecto a la vinculación literatura-relato de vida, la novela sin duda presenta una compleja articulación en la que, por un lado, la literatura no quiere deshacerse del relato de vida –siendo el diario o los cuadernos que escriben los personajes-narradores de las novelas de Urzagasti el lugar en que “la vida” del escritor se vuelca y reformula en el seno de la ficción–, y en la que, por otro, la literatura lo envuelve y trastorna todo. Esto es claro tanto por el paralelismo de fechas y lugares entre la historia de varios de los personajes de las novelas y la biografía del autor, como por la calidad hondamente poética de esta narrativa y la existencia de personajes estrictamente ficcionales como el viejo (Prada, 2002: 92).

Esa vinculación entre la literatura y el relato de vida está presente en Fielkho. Él comporta muchos rasgos similares de la biografía del propio Urzagasti –haber nacido en el Chaco, sus viajes para recibir educación, su presencia en La Paz, su paso fugaz por la carrera de Ingeniería Geológica en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA, La Paz), entre otros– y, al mismo tiempo, escribe un diario, un relato de sesenta páginas que evoca su historia personal –casi idéntica a la de Urzagasti–. Aunque es evidente que Fielkho no es Urzagasti, ni siquiera una proyección de él debido a que es un ente de ficción.

Estas conexiones entre la vida y la literatura, también, se manifiestan en relación al propio personaje, ya al interior mismo de la novela. En efecto, aparece una tarea central para Fielkho: escribir un relato autobiográfico, un diario que recupere eventos del pasado de este personaje. Al mismo tiempo, se expone al lector cada uno de los pormenores colindantes a la elaboración de ese relato, narración hecha por el viejo. Así, la vida de Fielkho –revelada al lector por la narración del viejo– y su escritura –donde su memoria recupera eventos de su vida pasada– aparecen interconectadas en cada momento del relato. Antezana encuentra, también, esta relación: “En cierta forma, *Tirinea* nos cuenta dos historias distintas. Por un lado, una historia autobiográfica: la vida de Fielkho. Por otro lado, una historia literaria: las condiciones bajo las cuales Fielkho *escribe* su relato autobiográfico” (Antezana, 1986: 147; énfasis en el original). Entonces, hay dos historias dentro de la novela y ahí se produce un primer problema: ¿cuál historia incluye a la otra?:

Esta primera “complicación” es metonímica: la historia autobiográfica está *dentro* de la historia literaria, como “contenido” en relación a un “continente”. La obra es lo suficientemente clara y directa en la marca de estas diferencias; sin embargo, efectos notables se desprenden de esta operación. Por un lado, la obra va y viene del pasado (historia autobiográfica) al presente (historia literaria). Por otro lado, muy tenuemente con la

característica sencillez de *Tirinea*, se van entretejiendo las mutuas determinaciones que existen, digamos, entre la “vida” y la “literatura” (Antezana, 1986: 147-148; énfasis en el original).

Si la historia autobiográfica –hecha por Fielkho en su diario de sesenta páginas– está incluida dentro de la historia literaria –contada, a su vez, por el viejo–, queda como conclusión que, a pesar de ser Fielkho el narrador protagonista, es el viejo quien se constituye en el narrador principal de la novela. Así, este segundo narrador es, en rigor, el primero o, al menos, más relevante que el propio Fielkho. La clave en esa primacía radica en la mayor experiencia del viejo, ya que Fielkho es “un joven escritor que no puede continuar con un texto ficcional, es creativamente insuficiente y por eso da sus primeros pasos en escritos autobiográficos”, mientras que el viejo “resuelve muy astutamente la insuficiencia de Fielkho porque, sin necesidad de crear de la nada un mundo posible, mejora y completa la historia empezada por Fielkho y la convierte en una ficción” (Quinteros, 2016: 72). Más adelante retomaremos a este personaje-narrador (el viejo).

Fielkho, también, tiene una epifanía y sufre una escisión:

Sintió la lluvia, pero por primera vez se sintió lejano, tremendamente ausente, chiquito en la distancia, lejos del lugar al que sus impulsos de amor suelen devolverlo. (...) Aunque en los primeros instantes se anonadó, luego atinó a comprender que acababa de ingresar en la verdadera zona del recuerdo. Tantas veces había gustado ser él y no otro, él, el muchacho solitario que aquella noche sacudida por el viento y la lluvia entró a su casa con paso sigiloso y sin despertar a los perros se dirigió a la habitación más apartada, soñando con una versión asombrosa del mundo (...); luego el sueño perfecto hasta aparecer en pleno día de sol, en el escenario que no pisan los fantasmas. Pero ahora ya no, ya no para siempre. Fielkho ya no es ese muchacho que cruzó el mundo de punta a cabo en esa noche maravillosa. Uno de los dos es otro. Y puesto que Fielkho sigue vivo, fuerza es pensar que él no es tal muchacho. El parecido, si bien sigue siendo asombroso, ya no convence a nadie, mucho menos a mi amigo. Mientras el uno tira para adelante el otro cincha para atrás (Urzagasti, 1996b: 106-107).

Ese día de lluvia, entonces, Fielkho se divide en dos: uno que es él y otro que dejó de ser él. El muchacho ya no es él y el sobreviviente –Fielkho joven– es quien continúa escribiendo, aunque es, sin embargo, “otro”. El muchacho, que no rezongaba ante una realidad que lo impelía a abandonar un espacio anterior para adquirir un mayor dominio sobre la palabra a través de la educación, queda superado por una versión más madura, más joven y, por ende, díscola ante las imposiciones de la pedagogía y sus contubernios con el mundo académico. Este “nuevo Fielkho” ya no se relaciona timoratamente con la escritura, pues

descubre que hay algo más que ella: la vida. Prada reflexiona así sobre esta epifanía y esta escisión que le acontecen a Fielkho:

Es importante recalcar que este “otro” alcanza al “muchacho triste” que empieza a escribir las anotaciones del diario; es decir que la división de estas dos entidades divide también la escritura. El Fielkho muchacho tiene fe en la escritura; el Fielkho de ahora pierde esa fe y abandona la escritura (Prada, 2002: 101).

La escritura queda afectada por esa revelación. Un hecho externo al acto de escribir influye en el transcurso de la escritura, por lo que esta cambia de rumbo de manera definitiva: el escribiente –Fielkho– abandona la tarea y se la deja a otro: al viejo. Esa pérdida de fe en la escritura se convierte en una recuperación de fe en la vida. Fielkho, pues, abandona tras la epifanía su labor de amanuense de su propia memoria: “[Fielkho] [s]e ha olvidado de mí por completo –dice el viejo– y me ha dejado en libertad para concluir su relato” (Urzagasti, 1996b: 112). El extremo mayor de este abandono es el final de la novela: “Ahora que es un hecho que Fielkho se ha salvado de las estadísticas, él se está yendo a la otra alforja; es decir, quiere sacar en limpio lo que ni siquiera hizo en borrador. Me refiero a las dos páginas que acabo de concluir” (Urzagasti, 1996b: 128). El viejo, personaje inventado por Fielkho, concluye el diario, el relato de sesenta páginas, elaborando las dos últimas. Dejar de creer en la escritura, en tanto que obra de arte, implica volver a creer en la vida, porque *Tirinea* “es un ‘canto a la vida’, no uno a la ‘literatura’ ” (Antezana, 1986: 184). Vida y escritura se implican una a la otra, pues esta última “es una labor de acumulación de fuerzas, un rodeo necesario, para mejor llegar a la vida. [...]. Se escribe, parece indicar Urzagasti, para pasar activa y atentamente por la vida” (Antezana, 1985: 53).

El viejo es quien da a conocer su voz al inicio del relato y quien se presenta en el segundo párrafo: “Soy viejo, celoso, bajo de estatura y, seguramente por la edad, noto cierto carácter caprichoso en mi conducta actual” (Urzagasti, 1996b: 5). El viejo es un narrador que absorbe la narración que hace Fielkho. Empero, puede quedar en segundo lugar debido a una razón fundamental: es una criatura de Fielkho: “Me expreso así porque Fielkho ha comenzado un relato, este relato, el 23 de febrero de 1967, en el que me ha incluido a modo de personaje” (Urzagasti, 1996b: 78). Sin embargo, algo raro sucede con este personaje:

Este “segundo narrador” tiene un lugar muy especial. No se trata de un testigo de hechos –en un sentido antropomórfico–, es un *personaje* dentro del relato de Fielkho. “El viejo” es un

personaje concebido con mucha libertad y ambigüedad; en un sentido muy estricto: es un verdadero *discurso* que, a la vez, funciona como personaje. Junto a las intervenciones ya señaladas, “el viejo” también habla de sí-mismo. Esta torsión es típica de *Tirinea* y pone en acción una quasi-reflexión de la obra sobre sí misma (Antezana, 1986: 148-149; énfasis en el original).

Otra vez aparece este fenómeno: reflexión de la obra sobre sí misma: metaficción.<sup>31</sup>

El viejo, pues, permite hacer hincapié en el funcionamiento del trabajo de Fielkho y en su labor de redactor de las sesenta páginas autoimpuestas. Conviene recordar que la “metaficción es un acto de autorreflexión que ocurre dentro del mismo texto (sobre el lenguaje, la escritura, la literatura), y en ese sentido es una especie de autocrítica” (Vizcaíno, 2013: 87). Aparece, evidentemente, esa reflexión sobre la escritura y cómo se acerca Fielkho a la misma: “Después de casi quince días ha vuelto a retomar el hilo de su relato. En este espacio le sucedieron varias cosas, sin que haya habido causas o síntomas a la vista, cree Fielkho que por esta razón no pudo continuar su trabajo, eso cree ahora” (Urzagasti, 1996b: 103).

También, vida y literatura vuelven a cruzarse para mostrar los rumbos que tomarán ambos personajes, al igual que todo el sistema narrativo de la novela queda amplificado:

De esta manera, *Tirinea* multiplica aún más su sistema narrativo. (...) señalemos dos consecuencias narrativas inmediatas. Primero, gracias al “segundo narrador”, Fielkho – podemos suponer– puede dedicarse a “otros asuntos”, mientras “el viejo” se hace cargo del relato. Segundo, la “literatura”, una vez más, se entrecruza con la “vida” gracias a las torsiones discursivas. “El viejo” agrega a la narración un punto-de-vista que se mueve digamos, desde la “vida-recuerdo” de Fielkho hasta su propia “vida de personaje”, pasando por los avatares de Fielkho como escritor de su relato autobiográfico (Antezana, 1986: 149).

Cuando Fielkho deja la escritura retorna a la vida, a una instancia extra-literaria, pues deja de escribir y alcanza, tras la revelación mencionada anteriormente, plena lucidez en cuanto a sus recuerdos. Así, “Fielko a su manera accede a esta felicidad extra-literaria, pero en el camino produce también una literatura extra-literaria, digamos: una literatura intensa y, a su manera, feliz” (Antezana, 1986: 166). En todo caso, aparecen solo dos opciones: el camino de la literatura que conduce a la muerte (aunque, paradójicamente, una obra de arte

---

<sup>31</sup> Cabe reparar, sin embargo, en el hecho de que aunque la crítica sí advirtió la presencia del fenómeno metaficcional, no llegó a utilizar esta categoría ni a colocarla en el centro de su análisis –como es el propósito de este trabajo–.



tiene como finalidad la inmortalidad) y el camino de la vida. Fielkho recorre el camino literario para extraer el secreto de la vida (no la vida misma) y así puede tornar a vivir:

... la obra-de-arte está (...) íntimamente conectada con la muerte. Entonces, podemos asumir que la obra-de-arte podría encerrar el destino secreto donde se recogen las imágenes de una (o varias) vida (s). Si esto es cierto, habrá que admirar la precisión de los términos usados por Urzagasti, pese a las aparentes ambigüedades: la obra-de-arte –como la conexión auténtica con la muerte– recoge NO la vida sino las imágenes-de-la-vida. La obra-de-arte sería ella precisamente el “secreto” de la vida que es muy distinto de la vida misma. (...). *Tirinea* es, pues, esa obra-de-arte que recoge, como la muerte, el secreto de la vida de Fielko: todas las imágenes maravillosas que le deparó la vida; imágenes que, ciertamente, “el viejo” recuerda con precisión. Así, al pasar por el relato como quien pasa por la muerte, Fielko, digamos, arrebatada a la muerte su secreto y puede entonces, otra vez, vivir la vida (Antezana, 1986: 183).

De las dos alternativas, Fielkho se inclina por la vida y el viejo se enclaustra en la literatura. Esas imágenes rebosantes de vida de Fielkho son compartidas por el viejo únicamente por contar con la misma filiación mnemónica. Al franquear el mundo literario, Fielkho conoce el secreto de la vida inserto en la obra de arte (estrechamente vinculada con la muerte) y ya no tiene necesidad de proseguir ese derrotero, por lo que lo abandona. Su lugar es ocupado por el viejo, cuya reflexión y faenas de censor lo adscriben al mundo académico, literario, plagado de imágenes de la vida (que no constituyen la vida misma): él permanece en el secreto de la vida, pero quien vive la vida misma es Fielkho.

### 3.1.2. *El narrador en Los tejedores de la noche*

Ahora, es el turno de *Los tejedores de la noche*. El narrador de esta novela inventa una casa, un jeep y el accionar de personajes que atrae a Buen Retiro, nombre de la casa que inventa. De hecho, este narrador tiene una productiva memoria, la que cumple tres funciones: rememoración de hechos “vividos” por el personaje en el plano “real”, generación de escenas/personajes/espacios y transformación de hechos “vividos” –incluyendo personajes– en situaciones nuevas.

Así, en el caso de la rememoración de acontecimientos experimentados por el portador de la voz narrativa, un solo recuerdo puede activar toda una serie de encuentros entre otros personajes y el narrador. Esos personajes fueron conocidos por el narrador en el

pasado y son la base de entidades ficcionales que él recrea –por lo que son personajes nuevos, aunque con los mismos nombres de sus referentes “reales”–, por medio de su memoria, en el espacio que inventa. Este narrador afirma:

A mis cincuenta años ignoro lo que son el insomnio y el tedio, que pueden venir juntos, como atestiguan quienes son víctimas de semejantes maleficios. Por el contrario, duermo cuando tengo que dormir desde que me visitaron dos encapuchados para decirme que existe un lugar en donde nada se pide a los que nacieron para caminar. Sin embargo, las cosas no son tan fáciles para personas que tienen la manía de soñar con un poderoso jeep. Una noche, cubierto con las colchas, recordaba un modelo que había observado en las calles de la ciudad de La Paz. A pesar de la oscuridad, todo era claro en mi habitación. Incluso el jeep, que ahora estaba en el garaje de una casa que acababa de inventarla, con un pequeño jardín y un árbol alto que se balanceaba en las noches de lluvia. Aquí, por el contrario, sólo hay un patio, varios perros ajenos y un olor a mansedumbre prestada. Lo cual no me impide mirar el jeep (Urzagasti, 1996a: 8).

En este pasaje inicial, el narrador da cuenta de su edad (medio siglo) y manifiesta nítidamente que no sufre ni insomnio ni tedio, esos “maleficios” que afectan a otros. Eso significa que tiene la posibilidad de dormir bien y andar medianamente entretenido. Este personaje no se desvela ni se aburre, lo que queda ratificado con la frase “duermo cuando tengo que dormir” –a partir de una experiencia en que, puede colegirse, salva su vida tras el encuentro con dos encapuchados; con todo, esto pertenece al campo de la especulación–. Si “nada se pide a los que nacieron para caminar”, es obvio que la réplica del narrador sea la invención del jeep. ¿Por qué el narrador expresa que “las cosas no son tan fáciles para personas que tienen la manía de soñar con un poderoso jeep”? ¿Hay dificultades en el territorio de la invención? ¿Por qué usar la palabra “manía”?

Esa obsesión por el jeep convierte al narrador en un personaje monomaniaco: la idea fija que persigue al narrador es un “poderoso jeep” que tiene su referencia plenamente identificada: un modelo visto en La Paz. Un objeto remite a un espacio y ese espacio se suelda al objeto para insertarse en la memoria. No se trata de un vehículo aislado de ese espacio (La Paz), sino que ambos constituyen el motivo básico del recuerdo. “Una noche, cubierto por las colchas”, señala el narrador, inventa el jeep, por lo que aparece una ligera contradicción con un aserto anterior, pues antes de dormir esa noche, debajo de las colchas, imagina por primera vez el automóvil que incluso queda protegido dentro de un garaje en una casa recién inventada ex-profeso para el vehículo, lo cual coloca al narrador en estado de insomnio, de vigilia. Aunque el propio narrador desvirtúa tal contradicción al afirmar: “Cuando estoy en

mi lecho sin poder conciliar el sueño, no es el insomnio lo que me tiene con los ojos abiertos en la oscuridad, sino el reluciente modelo con el que me veo recorriendo este país” (Urzagasti, 1996a: 7-8).

Dos sensaciones se contraponen: la oscuridad de la habitación –o sea, la luz estaba apagada– y la claridad en torno al vehículo. ¿Por qué pasa esto? Porque el ámbito que circunda al jeep, que se va amplificando hacia un garaje y luego hacia una casa con jardín, absorbe al espacio original, la habitación en que está la cama –se intuye que este mueble debe estar ahí merced a la palabra “colcha”– donde el narrador “duerme cuando tiene que dormir”. Así, “habitación”, por ese proceso de absorción, no es el cuarto alquilado a los tejedores de la noche –ya que ese ámbito está oscuro– sino el cuarto de la casa inventada donde se halla el narrador, con una vista nítida, atestada de claridad, del jeep. Por eso el narrador coteja dos territorios usando el conector “por el contrario”: la habitación de la casa inventada, precedida del adjetivo posesivo “mi”, y el adverbio del lugar “aquí”, para referirse a la casa de los tejedores de la noche, donde “sólo hay un patio, varios perros ajenos y un olor a mansedumbre prestada”. El patio, los perros y la mansedumbre no le pertenecen al narrador, ya que él vive en una habitación alquilada, por lo que la casa “real” (con su geografía, población y aroma) le es ajena, extraña, distante. Mientras que la casa imaginada es plenamente suya, porque cada personaje, paisaje u objeto le resultan familiares y próximos. Definitivamente, no es fácil inventar un jeep.

Respecto a la generación de escenas/personajes/espacios, el narrador de *Los tejedores de la noche* demarca límites amén de diferencias entre dos espacios que actúan simultáneamente: el espacio exterior (la habitación de los tejedores de la noche, la casa “real”) y el espacio interior (el cuarto de Buen Retiro, la casa imaginaria). Sobre la relación entre ambos espacios, este personaje explica que no solo imagina un jeep y una casa, sino una serie de viajes en el jeep y salidas y retornos a esa casa inventada. Así, él menciona, por ejemplo, lo siguiente:

Antes de dormir bajo al garaje y echo un vistazo al jeep, a las herramientas y a los repuestos, aunque sé que allí siempre reinará un orden envidiable. Ahora me salí de la rutina, porque imagino que acabo de realizar un viaje muy largo: recuerdo los caminos polvorientos, la pensión en aquella aldea abandonada y la muchacha colombiana con la que, luego de un diálogo cómplice, decido cambiar de ruta, pues me ha convencido de que treinta kilómetros más adelante encontraremos una población cuya belleza arquitectónica quedó varada en el siglo pasado. No se equivocó la inefable Mara (...). El viaje de retorno fue pesado: creo haber

demorado varios días, pero al fin el jeep estaba en el garaje y la palabra “tenaz” en mi memoria. Subí a la biblioteca (...). Bajé a la cocina y me sorprendí de encontrar café hervido. Como una cascada en el recuerdo caía el agua de la ducha sobre el cuerpo de una cantarina voz femenina (...). Preferí no entrar en honduras, tomé el café y salí a la calle: llegué con la nariz helada al domicilio donde los tejedores de la noche trabajan ajenos a la fatiga de quienes recorren las regiones menos frecuentadas del país (Urzagasti, 1996a: 11-13).

En la primera oración, el narrador establece el primer vínculo entre los espacios interior y exterior. Él dice que antes de dormir (en el cuarto de la casa “real”, pues ahí está la cama con las “colchas” que son, también, “reales”) baja al garaje (de la casa imaginaria) para ver el jeep (que es imaginario, como lo son las herramientas y los repuestos). Ese paso de un espacio a otro fue imperceptible, pues solo dos verbos sirvieron de bisagras: “dormir” y “bajo”, el primero en infinitivo y el segundo en el modo indicativo presente. No extraña, pues, que ambos verbos estén contiguos. “Dormir” implica suspender toda actividad y “bajar” implica desarrollar una acción; el primer verbo se acomoda al espacio exterior y el segundo, al espacio interior: lo estático, entonces, está en el mundo “real”, mientras que lo dinámico, en el mundo “inventado”. Además, el narrador añade que en el garaje (casa inventada) todo tiene un “orden envidiable”, por lo que se colige que el espacio exterior (habitación “real”) o está en desorden o presenta un orden inferior al de la casa inventada. Reiteradas veces insiste el narrador en que la casa, Buen Retiro, es inventada, por lo que el orden que detenta la misma obedece a la disposición que él genera. Si la voz narrativa declara que él inventa una casa donde hay un garaje en que se guarda un jeep, el proceso metaficcional consiste en que esta voz cuenta una serie de hechos imaginarios que se desarrollan en Buen Retiro y en “las regiones menos frecuentadas del país”, regiones que “existen” en paralelo a la “realidad” del narrador.

La rutina del narrador es bajar imaginariamente al garaje (inventado) antes de dormir (en la casa “real”), puesto que esas acciones imaginadas las realiza él en estado de vigilia, pues no duerme mientras las efectúa, es decir se trata de realidades imaginadas y no oníricas. En una jornada, sin embargo, “imagin[a] que acab[a] de realizar un viaje largo”, lo cual confirma el aserto de líneas arriba: la voz narrativa no solo imagina un espacio y objetos, sino también puede inventar una acción –más bien, una serie de acciones, como se ve en el párrafo íntegro de la cita–. Imaginar que se acaba de realizar un viaje largo implica que se viaja en el jeep y que se abandona Buen Retiro. Luego, este personaje “recuerda” cuatro cosas que vio en el viaje “inventado”: caminos polvorientos, una pensión en una aldea

abandonada, una mujer colombiana (la “inefable” Mara) con la que sostiene un “diálogo cómplice” y una población con una arquitectura varada en el siglo decimonónico. Eso, al menos, en cuanto al viaje de ida.

Sobre el viaje de retorno, el narrador indica que este fue “pesado”; sin embargo, él afirma que “cre[e] haber demorado varios días”. ¿Cómo puede creer que tardó varios días? ¿No debería saber, con toda seguridad, cuántos días tardó en un viaje? Entonces recordamos que el viaje es imaginario. La palabra “creo” nos devuelve a nuestra condición de lectores de hechos inventados dentro de una invención literaria. Luego el jeep vuelve al garaje en Buen Retiro y la palabra “tenaz” nos remite a la mujer colombiana.<sup>32</sup> Hasta ese momento, el narrador no salió de la habitación de la casa de los tejedores de la noche (casa “real”)—aunque no duerme, porque está en vigilia— y solo recuerda que realizó un viaje largo en el jeep. Cuando el vehículo está en el garaje, el personaje sube a la biblioteca (todo dentro del recuerdo) y posteriormente baja a la cocina, donde halla café preparado por la colombiana, quien se ducha cantando. La biblioteca y la cocina están en Buen Retiro. Este narrador-personaje toma el café y sale a la calle. Inmediatamente después, con la nariz congelada, llega al domicilio de los tejedores de la noche (en la casa “real”). La transición se hizo solo mediante un canal comunicante: la calle. La calle permite que las dos realidades (los dos niveles narrativos) tengan contacto. La calle sirve para que el narrador salga de la casa imaginaria e ingrese al “domicilio” donde trabajan los tejedores de la noche, que es la casa donde él alquila una habitación. Esa calle adquiere una particular dimensión por un hecho: hace frío afuera. Pero ¿dónde es “afuera”? En todo el proceso, el narrador no se movió de la cama, pues sigue despierto. Entonces, ¿por qué tiene la nariz congelada? Ese “afuera” implica salir del mundo inventado por el narrador y el retorno a la realidad circundante del personaje supone la recuperación de sensaciones “reales”, entre ellas el frío.

Así, “afuera” nos remite inmediatamente a la “realidad” en que se inscribe el narrador, mientras que “adentro” da cuenta del espacio inventado, Buen Retiro. La casa “real” y la casa inventada representan dos geografías diferentes. El espacio “real” tiene características bien definidas y limitadas, a saber: dimensiones, temperatura, aromas, entre otras. Por su parte, el espacio inventado comprende rasgos extraños: aunque inicialmente se refiere a una casa que

---

<sup>32</sup> En una entrevista, Urzagasti dice: “... a mí me cautivó la palabra *tenaz*, dicha por colombianos en Bogotá” (Cinti, 2014: 16).

inventa el narrador, la idea de que incluya carreteras y otros ámbitos, así como personajes que no estaban anteriormente en Buen Retiro, nos muestra que los linderos del espacio no se limitan a la casa imaginaria. No, la casa solo es el centro de un mundo que se amplifica de acuerdo a la imaginación del narrador y al repertorio mnemotécnico con que este cuenta. Buen Retiro es un ámbito imaginario que puede prolongarse hacia carreteras, estancias, incluso países –como se verá en los siguientes capítulos–, por lo que más que una casa constituye un universo. Todo ello sucede porque esta casa inventada se basa en la palabra creadora-imaginativa del narrador. Buen Retiro es el centro, su “aquí” y “dentro” para la voz narrativa, un lugar que “existe” dentro de su cabeza. Bachelard reflexiona sobre la relación entre “adentro” y “afuera” de este modo:

Ante todo hay que comprobar que los dos términos, fuera y dentro, plantean en antropología metafísica problemas que no son simétricos. Hacer concreto lo de dentro y vasto lo de fuera son, parece ser, las tareas iniciales, los primeros problemas, de una antropología de la imaginación. Entre lo concreto y lo vasto, la oposición no es franca. Al menor toque, aparece la disimetría. Y así sucede siempre: lo de dentro y lo de fuera no reciben de igual manera los calificativos, esos calificativos que son la medida de nuestra adhesión a las cosas. No se puede *vivir* de la misma manera los calificativos que corresponden a lo de dentro y a lo de fuera. Todo, incluso la grandeza, es valor humano y (...) la miniatura sabe almacenar grandeza. Es *vasta* a su modo (Bachelard, 1992: 254).

Así, presuponer que el universo correspondiente a la “realidad” del narrador es más vasto que el mundo que constituye Buen Retiro es una equivocación. En la miniatura, en lo pequeño –que, en apariencia, representa Buen Retiro– puede haber grandeza. Este giro en la interpretación del espacio, que surge tras la lectura del fragmento de Bachelard, es fundamental para comprender mejor cómo esa miniatura (Buen Retiro) “sabe almacenar grandeza”. Hasta aquí la realidad concreta del narrador genera oscuridad/frío frente a la claridad/calor (piénsese en las sensaciones térmicas que el paisaje y la sensualidad femenina producen en este personaje) vigentes en la casa imaginaria y en el universo que surge gracias a ella. El espacio de Buen Retiro, además, plantea que la oposición concreto/vasto que menciona Bachelard es diferente a la que se asume cotidianamente: Buen Retiro (interior) es lo vasto frente a lo concreto de lo de afuera (la realidad del narrador). Aunque Bachelard reflexiona la dialéctica de lo de dentro y lo de afuera en el trabajo de algunos poetas franceses, su análisis sobre la imaginación –y la relación entre adentro y afuera– resulta de mucha utilidad para encarar el espacio que inventa el narrador de *Los tejedores de la noche*:

En cuanto la palabra *dentro* aparece en una expresión, ya no se toma a la letra la *realidad de la expresión*. Traducimos lo que creemos ser el lenguaje figurado al lenguaje razonable. Nos es difícil, nos parece fútil, seguir por ejemplo al poeta (...) que dice que la casa del pasado está viva dentro de su propia cabeza. Enseguida traducimos: el poeta quiere decir simplemente que tiene un viejo recuerdo guardado *dentro* de su memoria. El exceso de la imagen que quisiera invertir las relaciones de contenido a continente nos hace retroceder ante lo que puede pasar por una vesania de imágenes (Bachelard, 1992: 264).

Obviamente, esa inversión de las relaciones entre contenido y continente enfatiza su atención en los binarismos anteriores (concreto/vasto, realidad/imaginación) y en su modificación en opuestos que deben interpretarse de manera trastocada: oscuridad/claridad, por ejemplo, manifiesta que es lo íntimo (lo de dentro) aquello que detenta luz frente a la consabida oscuridad que le atribuye la gente, misma que busca traducir todo “al lenguaje razonable”. Si “la casa del pasado está viva dentro de [la] propia cabeza” del poeta –siguiendo el ejemplo que presenta Bachelard–, lo íntimo se convierte en vasto y el supuesto exceso de la imagen se antepone –de hecho, supera plenamente– a la traducción simplificadora de la imaginación poética. Bachelard explica esto señalando que el “poeta no retrocede ante la inversión de los encajonamientos. Sin pensar siquiera que escandaliza al hombre sensato, pese al simple buen sentido, vive la inversión de las dimensiones, el trastrueque de la perspectiva de lo de dentro y de lo fuera” (Bachelard, 1992: 264). Esa inversión de las dimensiones se aplica perfectamente en *Los tejedores de la noche*, donde se tiene a un narrador que inventa una casa, nos presenta el proceso de esa invención –lo que constituye la metaficción– y revela un universo vasto que es mayor que la realidad concreta a la que, supuestamente, se adscribe.

Al final del fragmento, el narrador señala que los tejedores de la noche están “ajenos a la fatiga de quienes recorren las regiones menos frecuentadas del país”, frase que provoca dos interpretaciones. Primero, hace alusión al cansancio que sufren los viajeros que recorren las latitudes más inhóspitas en Bolivia, vale decir aquellas que quedan en los lugares más alejados del territorio nacional; por ello esta frase adquiere el carácter de un lugar común. Empero, segundo, se refiere al agotamiento que produce en alguien la acción de imaginar/crear/inventar, de quienes atraviesan esas menos frecuentadas regiones (imaginación/creación/invencción) en el país. Si los tejedores de la noche son ajenos a esta

“fatiga” es por ser eminentemente “prácticos”: solo trabajan o producen “para algo”.<sup>33</sup> Sin embargo, el nombre, “tejedores de la noche”, adquiere una connotación diferente si se considera que el propio narrador es otro tejedor de la noche, debido a que “teje”<sup>34</sup> sus invenciones en estado de vigilia, echado en su cama, antes de conciliar el sueño. Curiosamente, el narrador emplea la cama no para dormir, sino para estar despierto; y en lugar de descansar, emplea la noche para “trabajar” creativamente. Las producciones de los dos tipos de tejedores son diferentes: los dueños de la casa producen en un sentido pragmático; el narrador, en un sentido estético.

En relación a la transmutación de *sucesos-vividos* o *personajes-conocidos* en nuevas situaciones, es imprescindible hacer un seguimiento a los saltos que el narrador efectúa entre ambos mundos, el “real” y el inventado. El narrador vive en la casa de los tejedores de la noche, en una habitación alquilada, inventa una casa y trabaja en una oficina. La oficina y el cuarto alquilado son “reales”, mientras que Buen Retiro y todo el universo que genera pertenecen al ámbito de la imaginación, tal y como lo declara abiertamente este personaje, revelando nítidamente un proceso metafictional. En el fragmento de la novela que se comentó anteriormente, se pudo constatar que esta voz narrativa puede imaginar a una mujer (Mara) y darle cuerpo/voz a través de la invención. En el plano “real”, el narrador también se topa con mujeres de su pasado o de su cotidianidad. Por ejemplo, lo visita Bera, una ex-pareja, en su oficina:

---

<sup>33</sup> Prada, empero, tiene una visión diferente sobre el papel de los tejedores en la novela. Ella acentúa el contrapunto que existe entre la casa de estos trabajadores y Buen Retiro: “la casa de los tejedores de la noche es la casa que construyen los que trabajan sin descanso y viven la vida con honestidad, ajenos al ajetreo político y a leyes que no sean estrictamente las suyas, además, a las preocupaciones poéticas e intelectuales, pero dotados de otro arte: el de la fortaleza incólume ante el sufrimiento, el de la alegría en medio de tanta penuria. El narrador comprende, pues, que se trata de la casa que construyen quienes encarnan ‘la realidad en su verdadera dimensión’, contraponiéndola a la casa que construye el poeta” (Prada, 2002: 399). O sea, Prada contrapone la casa-real/trabajadores-reales frente a la casa-imaginaria/poeta-trabajador, realidad frente a irrealidad dentro de la novela. Con todo, la labor del poeta es, precisamente, eso, una labor (no un simple devaneo), la cual es relevante al extremo que la existencia de un mundo (Buen Retiro) se funda en ella.

<sup>34</sup> Sobre la palabra texto, Cesare Segre afirma que en “el uso común, *texto*, que deriva del latín *textus*, ‘tejido’, desarrolla una metáfora en la cual las palabras que constituyen una obra son vistas, dada la realización que las une, como un tejido. Esta metáfora, que anticipa las observaciones sobre la coherencia del texto, alude en particular al contenido del texto, a lo que está escrito en una obra” (Segre, 1985: 36). Considerada la palabra texto (tejido) como una metáfora, la acción del narrador de la novela de Urzagasti corresponde, pues, a la de un tejedor, de un compositor del texto. Prada explica esto, proyectándolo al quehacer literario: “Se trata, pues, de una imaginación dirigida al tejido comprometido de hechos que la costumbre presenta como fragmentados. La literatura es también el tejido de la noche, y el hilador comprometido, un tejedor” (Prada, 2002: 402).



Hoy vino por la oficina Bera. La suya fue, como siempre, una visita intempestiva. (...) Me incorporé para saludarla y no sé por qué en ese momento recordé el jeep con el que viajamos muchas veces a los Yungas y al Altiplano, acompañados de investigadores extranjeros y nativos. Lo manejé una sola vez y en las primeras de cambio choqué contra un poste de alumbrado eléctrico; eso ocurrió en Villa Armonía, a las tres de la mañana (...). Yo que había dejado de fumar mientras vivimos juntos, luego de la separación retorné al tabaco y al alcohol (...). Se marchó, amable y distante. Bera es una experta en todos los atoladeros, pero de mi abismo no le llega ninguna música. Luego de los desasosiegos iniciales, ordené mis cosas y con particular cuidado ubiqué los troncos de árboles en los lugares adecuados; puse los estantes donde cabían, coloqué los libros y acomodé la cama. En este proceso descubrí que había acarreado algunas piezas de su pertenencia y también eché de menos objetos que se quedaron en su departamento (Urzagasti, 1996a: 16-18).

Bera, entonces, es “real” debido a que concurre a la oficina que está en el espacio “real”. Su visita es sorpresiva, por lo que el narrador no tiene ningún control sobre este personaje. Este encuentro permite que el narrador recuerde el jeep en el cual viajó con ella en varias ocasiones, acompañados de otras personas; incluso recuerda el accidente que produjo en Villa Armonía (zona periférica de la ciudad de La Paz), la única vez que lo manejó. La idea fija del jeep pudo surgir en esos viajes o en ese accidente. Con todo, la imagen del jeep (real) se asocia a una mujer (real), de manera análoga a como acontece en el otro pasaje citado: jeep (imaginario) vinculado con mujer (imaginaria). Mujer y viaje, sensualidad y escape/fuga/aventura son complementarios en los planos “real” e imaginario del narrador. La voz narrativa comenta que vivieron juntos y que a ella de su “abismo no le llega ninguna música”. Además señala: “Se marchó, amable y distante”. Se trata de una mujer que se va, y finge amabilidad, pues, en rigor, está ausente –aunque el adjetivo es “distante”–, completamente ajena al narrador. Este concluye esta parte indicando cómo fue el traslado, después de la separación con Bera: él vivía en el departamento de ella y, tras la ruptura, se llevó algunas cosas de su expareja, dejando algunas pertenencias en el departamento. Lo que rompe la estructura del traslado son los troncos de árboles que él debe ubicar “con particular cuidado” y “en los lugares adecuados”. ¿Qué son estos troncos? Primera opción: si son “troncos”, como indica el narrador, entonces el departamento de Bera admitía este tipo de adminículos de decoración. Segunda opción: esos troncos están cortados, por lo que no tienen raíces, lo que podría ser una proyección del narrador, quien, a pesar de recordar con nostalgia el Chaco, en rigor, tampoco tiene raíces que se manifiesten en la cotidianidad, solo se expresan en su memoria. Tercera opción: en la misma oración donde el narrador menciona los troncos, indica que “pus[o] los estantes donde cabían, colo[có] los

libros y acomod[ó] la cama”. Los estantes, los libros y la cama “derivan” de los árboles, una sinécdoque que plantea que en las cosas aún pervive su naturaleza anterior o, en todo caso, estas nunca mudan de esencia. “Estantes”, “libros” y “cama” siempre serán árboles.<sup>35</sup> En el caso de la invención, toda construcción imaginativa (ficción) siempre mantendrá ese carácter: ser una construcción hecha estrictamente de palabras. De ahí la relevancia de la palabra para construir/inventar mundos.

### 3.1.3. Comparación entre narradores urzagastianos

Como balance de la comparación de los narradores principales de ambas novelas urzagastianas, *Los tejedores de la noche* y *Tirinea*, se puede señalar que la coincidencia principal es que ambos inventan: el narrador de *Los tejedores de la noche* crea Buen Retiro (un espacio) con su imaginación y Fielkho, narrador de *Tirinea*, inventa al viejo (personaje). Otra semejanza es que ambos retornan a la “vida”, a la “realidad”: el narrador de *Los tejedores de la noche* arriba, al final de la novela, a Retiro (hacienda del gringo Ferrari), y Fielkho retorna a la “vida” abandonando el manuscrito de sesenta páginas, que es concluido por el viejo, un personaje. Una primera diferencia sería la forma en que los narradores se desplazan de un nivel narrativo a otro: el narrador de *Los tejedores de la noche* va, desdoblándose en sí mismo, del nivel ficcional al nivel metaficcional, y viceversa; en el caso de Fielkho, él requiere inventar un personaje, el viejo, que termina el relato, por lo que, en rigor, en esta novela aparecen dos narradores: Fielkho está en el nivel ficcional y el viejo, en el nivel metaficcional. Otra disimilitud está en el soporte material de la narración: Fielkho escribe un manuscrito, mientras que el narrador de *Los tejedores de la noche* imagina una casa, desarrolla una escritura mental.

---

<sup>35</sup> En rigor, los árboles son relevantes en la poética urzagastiana. Bernardo Paz Gonzales sostiene que “[c]omo en muchas de sus novelas (y algunos poemas), en *El último domingo de un caminante* existe cierta fijación por los árboles” (Paz, 2014: 38). Prada, a su vez, indica que “[l]os árboles, son, sin duda, la otra entidad natural que más amor despierta en El Otro y Jursafú [narradores de *En el país del silencio*]. Los árboles abrigan las más importantes experiencias, habitan los sueños esenciales” (Prada, 2002: 144); y añade: “[l]a complejidad, entonces, de esta metáfora central, reside en la conjunción de la comunión sentida respecto a la naturaleza toda; (...); de los sentidos metafóricos que portan los árboles –particularmente el urundel– y los pájaros para el escritor maduro en la memoria” (*Ibidem*, 146).

### 3.2. Territorios y memoria: El Chaco y la ciudad

Por una parte, el Chaco es mencionado recurrentemente en ambas novelas de Urzagasti como un origen, como un punto de salida que debe constituirse, también, en un punto de llegada. En el caso de *Los tejedores de la noche*, el Chaco es mencionado en relación a una película que se ha de filmar respecto al conflicto bélico entre bolivianos y paraguayos. Aunque, de hecho, lo que importa en el film no es tanto la conflagración sino algunos aspectos subsidiarios de la misma:

El guión de la película sobre la guerra del Chaco está detenido, pero tengo la certeza de que marchará, porque me gusta su comienzo y no desagrada la arquitectura general del argumento. El cineasta Horacio debe viajar a la llanura chaqueña para ubicar los lugares donde transcurrirán las acciones, por ahí comienza la historia. Entre los personajes, arduo trabajo dará la elección de la viuda que se le aparecerá al director en un camino nocturno (Urzagasti, 1996a: 45).

Lo que se puede entrever en este fragmento del guion es que la película tratará sobre un director de cine que quiere hacer una película sobre la guerra del Chaco. Es decir, se expondrán los elementos adyacentes a cómo se filma el largometraje: metaficción, otra vez. Así, esta otra veta narrativa comporta, a su vez, otro carácter ficticio: la novela de Urzagasti está plagada de derroteros que se bifurcan en espejos, los cuales revelan fehacientemente su índole ficcional, o sea, se muestran netamente metaficcionales. Una viuda que se le aparece a un director de cine –cuando este intenta recuperar desde la memoria lejana un hecho histórico– rompe, en efecto, la estructura que se esperaba, el film sobre la guerra del Chaco. No se trata, pues, de una película sobre la guerra del Chaco –al menos, no es solo eso–, sino aparece una historia al interior del intento de filmar un film: la película aborda la historia de la filmación de una película sobre la guerra del Chaco: más cajas chinas que son presentadas –o que se presentarán, pues la película no llega a filmarse a lo largo de la novela, salvo algunas escenas de la misma– al espectador sin ningún tapujo: metaficción cinematográfica. Con todo, “Jesús lleva su Chaco a cuestas y con esa su casa más grande y más inmutable que las de los demás mira con desdén a los que se aferran de cualquier cuatro paredes”, ya que “[c]on una casa liviana como el viento e indestructible como la memoria, cómo no ser

nómada en la vida, cómo no inventar lugares y personajes que los habiten” (Patiño, 2016: párr. 11).

Otro elemento que nos remite al Chaco es la figura del héroe de guerra Froilán Tejerina. Él ha de ser un personaje importante en la película que se desea filmar y aparece reiteradas veces en Buen Retiro, asistiendo sin invitación previa a este recinto imaginario; también está en una fotografía situada en la pared del cuarto alquilado a los tejedores de la noche. Es la memoria la que revive perpetuamente a este héroe mítico, Froilán Tejerina, quien es símbolo de la viveza y heroísmo nacionales. Cuando murió su abuela, por ejemplo, Froilán le envió un telegrama a su hermano, que estaba en Argentina, para comunicarle el deceso: “‘Los campos verdegueando, los animales que se pelan culeando y de mi abuela no te digo nada, porque sino te cagás llorando’. Por esa anécdota Froilán quedó en la memoria popular y también por su heroísmo en Fortín Sorpresa” (Urzagasti, 1996a: 16).

En cuanto al Chaco en la otra novela urzagastiana, es el propio viejo quien, al inicio, presenta a Tirinea. Se trata de un espacio mítico, sagrado, con un aire primordial; paradójicamente, está envuelto también en un contexto apocalíptico, de clausura y de sobrevivencia:

Tirinea es una llanura solitaria, con árboles fogosos y cálidas arenas expulsadas del fondo azul de la tierra. Perdida como está en la memoria de los ángeles, la vida allí no ejerce ningún control y soy yo el único sobreviviente. Hasta hace poco se ignoraba la existencia de Tirinea pero, ahora que ha desaparecido, circulan infinitas versiones, sobre las cuales me guardo de emitir una opinión definitiva (Urzagasti, 1996b: 5).

En este primer párrafo de la novela convergen dos temporalidades aunadas por la memoria. El viejo afirma que Tirinea “es” y luego señala que esta “ha desaparecido”. Antes se desconocía la existencia de este escenario y, tras su desaparición, surgen versiones “infinitas” sobre sus características. Que se trate de una “llanura solitaria”, la naturaleza “fogosa” de sus árboles y sus “cálidas arenas” nos remiten al Chaco; empero esas arenas tienen su fuente en el “fondo azul de la tierra”, o sea, en el mar, en un océano, lo que cuestiona históricamente el carácter mediterráneo de nuestro país. Si está perdida en la memoria de los ángeles, se trata, pues, de un espacio prístino, ajeno al hombre; sin embargo, después el viejo señala que él es el único sobreviviente, lo que da a entender que antes hubo otros moradores. Quizá la parte medular de este fragmento sea la frase siguiente: “la vida allí no ejerce ningún control”. Si esto es cierto, ¿cómo puede haber un sobreviviente? Probablemente, porque el

tipo de vida del narrador sea diferente a la “vida”, entendida en un sentido fisiológico u orgánico. En efecto, el viejo detenta una vida ficcional, la cual no debe ser necesariamente un trasunto de la vida misma. Por eso en Tirinea la vida no puede gobernar o ejercer control, porque Tirinea es un territorio imaginario, construido esencialmente a base de palabras: es un ámbito hecho de escritura.

Tirinea es, simultáneamente, un espacio genesiaco y apocalíptico. Es un territorio de origen que reúne las características del Chaco añorado y que, al mismo tiempo, supone una instancia de cierre, ya que el creador del tal espacio (Fielkho) no permanece en él. En ese sentido, Tirinea es un mundo posible generado por Fielkho: un mundo que se origina en la primera línea del manuscrito, se desarrolla y termina clausurándose con la conclusión de él. Por ello, Tirinea desaparece: ese espacio de recreación de la memoria –donde confluyen un sinfín de eventos y desplazamientos motivados por el deseo de recibir una mejor educación– se cierra cuando el narrador descubre el secreto de la vida, por lo que ya no necesita continuar en esa región, la abandona y deja un vestigio escritural, un resabio de su presencia en ese mundo ficcional: el viejo. Este permanece en Tirinea hasta el infinito. Se trata de mostrar que un pedazo de la vida de un autor, un ser “real” –aunque Fielkho es ficticio–, queda dentro de la ficción, o sea, parte de la vida de un creador queda en su obra, como una especie de fotografía en movimiento que es activada con la lectura. Si bien es cierto que Tirinea “ha desaparecido”, cualquier lectura permite afirmar que Tirinea “es”.

Por otra parte, respecto al factor citadino en *Los tejedores de la noche*, aparece una superposición de planos. Gracias a la memoria del narrador, convergen en Buen Retiro una serie de ciudades visitadas físicamente por él o merced a remitentes (amigos/as suyos/as) de cartas, relatos o llamadas telefónicas. Así, el Barrio Latino de París (Francia), los hoteles L’Odeon y Albergó D’Alessandro de Florencia (Italia), Berlín (Alemania), Pittsburgh (Estados Unidos), México o Japón –sin olvidar algunos territorios de Paraguay comprometidos con la guerra del Chaco– concurren en Buen Retiro por mediación de otros personajes; Colonia (Alemania), Montevideo (Uruguay), Nueva York (Estados Unidos), Bogotá (Colombia) o Buenos Aires (Argentina) fueron visitados por el narrador; de igual modo, él recorrió ciudades y poblados del país: Tarija, Cochabamba, Potosí, entre otros –La Paz, desde luego–. Lo curioso es que todos estos escenarios cohabitan en Buen Retiro debido a la memoria del narrador, quien interactúa con ellos a guisa de materiales ficcionales. Es

decir, estos espacios –que pertenecen al pasado del narrador, por experiencia personal o contada por otros personajes– sirven como recursos para elaborar nuevas secuencias narrativas, para imaginar Buen Retiro. Ahí radica la importancia de la memoria para recrear estos espacios y darles una re-significación como fuentes narrativas para contar algo nuevo, para crear Buen Retiro. Esto es lo que el narrador hace frente a nuestros ojos, sin obviar casi nada en el proceso, por lo que los territorios ciudadanos revelan, nuevamente, el carácter metaficcional de esta novela.

La casa de los tejedores de la noche, donde el narrador alquila una habitación, está situada en la ciudad de La Paz. Buen Retiro, después de todo, tiene la particularidad de constituir el hogar del nómada (el narrador, cuyo viaje se inició en el Chaco, pues hay una fuerte injerencia de la biografía del autor en este personaje). En efecto, “[e]l único lugar en que la experiencia migratoria del narrador de *Los tejedores* va a encontrar una verdadera residencia, una verdadera ciudadanía, será en la casa de la escritura” (Prada, 2013: 32). Buen Retiro es una casa escritural, basada en la palabra aderezada por la imaginación. La escritura urzagastina logra generar, pues, un “espacio contradictorio y paradójico, describiendo un lugar estático, sedentario y solitario, y al mismo tiempo celebrando a la vida, los amigos, el mundo y su diversidad, (...) sobre las ruedas de aquel jeep durante cada frase que nuestro narrador sueña” (Medinaceli, 2013: párr. 14). Dentro de ese ámbito contradictorio, se entreveran los diálogos y reflexiones de los personajes, conformando los ladrillos necesarios para edificar los muros de Buen Retiro. Otra vez, cada ladrillo se acomoda en su sitio ante la vista del lector: metaficción en la arquitectura de este hogar escritural del nómada.

En el caso de *Tirinea*, la ciudad sirve de contraste con el campo, con el territorio de origen, el Chaco. Fielkho desarrolla varios desplazamientos, realiza sendos viajes por motivos de estudio. Se trata de una suerte de nomadismo pedagógico, ya que “el paso de nivel a nivel (primeras letras, primaria, secundaria, universidad) implica, en cada caso, una complicación territorial; a cada cambio de nivel educativo se suma un cambio territorial (del Chaco a Villamontes, a Tarija, a Salta, a La Paz)” (Antezana, 1986: 157). Prada reflexiona, en relación a estos desplazamientos pedagógicos, sobre los opuestos que surgen entre los territorios ciudadano y rural:

Pasando a considerar con mayor especificidad el tema del viaje, una contraposición fundamental es la de los espacios de origen de Fielkho –los ya mencionados monte y llanura

chaqueños– y los espacios urbanos a los que luego viaja para estudiar: la ciudad de Tarija, la ciudad norargentina de Salta y, finalmente, La Paz. No considera la salida de su pueblo a Villamontes, a donde va a realizar la parte inicial de su escolarización, como una “auténtica salida”, pues se trata de un lugar muy parecido al propio (Prada, 2002: 98).

El monte y el llano del Chaco detentan un aura diferente a los espacios ciudadanos. En primer lugar, la naturaleza, lo mítico y lo ancestral están vigentes en el territorio de origen. En las ciudades no aparece ese contacto con lo mítico, lo natural o lo ancestral: solo el factor educativo, ligado a la variable “progreso”, sirve de sustento al espectro “ciudad”. En segundo lugar, para el narrador (Fielkho) de *Tirinea* una mejor educación supone un mayor y mejor acercamiento al libro, el que le permite trabajar en/con/desde la escritura. El manuscrito es resultado o efecto del proceso educacional iniciado en el monte que concluye en la ciudad, por lo menos a nivel formal. El narrador, de haberse quedado en el Chaco, hubiese tenido que ser un agricultor, pero su decisión –pues se trató de una opción muy personal– lo impele a convertirse en un escritor. En la circunstancia específica de Fielkho, el reto de escritura está constituido por sesenta páginas. Además, Prada añade:

En lo que hace a la educación formal, la academia, la erudición y la institucionalidad, la escuela tiene mucho que ver con los viajes y con las particularidades de la migración de Fielkho, con los desplazamientos que realiza, con lo que deviene y “escribe” (y deja de escribir) en La Paz. La salida de su pueblo chaqueño de origen tiene que ver estrictamente con la escuela (Prada, 2002: 102).

El mundo académico, erudito e institucionalizado está estrechamente vinculado con la educación. Gracias a su propio empeño, el narrador llega a acceder a este ámbito. Con todo, en su escritura actualiza permanentemente al Chaco (el monte y el llano), ya que este territorio está en su memoria. El deseo de Fielkho es retornar al Chaco, lugar del que, en rigor, nunca se ha ido plenamente, pues ese ámbito está en él todo el tiempo: en su memoria. O sea, aunque Fielkho se desplaza (nomadismo pedagógico) para acceder al mundo académico y llegar a la escritura, en esta actualiza y recrea su ámbito de origen, el Chaco, que está todo el tiempo en su memoria. Memoria (fortísimamente chaqueña) añadida a una educación formal (de tinte ciudadano) convergen en una escritura situada en la ciudad (La Paz), pero que evoca abiertamente al Chaco. Esto genera, obviamente, varios planos de realidad que, al ser expuestos como piezas plegables de una lámina escolar de anatomía, revelan al

lector un proceso metaficcional: *Tirinea* es presentada como un artificio y se muestran sus “fuentes” o motivaciones literarias.

En *Tirinea* se exponen al lector las fuentes “vitales” de una obra literaria, esas experiencias vividas por el autor –en este caso, Fielkho–. Cuando Fielkho inventa al viejo y deja que él permanezca en la ficción, lo que plantea es una metáfora de lo que inevitablemente sucede cuando un creador trabaja una obra: esta queda impregnada con una parte de la vida del creador. Nuevamente, se muestra este proceso con toda nitidez, por lo que el factor metaficcional queda ratificado.

En resumen, entre el narrador de *Los tejedores de la noche* y los narradores (Fielkho y el viejo) de *Tirinea*, hay semejanzas y desemejanzas. La diferencia principal es la cantidad de narradores y su papel en la metaficción: hay dos narradores en *Tirinea* que cumplen roles diferentes respecto a la metaficción (Fielkho está en el nivel ficcional y el viejo se ocupa del nivel metaficcional); mientras que el narrador de *Los tejedores de la noche* transcurre entre ambos planos de “realidad” (su entorno “real” y Buen Retiro) sin ningún problema y solo realiza una proyección de sí mismo, o sea, se ficcionaliza para poder ir de la casa “real” a la casa inventada. La principal coincidencia es la necesidad de ficcionalizar de los narradores de ambas novelas: el narrador de *Los Tejedores de la noche* inventa Buen Retiro (un nivel narrativo) y Fielkho inventa *Tirinea* y al viejo. Además, entidades ficcionales en las dos narraciones terminan superando la invención de sus creadores/inventores: Pamela se actualiza en Beba (sin que medie ningún trabajo del narrador y sin que él se entere) y el viejo concluye el relato de sesenta páginas (cuando Fielkho retorna a la “vida”).

Sobre la presencia del Chaco y la ciudad en ambas novelas, es innegable que la influencia chaqueña es patente, pues lo oral y lo mítico sirven de trasfondo a las dos narraciones. Lo citadino constituye una simultaneidad de planos geográficos en *Los tejedores de la noche*, los que son activados por la memoria del narrador: distintas ciudades del mundo son evocadas y conviven en Buen Retiro. Este espacio nos remite, también, a las relaciones centro/periferia y periferia/campo. Sin embargo, Buen Retiro se destaca por ser, como señala Prada, el hogar o la casa del nómada, de ese viajero que se establece en una casa escritural. La ciudad, en *Tirinea*, es sinónimo de progreso y de mejores oportunidades de vida, gracias a la educación y al papel de la escritura. Así, *Tirinea* es un territorio de génesis y apocalipsis, cuya filiación al Chaco es fortísima, lo que permite marcar linderos rotundos entre el campo



y la ciudad. Además, el desplazamiento de Fielkho obedece, evidentemente, a una necesidad pedagógica –para lograr una formación académica– y a su deseo de ser escritor, de afiliarse al mundo de la escritura, de la literatura.

## Capítulo IV: *Los tejedores de la noche* en la novelística metaficcional boliviana

...Rodolfo Santamaría (...) intuyó que “la escritura sólo se depura con el tiempo, o sea cuando la vida se transforma en escritura”...

*Los tejedores de la noche*, Alruti Migum

En el caso de *Los tejedores de la noche* (1996), de Jesús Urzagasti, y *El otro gallo* (1982), de Jorge Suárez, la problematización de la índole ficcional de los contenidos es sumamente patente. En ambas novelas se apertura un sendero paralelo a la ruta de la ficción planteada inicialmente, o sea, se abre otra ficción. En las dos novelas la ficción genera otra ficción y suceden algunos accidentes o encuentros entre los dos niveles ficcionales. Así, el propósito de este capítulo es estudiar la metaficción en estas novelas y ver cuáles son las características metaficcionales de *Los tejedores de la noche* frente a la metaficción de la novelística boliviana, donde *El otro gallo* se destaca notoriamente.

Como se señaló en el capítulo anterior, en *Los tejedores de la noche* aparece un narrador que alquila unas habitaciones en la casa de los tejedores de la noche, quienes viven en el piso superior y trabajan en el turno nocturno hasta el ingreso de la madrugada. El narrador se obsesiona con un jeep y por las noches, vencido por el insomnio, imagina este vehículo, luego el garaje y la casa donde ha de estar el jeep. A esa casa imaginaria la llama Buen Retiro, en homenaje a Retiro, la hacienda del gringo Ferrari, conocido suyo. En la novela, el narrador devela cómo instaaura diferentes elementos en el ámbito –Buen Retiro– y cómo convoca a personajes de su pasado para instalarlos en este escenario. Lo raro en la novela acaece cuando personajes que habitan en Buen Retiro contaminan el plano de realidad del narrador, hasta el extremo en que un personaje femenino (Pamela) se añade a –no se transforma en– Beba (la compañera del narrador). Inclusive el espacio se trastoca, pues Buen Retiro se adjunta a –no se convierte en– Retiro. Esta obra cuenta con dos partes: *Milrut Ragum* y *Alruti Migum*.

En el caso de *El otro gallo*, Luis Padilla Sibauti es un parroquiano que se reúne con algunos contertulios –don Carmelo y el profesor Saucedo– en un figón de pobre llamado La Cabaña, cuya dueña –otra de las interlocutoras– es Benicia. Acompañados de *culipis*, todos escuchan atentos las narraciones que hace Luis Padilla interpretando al Bandido, que fue el nombre con el que fue conocido su padre, Blas Padilla Riquelme. Las narraciones giran en torno a las aventuras del Bandido, sus andanzas para escapar y asesinar a carabineros o, simplemente, “verdes”. En una historia, Luis Padilla incluye a la Palmareña, pareja de don Carmelo, lo que ocasiona que este le pida a Benicia que solicite la muda de temáticas alusivas al asesinato de carabineros. El Bandido, tras la petición de Benicia, piensa e idea una historia diferente que termina aburriendo a los oyentes, quienes lo dejan con la palabra –mejor, el relato– en la boca. Después, Luis Padilla vuelve a contar la historia y añade el detalle de una pelea entre un gallo “real” y un gallo que tenía estampado en los calzones que portaba, mientras huía de los carabineros por el techo de una casa. De esta forma se reanuda el interés de los demás por oírle y las aventuras del Bandido vuelven a escena.

#### **4.1. El narrador de *Los tejedores de la noche* en la novelística metaficcional boliviana (comparación con los narradores de *El otro gallo*)**

En *Los tejedores de la noche* aparece un narrador en primera persona que afirma que inventa una casa llamada Buen Retiro siguiendo el modelo de Retiro, la estancia de su amigo el Gringo Ferrari. No habría ningún problema si no aconteciera que elementos de su invención contaminan el plano de “realidad” en que se desenvuelve este personaje-narrador. Algo similar acaece en *El otro gallo*, donde Luis Padilla Sibauti, un narrador en segundo grado según la terminología de Genette, inventa historias ante un reducido grupo de contertulios alrededor de la libación de sendos vasos de *culipi*. La obsesión del Bandido (Luis Padilla Sibauti) es matar carabineros o “verdes” al interior de sus aventuras, en venganza a la muerte del verdadero Bandido, su padre, Blas Padilla Riquelme, y al decomiso, por parte de la policía, del mesón en que vendía carne de res su madre, Dora Sibauti. En una historia, cuenta el Bandido que tuvo que matar a un carabinero para salvar a la Palmareña, la mujer de don Carmelo, uno de los contertulios de la Cabaña. Que una historia inventada se mezcle con la

realidad molesta a don Carmelo, quien pide a Benicia, que atiende la Cabaña, que solicite al Bandido que deje de matar carabineros en sus historias. Al final, Luis Padilla inventa una historia en que se produce un enfrentamiento entre dos gallos, uno real y otro dibujado en sus calzones (del Bandido): “El profesor Saucedo [otro de los contertulios], ajeno al drama, trataba de explicarse cómo un gallo de verdad y un gallo de mentira podían trenzarse en feroz pelea” (Suárez, 2016: 82). Esto implica que los dos narradores, Luis Padilla Sibauti y el narrador de *Los tejedores de la noche*, afectan la “realidad”, que comparten con otros personajes, con contaminaciones provenientes de su invención.

Con carácter previo a la revisión de los elementos narrativos de ambas novelas, conviene repasar algunos conceptos que servirán de base para efectuar el análisis y la reflexión de esas obras. Genette provee tres nociones para distinguir entre historia, relato y narración. Dichas definiciones serán muy útiles para diferenciar la acción de narrar (que realizan tanto el narrador de *Los tejedores de la noche* como Luis Padilla Sibauti en *El otro gallo*), el contenido narrativo y el enunciado que corresponde al texto narrativo. Así, Genette explica:

Propongo (...) llamar *historia* el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce (Genette, 1989: 38).

En las dos novelas la narración está presente por la acción de narrar de ambos protagonistas –uno autodiegético y otro metadiegético, según la terminología genettiana–. La historia es, hasta cierto punto, básica en ambos casos. Sin embargo, el relato es el que plantea ciertas dificultades, debido a que las obras comienzan *in medias res* y, principalmente en el caso de *Los tejedores de la noche*, los saltos temporales aparecen reiteradas veces, aunque de manera muy sutil. Cabe recordar que el tema de este trabajo es la metaficción, que pone en evidencia que una obra literaria es un artificio, o sea, se revelan al lector los procesos de construcción de esa obra.

4.1.1. *El narrador autodiegético y deficiente de Los tejedores de la noche (comparación con el narrador metadiegético y el narrador omnisciente de El otro gallo)*

En un pasaje de la primera parte de la novela, el narrador señala lo siguiente:

Supersticioso no soy, de modo que no me sorprende en absoluto encontrar, después de una prolongada ausencia de Buen Retiro, restos de cigarrillo, botellas de singani a medio consumir, vasos repartidos sin ton ni son, en fin, las huellas de otros habitantes que, por lo demás, no se llevan nada y más bien traen yesqueros, tabaco para mascar, caña paraguaya, sacacorchos, libros, quesos y cuanta cosa pudiera ocurrírsele al que busca sosiego inesperado. (...). La realidad ocasiona muchos daños, eso lo sabemos, pero la irrealidad si no es mutuamente consentida puede provocar un escándalo existencial de cuyos resultados más vale no preguntar (Urzagasti 1996a: 13-14).

Este fragmento muestra, pues, a un narrador que desconoce lo que sucede en el plano de realidad que él mismo ha inventado. Recordemos que esta voz narrativa es la responsable de la invención de Buen Retiro, entonces, ¿cómo no puede saber que han aparecido dentro de esa casa inventada algunos visitantes que han traído cosas? Al final, afirma que si la irrealidad no es “mutuamente consentida”, convenida, acordada se puede generar problemas de tipo existencial y por ello se limita a no preguntar. Parece ser, más bien, que en este fragmento este narrador responde a las características de determinada voz narrativa:

Narrador < personaje (la visión “desde afuera”).

En este (...) caso, el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describirnos sólo lo que se ve, oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia. Por cierto que ese puro “sensualismo” es una convención, pues un relato semejante sería incomprensible; pero existe como modelo de una cierta escritura. Los relatos de este tipo son mucho más raros que los otros y el empleo sistemático de este procedimiento sólo se ha dado en el siglo veinte (Todorov, 1998: 184).

Este tipo de narrador es conocido como deficiente, debido a que conoce menos que los personajes que intervienen en la obra. Evidentemente, aunque resulte raro, tenemos al narrador en una función incómoda: la ignorancia de los hechos que acaecen en una casa que él mismo inventó. Sin embargo, a pesar de que esta categoría de narrador provista por Todorov –deficiente– no basta para abarcar la tipología del personaje que se hace cargo de la narración en *Los tejedores de la noche*, sí ayuda a visibilizar los desplazamientos temporales realizados por él en otros pasajes y a resaltar su desconocimiento sobre movimientos de los personajes en un mundo creado por él. En todo caso, lo que afecta la

índole del narrador es su adscripción a uno de los mundos (el “real” o el inventado), pues ellos se rigen por dos temporalidades distintas: el tiempo de la “realidad” es cronológico;<sup>36</sup> el tiempo de Buen Retiro es “atemporal” o cíclico, pues seres míticos o muertos –incluyendo a los no copresentes en la línea de “realidad” del narrador– conviven con total naturalidad con personajes “reales”.

Sobre desórdenes temporales, Genette sugiere lo siguiente:

...denominaremos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos, reservando el término general de *anacronía* para designar todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales, que, como veremos, no se reducen enteramente a la *analepsis* y la *prolepsis* (Genette, 1989: 95).

Por un lado, ese salto hacia atrás, que implica recordar lugares, hechos y personajes del pasado desde un locus de enunciación situado en los años noventa es, pues, una *analepsis*. Este recurso temporal aparece reiteradas veces en esta novela. Por otro lado, ese salto al futuro, partiendo de un momento dado en alguna reminiscencia, es una *prolepsis*, una anticipación de hechos que el narrador conocía perfectamente. La *prolepsis* aparece en los pasajes en que el narrador de *Los tejedores de la noche* anticipa eventos de varios personajes que evoca en su narración, cuando el relato queda suspendido en alguna época y en alguna ciudad rememorada –Berlín, Nueva York, Buenos Aires, etc.–.

Empero, e insistiendo sobre el tipo de narrador de esta novela, nuevamente se puede recurrir a Genette para tratar de clarificar el panorama. Cuando este autor menciona el caso de la persona en la narración, hace una distinción entre tres tipos de narradores: homodiegético, heterodiegético y autodiegético:

---

<sup>36</sup> Por ello, el narrador puede ver el futuro desde una fotografía tomada en el pasado, al estar frente a ella en dos momentos diferentes (1961 y 1995): “De los amigos de ese tiempo quedaban pocos por no decir ninguno, y los amigos de hoy no habían nacido en aquellos años. Entonces busqué y hallé la fotografía que alguien nos tomó en 1961 en la Plaza del Estudiante: un mecánico petiso y de cabello ensortijado no sabía que iba a sobrevivir a la guerrilla de Teoponte; un cadete del colegio militar, alto y de ojos claros, andando los años participaría en un fallido golpe de Estado; un cadete de la Academia de Policías, alto y delgado, ignoraba que lo darían de baja por sus conexiones con el narcotráfico; un enano bravo para las matemáticas, el único del elenco que murió; un estudiante de geología, amigo franco y ahora próspero empresario. Ignoro quién tomó la fotografía, porque el grupo está completo y del transeúnte anónimo apenas queda una voz entrenada para mandar en las sombras. No me quedó otra que dar un brinco hacia el pasado para poder brincar hacia el futuro. Salté épocas y también salté hacia otros países, el mundo me pareció más redondo que nunca y no me era ajeno, pero mientras menos ajeno y más redondo mayor era el misterio que me unía a mi país” (Urzagasti, 1996a: 123-124).

Así, pues, distinguiremos aquí dos tipos de relatos: uno de narrador ausente de la historia que cuenta (ejemplo: Homero en la *Iliada* o Flaubert en *La educación sentimental*), otro de narrador presente como personaje en la historia que cuenta (ejemplo: *Gil Blas* o *Wuthering Heights*). Llamo al primer tipo, por razones evidentes, *heterodiegético* y al segundo *homodiegético*.

[...]. La ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados. Así, pues, habrá que distinguir al menos dos variedades dentro del tipo homodiegético: una en que el narrador es el protagonista de su relato (*Gil Blas*); otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así decir, un papel de observador y de testigo: Lockwood, ya citado, el narrador anónimo de *Louis Lambert*, Ishmehel en *Moby Dick*, Marlow en *Lord Jim*, Carraway en *The Great Gatsby*, Zeitblom en *Doktor Faustus*... sin olvidar al más ilustre y más típico, el transparente (pero indiscreto) Dr. Watson de Conan Doyle. Parece como si el narrador no pudiera ser en su relato un comparsa ordinario: no puede ser sino divo o simple espectador. Para la primera variedad (que representa en cierto modo el grado intenso del homodiegético) reservaremos el término, inevitable, de *autodiegético* (Genette, 1989: 299-300, énfasis en el texto original)

Aunque el narrador de *Los tejedores de la noche* es quien monopoliza la narración, no queda terminantemente establecido que él sea un narrador autodiegético. ¿Cuenta su propia historia este narrador? ¿Es verdaderamente el protagonista a lo largo del relato? Si se trata de un héroe, no cabe duda, este es muy pasivo. Se trata de un personaje que queda en el margen del primer nivel narrativo, por lo que su verdadera historia cobra actualidad solo en el momento de la imaginación, o sea, en el segundo nivel. Por ello, solo se indica que él trabaja en una oficina, mas ¿haciendo qué? ¿A qué se dedica este narrador? Esa vida que desarrolla en el primer plano de la narración es tan anodina –o, al menos, eso nos mueve a pensar este dato no explicitado– que inscribe al personaje en el territorio del anonimato. Incluso, en el segundo plano narrativo, correspondiente a Buen Retiro, hay muchos pasajes en que el narrador cumple la función, siempre siguiendo a Genette, de ser solo homodiegético: un narrador testigo. En ese sentido, ambas categorías –narrador deficiente (Todorov), así como autodiegético/homodiegético (Genette)– no terminan de catalogar plenamente a la voz narrativa de esta novela.

Ahora toca abordar los narradores de la novela de Suárez, *El otro gallo*, para efectuar una comparación con nuestra novela central, *Los tejedores de la noche*. Sobre Luis Padilla Sibauti se podría afirmar que se trata de un narrador en segundo grado que cuenta las aventuras de su alter ego, el Bandido, en connivencia con los contertulios de la Cabaña. Es un narrador en segundo grado porque el primer narrador es quien nos cuenta los pormenores de las reuniones en la Cabaña, de sus interlocutores y de las cavilaciones de Luis Padilla

Sibauti para instaurar una historia que sea convincente. Padilla es un narrador que requiere la coparticipación de los demás personajes que liban *culipis* alrededor de una mesa, es decir, precisa ser interpelado para intervenir y guiar su historia. Incluso, en la parte final de la novela, la interpelación se hace muy fuerte, pues los contertulios desechan la historia que Luis Padilla tenía preparada; asimismo, el aviso de Benicia, bajo petición de don Carmelo, para que dejara de contar historias de asesinatos de verdes (carabineros), le obliga a mudar su argumento inicial.

La novela presenta, pues, dos narradores, el primero es uno externo (heterodiegético) y el otro es uno interno (homodiegético) que se desdobra. El desdoblamiento se da porque Luis Padilla Sibauti cuenta las aventuras del Bandido, su alter ego, quien tiene predilección por burlarse de carabineros y darles muerte. ¿Luis Padilla Sibauti y el Bandido son el mismo personaje? Sí y no. Evidentemente, Luis Padilla Sibauti se convierte en el Bandido, pero, como las aventuras son ficcionales, con mayor precisión se podría indicar que el Bandido es una entidad ficcional. Sin embargo, no hay que olvidar que Luis Padilla es también un ente de ficción, por lo que se tiene un caso de una ficción generada dentro de un marco ficcional. Respecto a la relación entre el narrador en segundo grado y el personaje narrado se podría apelar a la parte final de la novela, donde el narrador (Luis Padilla Sibauti) cuenta que el personaje narrado (el Bandido) está escapando por el tejado de una casa, perseguido naturalmente por los verdes, y se produce una pelea heteróclita y peregrina entre dos gallos:

Un gallo que el Bandido escuchó sobre el alero cuando ya el sol del amanecer iluminaba el horizonte. Un gallo de pelea, de aquellos que criaba su madre, que esa noche, casualmente, se había trepado al techo.

[...]

El Bandido se puso de pie, se bajó los pantalones y mostró a su desconcertada audiencia, estampado en sus posaderas, otro gallo. Un tremendo gallo colorado, impreso en los calzones de lienzo que le hacía su madre con los saquillos de harina marca El Gallo...

[...]

Y ese gallo, al ver el otro gallo, el insolente gallo que lo miraba desafiante desde sus nalgas, armó la bronca.

[...] El profesor Saucedo (...) trataba de explicarse cómo un gallo de verdad y un gallo de mentira podían trezarse en feroz pelea (Suárez, 2016: 81-82).

Un gallo de verdad y un gallo de mentira sostienen una pelea. La única palabra que los vincula es “gallo”, pero uno es “real” y otro ficcional (una estampa, de hecho). Sin embargo, el gallo “real” es una entidad construida exclusivamente por palabras, o sea, es



ficcional, también. Por ello el otro gallo es doblemente ficcional. Esa es, precisamente, la relación entre Luis Padilla Sibauti y el Bandido. Evidentemente, el Bandido es el otro gallo, el gallo de mentira, la entidad doblemente ficcional; y Luis Padilla Sibauti es el gallo “real”,<sup>37</sup> la entidad ficcional que busca “armar bronca” al otro ser, quien es la negación del narrador en segundo grado. Lo último tiene que ver con la anulación de Luis Padilla Sibauti, personaje que no tiene validez dentro del círculo de contertulios de la Cabaña ni al interior del circuito de narraciones inventadas. En efecto, quien tiene plena vigencia al interior de ese grupo es el Bandido, quien está y no está en las tertulias: no está, porque es una entidad de ficción; está porque Luis Padilla Sibauti gesticula y hace ademanes para interpretarlo: el Bandido, así, anula a Luis Padilla: el personaje narrado (al ser una representación oral) obnubila al personaje narrador que lo crea.<sup>38</sup>

Sin embargo, cabe resaltar que, aunque es Luis Padilla Sibauti quien construye el personaje llamado Bandido, es el narrador en primer orden quien señala que el profesor Saucedo cuestionaba cómo podían pelearse un “gallo de verdad” y un “gallo de mentira”. Esto quiere decir que la labor creativa-imaginativa le corresponde al narrador en segundo grado (Luis Padilla Sibauti) y la labor interpretativa-explicativa es desarrollada por el narrador en primer grado. Por lo tanto, la labor metaficcional la llevan a cabo ambos narradores: Luis Padilla construye la ilusión de “realidad” con sus relatos de las aventuras del Bandido y el narrador primero revela la ilusión ante el lector. Se dan, efectivamente, los dos procesos que, según Patricia Waugh, constituyen la metaficción: creación de una ilusión y revelación de la misma. Así, el narrador en primer orden es sumamente relevante, pues sus comentarios y reflexiones nos muestran que Luis Padilla inventa un mundo rebosante de peripecias para el Bandido y, por ello, nos revela a nosotros –como lectores– que todo es una

---

<sup>37</sup> Cabe recordar que, mientras planifica la historia del escape por el techo, Luis Padilla Sibauti arriba a un desenlace trágico, puesto que le daría muerte al Bandido, a manos de los carabineros, y en sus últimos momentos se oiría el canto de un gallo: “Un gallo que, de algún modo, representaba a su padre, don Blas Padilla Riquelme, que de esta manera le daba la bienvenida desde las troneras del cielo” (Suárez, 2016: 79).

<sup>38</sup> Se presenta una suerte de versión contraria a la relación entre Augusto y Miguel Unamuno, pues en *Niebla* el personaje creado (Augusto) interpela a su creador (Miguel Unamuno). Miguel Unamuno personaje-creador le advierte a Augusto que tiene control sobre su vida (ficcional):

“–¡Bueno, basta! ¡Basta! –exclamé [voz de Unamuno-narrador ante Augusto] dando un puñetazo en la camilla–. ¡Cállate! ¡No quiero oír más impertinencias!... ¡Y de una criatura mía! Y como ya me tienes harto y además no sé ya qué hacer de ti, decido ahora mismo no ya que te suicides, sino matarte yo...” (Unamuno, 2008: 227).

En cambio, en *El otro gallo* el personaje-creado (el Bandido) absorbe al personaje creador (Luis Padilla Sibauti).

ilusión. ¿Cómo puede este narrador hacer esto? Pues, sencillamente, porque conoce hasta los pensamientos y deseos íntimos de los personajes. Este tipo de narrador es llamado omnisciente, porque él sabe más que los personajes participantes en la historia. Sobre esto nos dice Tzvetan Todorov:

*Narrador > personaje (la visión “por detrás”).*

Esta fórmula es la más utilizada en el relato clásico. En este caso, el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él. Evidentemente esta forma presenta diferentes grados. La superioridad del narrador puede manifestarse ya en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que él mismo ignora), ya en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes (cosa en la que no es capaz ninguno de ellos), ya simplemente en la narración de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje (Todorov, 1998: 183).

Hagamos una pausa para aclarar lo concerniente a los niveles narrativos. Para ello, nuevamente recurrimos a Genette:

La redacción por el señor de Renoncour de sus *Memorias* ficticias es un acto (literario) realizado en un primer nivel, que llamaremos *extradiegético*; calificaremos, pues, esos acontecimientos contados en esas *Memorias* (...) y que están en ese primer relato de *diegéticos* o *intradiegéticos*; llamaremos *metadiegéticos* los acontecimientos contados en el (...) relato en segundo grado (Genette, 1989: 284, énfasis en el texto original).

Así, la metadiegesis es el relato en segundo grado, aquel que está dentro del primer relato. Cuando Genette menciona el carácter del relato metadiegético, sostiene que el “relato en segundo grado es una forma que se remonta a los orígenes mismos de la narración épica, ya que los cantos IX a XII de la *Odisea*, como sabemos, por lo demás, están dedicados al relato que Ulises hace ante la asamblea de los feacios” (Genette, 1989: 287). Este relato lo inicia Ulises (Odiseo) después del canto del aedo Demódoco, quien detalla cómo Odiseo había ideado el caballo de madera, para engañar a los tucros, dentro del cual estaban los aqueos y cómo asolaron la ciudad de Ilión. Tras oír ese canto, Odiseo llora y por ello Alcínoo, rey de los feacios, le pregunta su nombre, su procedencia y su itinerario de viaje (Homero, canto VIII, 1927). Así, se puede inferir que la diferencia entre metaficción y metadiégesis radica en que la primera es inventiva-creativa y la segunda solo es reproductiva-rememorativa. La metaficción es productora de una ficción –cuya ilusión “de verdad” es construida ante el

lector y luego revelada a él— que actúa en *coordinación* con el mundo ficcional del cual deriva; entretanto, la metadiégesis es una historia *subordinada* a otra historia.

Tornando a *El otro gallo*, la interpelación a los contertulios y de estos a Luis Padilla eran continuas. Así, cuando contaba una historia, o a veces para dar la pauta para la misma, Luis Padilla inquiría a algún contertulio. En la historia de un camba sobre un carretón que es detenido por un carabinero, por ejemplo, se tiene:

El carabinero revisó el carretón como si se hubiera tratado de un jeep. Tal si hubieran sido frenos, les miró a los bueyes las pezuñas. Ponderó con distraída atención el cargamento de guineos que repletaba la carroza. Tomó debida cuenta del yugo de la yunta. Acabada la inspección, boleta en mano, le exigió al camba la placa del carretón y el permiso para conducirlo.

—Oiga —le respondió cachazudamente el campesino—, mis bueyes no funcionan con gasolina. Y como el carabinero intentó decomisarle los guineos, el pobre camba no tuvo más remedio que matarlo.

—¿Y quién era ese camba? —preguntó don Carmelo, *entrando en el juego*.

—Quién iba a ser, un servidor de usted. Luis Padilla Sibauti, el Bandido de la Sierra Negra — que se disfrazó ese día de carretero, pues ya tenía referencias de los abusos del finado y no hizo otra cosa que imponer justicia (Suárez, 2016: 13, énfasis mío).

Como puede verse, el juego requiere de la participación activa de los otros contertulios. Así, el ritual se apertura con determinadas palabras, regidas por una fórmula verbal, y se requiere la interpelación de los demás circunstantes libadores para que la historia haga carne en su experiencia, para que puedan “entrar en el juego”. Asimismo, es necesario que Luis Padilla Sibauti realice la personificación plena del Bandido, así como la teatralización requerida para cada ocasión —en el ejemplo citado, era necesario disfrazarse de carretero para que todo tenga sentido y, en el caso de la pelea de gallos narrada antes, era inevitable que el Bandido portase los calzones con la estampa de un gallo—.

Entonces, el proceso metaficcional de *El otro gallo* es dirigido por dos narradores: uno de primer orden, que revela la ilusión —el secreto del “truco” de magia, podría decirse— al lector; y otro de segundo grado, subordinado por ser metadieético, Luis Padilla Sibauti, quien se esfuerza por erigir un mundo ficcional. Ambos son corresponsables de que la metaficción tenga lugar en esta novela, pues la construcción/revelación de una ficción es desarrollada por ellos a lo largo del texto.

Otro aspecto inherente a estos narradores es que ambos utilizan la tercera persona para narrar, una de las formas más clásicas de efectuar la narración, lo cual, también, los

diferencia nítidamente del narrador de *Los tejedores de la noche*, quien narra en primera persona. Esto es importante respecto al papel que cumplen estos narradores para estatuir la metaficción. En efecto, el narrador de *Los tejedores de la noche* puede inventar una casa y nos revela este proceso –al mismo tiempo que transcurre sin aspavientos entre dos niveles narrativos–, y el narrador omnisciente de *El otro gallo* puede articular dos planos narrativos mostrando cómo el segundo narrador va fabricando sus historias, enhebrando sus argumentos. Cuando emerge ese segundo narrador (metadiégetico), la posibilidad de constituir otros niveles narrativos puede constatarse por medio de la improvisación/imaginación de dicho narrador, por ejemplo, en el momento en que un gallo “real” se pelea con un gallo estampado en la ropa interior del Bandido: dicha pelea corresponde a un tercer nivel narrativo.

#### 4.1.2. *Metalepsis, metadiégesis y metaficción: La mediación de la voz narrativa*

La interpelación a los oyentes que se explicaba en el punto anterior, ese requerimiento de su intervención, se afilia a una técnica atávica en el mundo literario: la metalepsis. Cuando Genette aborda la metalepsis, sostiene lo siguiente:

El paso de un nivel narrativo al otro no puede asegurarse en principio sino por la narración, acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación. Toda otra forma de tránsito es, si no siempre imposible, al menos siempre transgresiva. Cortázar cuenta la historia de un hombre asesinado por uno de los personajes de la novela que está leyendo: se trata de una forma inversa (y extrema) de la figura narrativa que los clásicos llamaban la *metalepsis del autor* y que consiste en fingir que el poeta “produce él mismo los efectos que canta”, como cuando decimos que Virgilio “hace morir” a Dido en el canto IV de la *Eneida* o cuando Diderot, de forma más equívoca, escribe en *Jacques el fatalista*: “¿Qué me impediría casar al señor y hacerlo cornudo?”, o bien, dirigiéndose al lector, “Si eso os agrada, *volvamos a poner* a la campesina de grupa tras su conductor, *dejémoslos* ir y *volvamos* a nuestros dos viajeros”. Sterne llegaba hasta el extremo de solicitar la intervención del lector, a quien pide que cierre la puerta o ayude al señor Shandy a volver a su cama, pero el principio es el mismo: toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegetico, etc.) o, inversamente, como en el caso de Cortázar, produce un efecto de extravagancia ora graciosa (cuando se presenta, como en Sterne o Diderot, en tono de broma) ora fantástica (Genette, 1989: 289-290, énfasis en el texto original).

En todo caso, en esta parte ya se puede establecer una distinción entre tres conceptos muy parecidos pero, revisados a la luz de una retícula muy fina, diferentes: metaficción, metadiégesis y metalepsis. La metaficción consiste en poner en evidencia el carácter ficcional de un relato mediante dos momentos: generación de la ilusión de “realidad” y revelación de tal ilusión al lector, quien queda con dudas sobre los límites de la “realidad” a la que se adscribe aquella obra que lee. La metadiégesis es el relato que se inscribe dentro de otro. La metalepsis implica la intervención –mejor, influencia– del autor en las acciones que narra. Aunque es cierto que los tres conceptos frisan entre sí, son diferentes. Odiseo puede contar su historia dentro de otra mayor, mas en ningún momento revela el proceso de construcción de la misma para que nos percatemos que se trata de un conjunto de secuencias ficcionales, pues no lo son para él. Si bien es cierto que el narrador de *Los tejedores de la noche* incide en las acciones que narra –por ejemplo, cuando trae personajes que apenas conoció y los actualiza en Buen Retiro–, se produce una réplica anómala, si se quiere, pues los personajes inciden en el plano del narrador –metalepsis a la inversa, como sostiene Genette citando el caso de *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar–, evadiendo el control de este. Creemos, sin embargo, que en el caso de *Los tejedores de la noche* la aparente presencia de metalepsis es solo eso, apariencia. Lo que se da en esta novela con mayor fuerza es la metaficción, debido a que desde un inicio el narrador sostiene que inventa una casa –de hecho, lo hace, construye un espacio que funciona como nivel narrativo–. Además, nos muestra cómo lleva elementos de la casa de los tejedores de la noche a Buen Retiro y cómo atrae personajes desde su memoria hasta ese ámbito. Que los personajes sobrepasen el accionar del narrador ya no es solo una consecuencia del relato –como sucede con el cuento de Cortázar–, sino el efecto de la ficción misma.

Además, el caso del narrador de *Los tejedores de la noche* es bastante peculiar, porque esta voz narrativa interviene en la narración como personaje. Se trata de un personaje que está en ambos niveles narrativos: en el nivel primario desarrolla su actividad cotidiana en dos escenarios –una oficina y las habitaciones alquiladas a los tejedores de la noche–; en el nivel secundario, interactúa junto a otros personajes en Buen Retiro. Esa facilidad de deambular entre ambos niveles es ocasionada porque este narrador-personaje es quien crea el segundo nivel narrativo. Sin embargo, es necesario recalcar que no es un narrador que tenga pleno dominio sobre los acontecimientos sucedidos en Buen Retiro, pues aunque posea la libertad

de acomodar objetos y de convocar a seres a ese ámbito, en ciertas ocasiones es sobrepasado por los personajes, como cuando Froilán Tejerina se encuentra, en la habitación alquilada a los tejedores de la noche, con Juanito Ortega:

Yo había llegado con Juanito Ortega, un joven aymara que estaba de cumpleaños; le serví una copa y luego otra, no alcanzó a vaciar la tercera cuando se abalanzó sobre mí, aterrorizado. Nunca creyó que aquel visitante, de traje azul y corbata, era mi invitado. Se le empezó a helar el sebo cuando sus ojos chocaron con su rostro, que lucía una insufrible mirada socarrona, y se le acabó de enfriar cuando vio sus pies desnudos sobre el piso de madera. (...). Sin embargo, desde que lo anuló la mirada del individuo que había olvidado sus zapatos desapareció del mapa (Urzagasti, 1996a: 22).

Juanito Ortega se halla sorprendido por la bizarra presencia de Froilán Tejerina y por ello huye del lugar. Tejerina es, pues, una entidad ficcional que sobrepasa a su creador (narrador-personaje) e irrumpe caprichosamente en el primer nivel narrativo a guisa de fantasma, lo que explicaría sobradamente la huida de Ortega. Esto complejiza la relación del narrador-personaje con sus personajes-creaciones, puesto que él no tiene la plena potestad sobre ellos y, como puede notarse, ellos adquieren libre albedrío para incursionar en el propio nivel de “realidad” de su creador-narrador, es decir, dan el salto desde la ficción al espacio “real”.

Respecto a los personajes que están en el nivel secundario, estos son convocados por el magín creativo del narrador-personaje, quien usa su memoria y su imaginación para incorporar seres ficcionales a Buen Retiro. La memoria del narrador-personaje incluye en su casa imaginaria a personajes históricos, recuperados por la tradición popular o la historia – como es el caso de Froilán Tejerina–, y a personajes masculinos y femeninos que él haya conocido –profunda o superficialmente–. En el caso de personajes masculinos, estos son antiguos amigos que se confunden con escenas del pasado ocurridas en distintos escenarios –Londres, Bogotá, Buenos Aires, Berlín, etc.–. En ese sentido, una rápida revisión de los personajes “másculos” permite ver que no se produce en la novela una construcción consolidada de los mismos. Los personajes van interviniendo en la novela por simple nominación y dentro de una lista que los convoca por turno (Vargas, 2013), según vaya a desarrollarse la anécdota o reminiscencia o reflexión breve que realice el narrador-personaje. En el caso de los personajes femeninos ocurre algo similar, ya que varias mujeres son nombradas en la narración, mas no se genera una definición de ellas a través de la descripción

física o moral, sino, simple y llanamente, de la reconstrucción que hace el narrador-personaje, gracias a la memoria, de un par de sus rasgos principales para incorporarlas a Buen Retiro.

Lo anterior implica que las mujeres tampoco están consolidadas como personajes plenos en esta novela. Primero, porque son reconstruidas según las necesidades eróticas del narrador y, segundo, porque solo se menciona su nombre de pila y una cualidad muy superficial: tipo de cabello, una prenda de vestir o un tipo de mirada, aspectos que son hiperbolizados por el narrador para armar escenas colmadas de invención dentro de Buen Retiro. Así, la figura de la mujer muestra ser una estructura vacía que puede ser llenada por un nombre y por la función simplona de compañera sexual o de charla.<sup>39</sup> Ahí es donde la presencia de Beba, quien es “real” en la novela –por lo menos en el primer plano de ficción– sirve de contrapunto frente a distintas mujeres que de manera fantasmagórica ingresan y salen de Buen Retiro. El hecho de que Pamela se transfigure en (mejor, se añada a) Beba, hacia el final de la novela, muestra la relevancia de este personaje femenino. Pamela tiene un origen raro si se analiza su naturaleza de entidad completamente ficcional, tejida por la escritura:

Recordé en mi oficina un hecho de mi niñez. En aquel lejano verano tenía en mi poder el diario de una mujer que enloqueció de amor por un oficial del ejército boliviano que se fue al Brasil y se extravió en un idioma con otros aromas. En la casa de los tejedores de la noche, la remembranza adquirió otra tonalidad: yo seguía en Villamontes pero el papel principal lo desempeñaban ahora tres paraguayos que interpretaron en la pensión unos temas románticos; poco después, cuando llegaron a la sede del Gobierno, fueron apresados por las autoridades nacionales porque, además de cantores, eran oficiales del ejército de Asunción. En cambio en Buen Retiro sólo apareció la mujer de voz cantarina y de pelo largo y rojizo: usaba sandalias, blusa liviana y falda ancha y florida. Me dijo que se llamaba Pamela, no le creí porque tenía toda la frescura de una Elvira. Sonriendo ante mis dudas, me aseguró que su nombre era Pamela porque había nacido para volverse loca (Urzagasti, 1996a: 42-43).

---

<sup>39</sup> A una conclusión análoga llega Ana Rebeca Prada cuando reflexiona sobre el papel de personajes femeninos en *En el país del silencio*: “Las mujeres están personificadas en la novela –excepto los casos apuntados [una mujer de ojos celestes, que dialoga con Sanguinetti y Santillán, y Alejandra Pizarnik]– en primer lugar como parejas eróticas, no como pares o interlocutoras intelectuales en sentido exclusivo. No hay amigas, ni coterráneas chaqueñas, ni pensadoras, ni heroínas, ni escritoras, sino compañeras amorosas con las que se tiene relaciones no intelectualizadas (como en el caso de Laura, el amor provinciano que nunca profiere palabra en la novela), o intelectualizadas (como en el caso de Bárbara y Constanza, los amores urbanos, parisino y paceño, respectivamente)” (Prada, 2002: 151). Prada añade: “En el primer capítulo surge Orana (presente también [...] en *Tirinea* y *Yeruvia*), la mujer mítica que, proveniente de un ‘mundo acabado’, detenta un cuerpo y una belleza ‘sin edad’. (...). Esta mujer mítica deviene ‘el principio femenino’, ‘un milagro femenino’ o ‘el tierno silencio de la inocencia’ que encarna especialmente en Laura –amor juvenil y esposa de Jursafú y El Otro–, pero que recorre también a las otras mujeres, a Bárbara y Constanza, por ejemplo. Todas ellas participan, pues, de la necesaria relación erótica y de ese principio femenino que de alguna forma las convierte en sujetos separados, distinguibles de la experiencia que caracteriza a los otros personajes de la novela –masivamente masculinos– y, a la vez, en una sola mujer” (Prada, 2002: 152).

Parece, entonces, que la mujer que interviene en la novela, a pesar de los diversos nombres, es una sola –por ello el narrador-personaje no cree que Pamela se llame así, sino que le parece que responde más bien a los rasgos de una Elvira–, destacando como cualidad el hecho de que puede estar con uno u otro hombre dentro de una relación fugaz o semi-seria y, en el mejor y en la mayoría de los casos, cae en las redes del narrador-personaje. Un hecho “real” que se anota en un diario personal pasa al territorio de las especulaciones en la casa de los tejedores de la noche y se transforma/simplifica en un personaje (Pamela) al llegar a Buen Retiro. Una narración se convierte en personaje, un personaje con un nombre vacilante: ¿Es Elvira? ¿Es Pamela? ¿Es Beba? ¿O es todas aquellas mujeres de manera simultánea?

La imaginación del narrador-personaje tiene la facultad de actuar principalmente por las noches y en la habitación alquilada. Sin embargo, ocasionalmente, este narrador puede imaginar libremente en otras condiciones. En efecto, cuando el narrador-personaje estaba en su oficina, en pleno día, lee la historia de una mujer, a quien no conocía, y su imaginación la invoca para que sostuviera un encuentro íntimo con él, intimidad que frisaba lo erótico:

... al día siguiente leí en mi oficina la historia de una mujer que en su primer matrimonio había tenido dos hijos, el esposo la abandonó y ella se enamoró de un hombre con todas las trazas del príncipe azul que había esperado desde que le alumbró el entendimiento o le empezó a escocer el cuerpo. Ignoraba que él no estaba tan cautivado como parecía y para escabullirse de sus brazos arguyó que los niños eran un estorbo. La mujer no tuvo el menor empacho en tirar su auto al fondo de un lago, con sus hijos adentro, y encima montar el cuento de que habían sido secuestrados por una banda de negros. Al cabo de una semana la población de la pequeña ciudad norteamericana en donde había ocurrido el crimen pidió que fuera condenada a muerte. Dejé el periódico en el escritorio y me fui a Buen Retiro. Abrí un singani en la cocina y subí a la biblioteca para tomar un trago con limón; de pronto noté que en mueble próximo, que antes no existía, un televisor que tampoco solía estar allí, propalaba la imagen de Colette, una bella californiana (...). Asustado por la presencia del televisor, apagué la luz y quedé con el cigarrillo en las manos. (...) al cabo de un instante también se instaló una tenue luz que luego se hizo más intensa y ahí, en ese escenario en penumbras, apareció Colette, liberada del llanto, joven como siempre pero imbuida de una serenidad que me espantó en lugar de apaciguarme (Urzagasti, 1996a: 34-35).

Aquí, entonces, aparece una fuga. El escape que hace el narrador de su oficina hacia Buen Retiro se da en condiciones diferentes a las habituales. Primero, el lugar: él imagina Buen Retiro desde su oficina y no desde la habitación alquilada a los tejedores de la noche. Segundo, el tiempo: Buen Retiro es imaginado en pleno día y sin los otros elementos del rito. Lo único necesario para este cambio fue el deseo del narrador por trabar contacto con Colette, la mujer infanticida que, gracias a la acción purificadora de la ficción, es redimida



en Buen Retiro y librada de toda culpa. Sin embargo, en este pasaje el narrador siente miedo: en primer lugar, señala que se asustó por la “presencia del televisor” y, en segundo lugar, afirma que la serenidad de Colette lo espantó en lugar de tranquilizarlo. Aquí el narrador expone cómo constituye al personaje Colette basándose en una californiana que asesinó a sus hijos, ratificando la vena metaficcional de la novela. Pero ¿por qué teme el narrador? Buen Retiro aparece con “tenue luz”, casi en penumbras, a diferencia de su consuetudinaria luminosidad. Aparentemente, el ritual es imprescindible para que todos los eventos converjan adecuadamente y le impriman comodidad y serenidad al narrador, en lugar de emociones cercanas al pavor.

#### *4.1.3. Ritualidad y metaficción: La voz narrativa en la trinchera de la oralidad*

Retornando a la novela de Suárez, los personajes que comparten *culipis* con el personaje-narrador co-construyen las historias, no aumentando elementos a la historia contada sino interpelando al personaje-narrador para que modifique la trama o la haga más interesante. O sea, la intervención de los contertulios es hacia Luis Padilla y no hacia el Bandido, aunque aquel representa a este cuando está en la Cabaña. Desde el momento del encuentro entre los circunstantes narrativos se produce una suerte de ritual basado en el lenguaje, un breve diálogo que sirve de apertura a cada narración sobre el asesinato de los verdes:

El secreto estaba en cómo arribar, casualmente, al momento en que el Bandido, por el azar de la plática, revelaba su segunda identidad:

–¡Palabra de Luis Padilla! –solía exclamar, extendiendo la mano derecha.

–¿Luis Padilla Sibauti, el Bandido de la Sierra Negra? –preguntaba don Carmelo, fingiendo sorpresa.

–El mismo que viste y calza: Luis Padilla Sibauti, ¡el Bandido de la Sierra Negra! –le respondía el Bandido.

Y enumeraba a continuación, recitando, sus temibles atributos:

¡Pistolón, para los atrevidos!

¡Puñal, por si me pica la espalda!

¡Sombbrero, para saludar a las peladas de quince!

¡Flameador pañuelito, para que nadie se haga ilusiones conmigo!

¡Las botas de Giussepe!

¡Un caballo blanco y, además, de Viena!

¡Y un reloj Omega para saber, exactamente, a qué hora mato a un carabiniere!

Los dos hombres, puestos de pie, se daban un caluroso apretón de manos y el Bandido podía contar su historia (Suárez, 2016: 10).

Se puede observar algunos aspectos sobresalientes. Primero, Luis Padilla se confunde con el Bandido en su presentación, aunque no es el Bandido, pues de serlo, ¿por qué puede ir libremente por las calles si es afamado por matar carabineros? ¿Por qué los demás contertulios se reúnen alrededor suyo? Segundo, la recitación de las cualidades del Bandido remite a la poesía y, muy particularmente, al origen del término, a la *poiesis*, la creación. Estas frases son invocaciones a un momento creativo, la creación de una historia netamente ficcional. Tercero, don Carmelo finge sorpresa, o sea, es consciente de que lo que sucederá después da pie a una ficción, por ello participa de la ceremonia de inauguración del relato, dramatizando, es decir, él adquiere conciencia de que es un *dramatis personae* al igual que el Bandido. En otras palabras, don Carmelo, al igual que el personaje-narrador y los personajes-oyentes se ficcionaliza. Cuarto, la ceremonia culmina con el apretón de manos, con la celebración visual de la convención, de la mutua aceptación entre narrador-personaje y oyente-personajes –en representación de los demás contertulios– sobre la naturaleza de lo que será narrado a continuación.

Este carácter ritual de la novela de Suárez es explicado así por Luis H. Antezana:

Ese apretón de manos es, pues, el gesto ritual que permite al texto prolongarse dentro de sí mismo acogiendo las aventuras del Bandido: trama dentro de la trama, cuento dentro del cuento. En general, las reuniones en lo de Benicia obedecen a un código lúdico, casi teatral. No sólo prologalmente sino a lo largo de toda la tertulia, los participantes asumen todos un papel en función del cotidiano ritual. (...). Bajo estas condiciones, el ritual propio a la tertulia, como el *introito* del apretón de manos permite señalar, tiene una clara función mediadora; ese juego es algo así como un “tercer término” que permite el pasaje de lo cotidiano a lo extraordinario, de la realidad a la ficción... (Antezana, 1986: 509, resaltado en el texto original).

Este ritual, que inicia todas las narraciones que hace Luis Padilla, nos conduce a la función fática del lenguaje, de la cual habla Roman Jakobson en su exégesis de las funciones lingüísticas:

Hay mensajes que sirven sobre todo para establecer, prolongar o interrumpir la comunicación, para cerciorarse de que el canal de comunicación funciona (“Oye, ¿me escuchas?”), para llamar la atención del interlocutor o confirmar si su atención se mantiene (“Bien oiréis lo que dirá”, del romancero tradicional popular –y, desde la otra punta del hilo: “Haló, haló”). Esta orientación hacia el CONTACTO, es, en términos de Malinowski, la función FÁTICA, puede patentizarse a través de un intercambio profuso de fórmulas ritualizadas, en diálogos enteros, con el simple objeto de prolongar la comunicación (Jakobson, 1975: 356).

El ritual es de apertura, ostensiblemente, y las preguntas e interpelaciones de los contertulios hacia Luis Padilla sirven para mantener la comunicación, para preservar el contacto entre los circunstantes, quienes se hallan vinculados por el interés hacia la historia narrada. Esa “fórmula ritualizada” que utiliza el círculo de la Cabaña sirve de inicio a la narración que todos aceptan como ficcional o de “mentira”, como diría el profesor Saucedo.

Esta fórmula es análoga a la que desarrolla el narrador de *Los tejedores de la noche*, pues antes de esbozar imágenes en su mente, imaginar Buen Retiro y el jeep, desarrolla un ritual que, en apariencia, es muy común:

Quando estoy en *mi lecho* sin poder conciliar el sueño, no es el insomnio lo que me tiene con los ojos abiertos en la oscuridad, sino el reluciente modelo con el que me veo recorriendo este país (...). (...). *Una noche cubierto por las colchas*, recordaba un modelo que había observado en las calles de la ciudad de La Paz. A pesar de la oscuridad, todo era claro en mi habitación (Urzagasti, 1996a: 7-8, énfasis mío).

La imaginación surge en el insomnio provocado por la obsesión por el jeep y la necesidad de inventar un garaje y una casa surge en el mismo territorio pre-onírico. No es en el sueño sino en el limbo entre la lucidez (vigilia) y el ensueño que el narrador imagina Buen Retiro y el jeep. En ese sentido, este ritual implica buscar un horario específico en la jornada (la noche), útil por ser el límite entre lucidez-vigilia/ensueño, por lo que en esta temporalidad se genera el espacio ficcional que constituye Buen Retiro. Pero ese insomnio originado por aquella obsesión queda ratificado físicamente por el accionar de los tejedores de la noche, quienes desarrollan su labor justamente en ese horario, entre el fin del día y el transcurso de la madrugada:

Claro que una vez, en lo mejor de la imaginación, sentí ruidos en el piso superior. Sonidos que en otras circunstancias no me hubiesen alarmado. A las tres de la mañana, después de una jornada agotadora, los tejedores estaban durmiendo. ¿Por qué habían decidido reanudar el trabajo? Los escuché en silencio y con rara devoción y así me sobrepuse al ronroneo de sus máquinas para seguir con lo mío... (Urzagasti, 1996a: 8-9).

Así, el rito se completa: los tejedores de la noche son parte del ritual. El “ronroneo de sus máquinas” sirve de fondo musical para el advenimiento de la imaginación plena del narrador. Tenemos una ceremonia con tiempo (límite entre un día y otro) y personajes específicos (narrador y tejedores de la noche; aunque estos no participen en las narraciones

elucubradas por el narrador sí generan el ambiente musical imprescindible para que el proceso total tenga lugar). Retomando lo que sostiene Antezana, en relación a que el ritual de *El otro gallo* genera un pasaje de la “realidad” a la ficción, cabe mencionar que en el caso de *Los tejedores de la noche* el tránsito es similar, con la añadidura de que ambos puertos, “realidad” y ficción, son de partida y de llegada. Esto explicaría algunas anomalías que suceden en el paso de un nivel narrativo a otro. Además, en *El otro gallo* hay hasta cuatro niveles narrativos en determinado momento (nivel del narrador omnisciente, nivel de Luis Padilla, nivel del Bandido y nivel del gallo), mientras que en *Los tejedores de la noche*, hay solo dos niveles (nivel del narrador y Buen Retiro).

Sin embargo, cabe la pregunta: ¿qué tiene que ver la ritualización presente en ambas novelas con la metaficción? La respuesta consta de varias partes. Primero, es necesario entender la relación entre metaficción y convenciones literarias. Tales convenciones son imprescindibles en la novela realista, la que estriba en la verosimilitud; entretanto, la metaficción revela cómo se construye una convención narrativa y, por ello, termina anulándola. En efecto, la metaficción revisa convenciones novelescas para interpelar al lector en la lucha por construir el significado del nuevo texto. Esa interpelación se basa en la experiencia del lector, en sus conocimientos sobre las convenciones del género novelar. Por ejemplo, Waugh (1984) cita algunas novelas que apelan a la convención “autor omnisciente” –por lo que se muestra el proceso de construcción de tal categoría y, luego, se la presenta como artificio– y a la convención “modo ficcional” [*fictional mode*] –donde la parodia y la crítica dirimen el realismo y “seriedad” de las obras presentadas–. Lo que estas novelas hacen es “insinuar” con guiños a obras basadas en estructuras canónicas y desgastarlas desde dentro, desde sus pilares convencionales que, en rigor, sirven de soporte a todo el universo que tratan de (re)crear: si estas convenciones se exponen como artificiales, entonces, esas obras se quedan sin marco de realidad, sus mundos posibles quedan aniquilados.

Segundo, ¿por qué a la metaficción le interesan las convenciones literarias? Por dos motivos: porque la metaficción crea/anula la ilusión de realidad y por ello pone en duda la realidad misma. De hecho, los novelistas metaficcionales descubren, señala Waugh (1984), que el lenguaje cotidiano sostiene y apoya las estructuras de poder dándoles apariencia

inocente.<sup>40</sup> Ella afirma, también, que el lenguaje ficcional que equivale a ese lenguaje cotidiano está en las convenciones de la novela realista, por lo que la metaficción combate ese lenguaje. Se trata de un ataque a las formas antes que a la realidad misma, ya que los novelistas que abordan la metaficción han comprendido que su escenario de lucha es la escritura. Lo mejor de esta labor transgresora es que la crítica de formas anteriores permite el advenimiento de formas nuevas que, en todo caso, renuevan el género novelístico y le imprimen vitalidad/actualidad. Como explica Mariaca (1989) el liberalismo (que comporta al capitalismo más exacerbado) se recicla permanentemente y usa formatos literarios para reproducir y naturalizar sus principios; él escribe sobre la palabra autoritaria que porta la voz de los que detentan el poder y niega/anula/evade otras voces. En el caso de *Los tejedores de la noche* y *El otro gallo* aparecen personajes marginales –en el sentido de ser irrelevantes para la historia oficial– situados en escenarios periféricos, en los linderos de una ciudad. También, la forma de contar una historia, de hilar un argumento desaparece en estas dos novelas, porque ambas carecen de argumento, ya que son una acumulación de instantes antes que una secuencia de acciones –como sucede en la narrativa realista–.

Tercero, ambas novelas metaficcionales ponen en evidencia, a través del rito, el papel de la oralidad como una etapa previa a la escritura, que es una tecnología de la palabra.<sup>41</sup> Efectivamente, la literatura es escrita, pero esto camufla el origen oral de las tradiciones literarias de todo el mundo. Lo que sucede en ambas obras es que se revela el proceso por el cual inicia todo arte verbal, en cualquier región del mundo y en cualquier cultura. Tal génesis de la literatura –o, literaturas– es eminentemente oral:

Tratándose del problema de la génesis de la literatura hay que recordar que ésta ha sido ante todo un arte oral y que, aun después de la invención de la escritura y el surgimiento de la literatura escrita propiamente dicha, la oralidad siguió ejerciendo una influencia y permanece como uno de los principales elementos de la creación folklórica. La oralidad conserva en gran medida una relación con la teatralidad. La repetición de palabras y de “fórmulas”, las variaciones de palabras (los sinónimos) y de versos (el paralelismo fono-sintáctico) siguen

---

<sup>40</sup> Esto lo ve, también, Roland Barthes en el prefacio a la primera edición de *Mitologías*: “...un sentimiento de impaciencia ante lo ‘natural’ con que la prensa, el arte, el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica: en una palabra, sufría al ver confundidas constantemente naturaleza e historia en el relato de nuestra actualidad y quería poner de manifiesto el abuso ideológico que, en mi sentir, se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo *evidente-por-sí-mismo*” (Barthes, 2014: 13).

<sup>41</sup> De hecho, Walter J. Ong (2006) señala: “la escritura (y particularmente la escritura alfabética) constituye una tecnología que necesita herramientas y otro equipo: estilos, pinceles o plumas; superficies cuidadosamente preparadas, como el papel, pieles de animales, tablas de madera; así como tintas o pinturas, y mucho más” (84).

siendo las características más fundamentales del canto arcaico, del folklore y de los géneros literarios que emanan del folklore (Meletinsky, 1993: 22).

Todo se resume, entonces, en el recordatorio del origen mítico-sagrado de la escritura (esencia de la literatura) que procuran ambas novelas mediante la exposición de rituales verbales vinculados al origen de toda literatura en el mundo: la oralidad. Todas las palabras que repite el Bandido, en *El otro gallo*, antes de iniciar sus narraciones muestran el factor mágico-mítico-sagrado de la palabra ritual. Es una llave verbal que introduce a sus contertulios a sesiones en trance para recibir cada nueva historia. El narrador de *Los tejedores de la noche* desarrolla acciones (que tienen que ver con terminar la jornada, abandonar plenamente la noción de “realidad” y prepararse para dormir) que se adhieren a circunstancias específicas (noche, cama, traqueteo de la máquina de los tejedores de la noche) para que su imaginación aflore libremente. Para que él pueda imaginar deben concurrir una retahíla de hechos y objetos, así como un tiempo determinado.

En el caso del narrador de *Los tejedores de la noche*, el propósito de superar la subordinación de la oralidad a la escritura llega al límite de prescindir de esta como parte del relato. En rigor, la escritura (mental) queda subordinada a la imaginación. Este narrador –a diferencia de Fielkho o Jursafú/el-Otro/el-Muerto– no escribe (como acción principal), sino habla e imagina: su escritura es virtual, imaginaria. Aunque pareciera que él “redacta una carta sin destinatario concreto” (I. Castro, 2011: párr. 1), lo cierto es que el único trabajo de escritura que realiza el narrador es “por encargo de su amigo Horacio Cárdenas” (Prada, 2002: 391): el guion para una película sobre la Guerra del Chaco. Si bien se podría admitir que “[l]a casa en la que tiene una habitación alquilada, la casa real, y la oficina son lugares *en que escribe*, el lugar del ‘aquí’ y el ‘ahora’ ” (Prada, 2002: 390, énfasis mío), la escritura más relevante es la que tiene que ver con Buen Retiro, esa casa “escrita con la imaginación” (Prada, 2002: 390-391). El guion cinematográfico (escritura “real”) y la acción imaginativa-creadora de Buen Retiro (escritura imaginaria) tienen un denominador común: la memoria.

En el caso del guion, la memoria es utilizada para recuperar eventos pasados que permitan re-vivir la historia y rendir homenaje a héroes olvidados por la desidia nacional. En el caso de la escritura imaginaria, la memoria –de hechos, personajes y objetos– es canalizada por el narrador para inventar nuevas situaciones, diálogos, instantes y secuencias

narrativas (recuérdese que Pamela continúa como amante de él, por ejemplo, a lo largo de la novela).

#### **4.2. Características de Buen Retiro en *Los tejedores de la noche* (convergencias y divergencias con la Cabaña de *El otro gallo*)**

Buen Retiro, en *Los tejedores de la noche*, y la Cabaña, en *El otro gallo*, son los escenarios donde acaece la metaficción en ambas novelas –aunque, en el texto de Suárez, lo metaficcional se completa en el primer nivel–. Sirven de contexto inmejorable –incluso, insustituible– para que las “hazañas” del Bandido o las conquistas-amorosas/encuentros-con- viejos-amigos del narrador de *Los tejedores de la noche* tengan lugar. Entre estos espacios hay coincidencias y diferencias en relación a cómo se resuelve lo metaficcional. Buen Retiro es una casa imaginaria y la Cabaña es “real” dentro de una ficción. Es decir, la primera es doblemente ficcional y la segunda es ficticia –además de servir de soporte para que se narren ficciones–. Lo metaficcional se presenta, en ambas novelas, específicamente en estos ámbitos fabricados estrictamente de palabras, lugares en que, a su vez, se genera ficción y se muestra al lector el proceso de elaboración de la misma. Claro que, en el caso de *El otro gallo*, en la Cabaña se crea la ilusión narrativa y esta se desvela al lector en el primer nivel narrativo (gracias al narrador omnisciente).

Buen Retiro (la casa inventada) es una proyección de Retiro (la casa “real”). Esta es la hacienda del gringo Ferrari y aquella es la casa inventada por el narrador. Dos personajes del primer nivel narrativo aparecen como dueño e inventor/creador de esos espacios. Sin embargo, aunque nominalmente el referente es Retiro, de hecho, la casa de los tejedores de la noche es la que efectivamente sirve de base conceptual y arquitectónica para Buen Retiro.

Esto nos da dos pautas sobre las características de Buen Retiro. Primero, hay dos tipos de memoria en el narrador que actúan para definir ese espacio: a) la memoria a corto plazo, que implica que sea la casa de los tejedores de la noche la que sirva de modelo arquitectónico y que provea varios de sus objetos al escenario de Buen Retiro; b) la memoria a largo plazo, que supone que sea la evocación de nombres y contenidos la que se actualice en determinado momento en la casa que inventa el narrador. Segundo, hay una triangulación

de ámbitos, dos de los cuales no migran solos sino que marchan en conjunto con sus componentes. O sea, la hacienda del gringo Ferrari se lleva a todos los personajes que han de actuar en la película sobre la guerra del Chaco hasta Buen Retiro; evidentemente, se destaca Froilán Tejerina, quien será interpretado por un actor, pero se patentiza en este lugar imaginario. Lo mismo sucede con la casa de los tejedores de la noche, que se lleva no a sus propietarios sino a Beba, quien aparece provisionalmente en la casa inventada –sin olvidar al narrador, quien interpreta el rol de mediador entre los tres espacios–.

Esta triangulación arroja, pues, como resultado a dos personajes que derivan de esos lugares: Beba y Froilán Tejerina. Beba, el primer personaje, viaja a ambos espacios y termina actualizando en ella a Pamela, una entidad ficcional que, aunque tenga base en un hecho “real” –dentro del plano primario de la narración–, es convocada reiteradas veces por el narrador-personaje. Froilán Tejerina, el segundo, es un personaje histórico-mítico que se patentiza ante los ojos de Juanito Ortega en el plano primario de la realidad narrativa. Sin embargo, el rol primordial lo cumple el narrador, pues es mediador de la triangulación, inventor y personaje. Él se ocupa de crear/establecer, a través de la imaginación, los vínculos necesarios para que personajes e historias de esos tres escenarios confluyan en Buen Retiro, y armonicen de tal manera que puedan generar posibilidades de realidad. En síntesis, el narrador media la triangulación, Beba actualiza en sí misma a una entidad ficcional, y un personaje histórico escapa de las brumas del mito para dialogar con otro personaje en la “realidad” del narrador-personaje.

La memoria a largo plazo lleva todo el cosmos de escenarios diversos (Montevideo, Berlín, Buenos Aires, Nueva York, entre otras ciudades) y el ámbito de Retiro (con los personajes adscritos a la filmación de la película sobre la guerra del Chaco) hasta Buen Retiro. Podría decirse que Buen Retiro soporta esos espacios y la carga de contenidos que comportan (los personajes y sus historias “reales”, contadas o vividas por el narrador). La memoria a corto plazo aglutina esos elementos de la casa “real” (de los tejedores de la noche) que se proyectan a Buen Retiro (dichos elementos son objetos, personajes y la arquitectura). Ostensiblemente, los componentes que derivan de ambos tipos de memoria confluyen y posibilitan la invención realizada por el narrador. Así, ambas memorias proveen ingredientes e insumos que combina y adoba la acción del narrador. La función de este es, precisamente, esgrimir nuevas realidades a partir del trabajo creativo/inventivo sobre esos elementos y su



combinación. Buen Retiro es, pues, el caldo de cultivo en que personajes y escenarios se articulan para pro-crear situaciones dialógicas/eróticas en las que participa activamente el narrador.

Sin embargo, a nivel descriptivo, en la novela hay dos momentos clave para repensar a Buen Retiro, esta vez ya no como espacio de ficción dentro de otra ficción: la aparición de los tejedores de la noche y la aparente transformación de Pamela, un personaje dentro de Buen Retiro, en Beba, la compañera del narrador en el plano que él presenta como “realidad”. Los tejedores de la noche, dueños de la casa en que vive el narrador, a lo largo de la novela son solo un enunciado, son entidades nominadas que viven y trabajan en el piso superior del piso donde se sitúa el narrador. Sin embargo, en determinado momento y en una circunstancia más bien doméstica (y nada poética), los tejedores se le aparecen al narrador de día:

Me topé cara a cara con el jefe de los tejedores de la noche, sólo que esta vez el encuentro ocurrió en pleno día. Yo andaba necesitando un carpintero para que me hiciera una repisa y la empotrara en la pared del primer cuarto, que es oscuro y húmedo. (...). En eso estaba cuando apareció *Bichito, el jefe de los tejedores*, y sin que mediaran explicaciones emprendió la construcción del mueble... (Urzagasti, 1996a: 111; énfasis mío).

En ese momento se descolgó del segundo piso un muchacho que tenía pinta de operario y que cayó al patio cantando una tonada chaqueña (...). El operario era demasiado crecido para su edad y, a pesar de sus ojos saludables y expresivos, daba la impresión de haber sobrevivido a una grave enfermedad. (...) porque *Delmar el operario* es precisamente individuo desconocido más allá del barrio y de su vida no se sabe nada porque nadie se tomó el trabajo de averiguarla... (Urzagasti, 1996a: 113; énfasis mío).

¿Por qué estos personajes aparecen de día? El narrador manifiesta que está sorprendido por la irrupción de Bichito (jefe de los tejedores) y Delmar (uno de sus operarios), quienes salen de su espacio y de su temporalidad, interactúan con aquel –“sin que mediaran explicaciones”– e incluso fabrican un mueble, a pedido, para él. En estas tres acciones se plantea la subversión de la narración y se devela uno de los posibles planteamientos de la novela: el revés de todo. Los tejedores, antes solo nominados, aparecen como personajes que charlan sin usar palabras en el plano de realidad propuesto por el narrador –incluso “Beba [pareja del narrador] le invitó café [al jefe de los tejedores], un combustible nada dañino después del almuerzo, pero lo que Bichito prefería en ese momento era su baúl de herramientas” (Urzagasti, 1996a: 112)–; luego, ellos aparecen en el turno “diurno”, lo cual anula la misma propuesta del título de la novela, pues tenemos a los tejedores de la noche actuando a la luz de la tarde.

En el caso de Beba, pareja en el plano de realidad planteado por el narrador, ella se transforma aparentemente en uno de los personajes (Pamela) que interviene en Buen Retiro, al finalizar la novela. ¿Cómo puede suceder esto? Pues, sencillamente, porque Buen Retiro no es solo ficcional, sino que es ficcional todo alrededor de ese ámbito. Todo está trastocado. Por eso en la habitación que tenía el narrador en casa de los tejedores de la noche aparece Pamela, la mujer con la que fornicaba aquel en Buen Retiro, y adquiere corporalmente la fisonomía de Beba y habla con su frase típica diciéndole: “Y aquí tampoco habrá olor a cable quemado, putísimo mío” (Urzagasti, 1996a: 135). En la novela, siguiendo este planteamiento, parecería que todo está al revés: se nos muestra los preparativos de una filmación alusiva a la guerra del Chaco, mas nunca se presenta la película; el narrador inventa-imagina Buen Retiro, pero luego, cuando los tejedores de la noche aparecen de día, se modifican los planos planteados: “realidad” es ficción e invención es “realidad”; Pamela se transforma (en apariencia) en Beba porque, en rigor, es esta la entidad de ficción y no Pamela; el narrador miente al decir que la casa, el garaje y el jeep son inventados, pues son los tres elementos más “reales” dentro de la narración; la misma novela se plantea al revés, puesto que leemos no una historia narrada sino su inverso: el proceso de construcción y producción de una narración, lo cual es corroborado porque todos los elementos que aparecen en la novela están expuestos abiertamente al lector. Así parecen confirmarlo las últimas líneas de la novela: “Beba y yo, al lado del fuego, quedamos esperando que amaneciera y era como si la luz de todos los universos muertos por fin hubiera de recalar en un territorio hecho de sueños” (Urzagasti, 1996a: 135).

Los anteriores puntos permiten colegir una inquietante conclusión: algo pasa en el espacio principal de la novela. En efecto, puede afirmarse que Buen Retiro es un escenario de confluencia de la memoria y la realidad “presente” en la casa de los tejedores de la noche. Sin embargo, el final de la obra añade otro elemento más para el análisis. Buen Retiro tras una metamorfosis metaficcional se convierte en –de hecho, se añade a– Retiro, de manera simultánea a la transformación –en rigor, otra añadidura– de Pamela en Beba. Buen Retiro retorna al nombre prístino y en la estancia del gringo Ferrari se hallan los actores que realizarán la película sobre la guerra del Chaco.

Empero, además del retorno al nombre se suma el traslado de varios elementos de la casa de los tejedores de la noche, puesto que esta sirvió de modelo para la casa inventada.

Eso significa que la casa “real” que aparece al final no es, como podría suponerse, la misma casa modelo, o sea, la estancia. Retiro es, en la parte culminante de la novela, solo el nombre, pero el añadido es elocuente: la casa de los tejedores de la noche se adjunta a Retiro y, con mayor precisión, se equivoca el narrador al afirmar que al final de la novela se hallan en la estancia del gringo Ferrari. Están ahí y al mismo tiempo están en la casa de los tejedores de la noche que sirvió de modelo, solo a nivel arquitectónico. Empero, no se produce ni la fusión ni la mezcla, pues por fuera de la vivienda están en Retiro y por dentro en la casa elaborada según el modelo de la de los tejedores de la noche. El corolario de esto es que el plano ficcional se actualiza plenamente en Retiro, que ya no es la misma estancia del origen, es otro escenario, aunque sí está en el mismo nivel primario de la narración:

Entonces recordé que en la casa inventada no había productor de música y caí en la cuenta de que no estábamos en Buen Retiro sino en el departamento de los tejedores de la noche. Volví al lecho y me acosté sin hacer ruido porque Pamela se había vuelto a dormir para entrar a la realidad por la puerta ancha de los sueños y es así que yo también me dormí abrazado a la mujer que se había vuelto loca por un oficial. Cuando abrí los ojos no me sorprendió en absoluto toparme de nuevo con la realidad en su verdadera dimensión, porque Pamela seguía siendo la loca de siempre sólo que esta vez sin dudar me reveló su verdadera identidad: traspasando arboledas de remotas épocas se había convertido en Beba. (...). Me levanté. Era de madrugada pero ya los chivos, los perros y las gallinas estaban dando vueltas en el patio de la casa del Gringo Ferrari (Urzagasti, 1996a: 134-135).

El trabajo de invención/creación del narrador tuvo como producto un espacio de convergencia de memoria, personajes e historia que logró la conformación de un lugar plenamente constituido estructural (es decir, en forma física) y funcionalmente (pues tres personajes son renovados ahí: Froilán Tejerina, Pamela y la propia voz narrativa). Para verificar esto se puede insistir en Pamela, quien al concluir su proceso de conversión en Beba continúa siendo Pamela y tiene el añadido de ser, también, Beba. No es que Beba se haya absorbido a Pamela o viceversa. Son ambas y al mismo tiempo son otra. El mismo narrador ya no es quien pasa la noche con Pamela: se trata de un personaje que se ficcionaliza y retorna al plano primario de la narración no como era sino transformado en una versión diferente, pues la ficción que él mismo establecía lo ha absorbido plenamente hasta ejercer cambios sin su control. Froilán Tejerina fue el primer ejemplo de este proceso, pues no se piense que resucitó de entre los muertos para hablar con Juanito Ortega, sino fue la resultante de un Froilán Tejerina histórico y un Froilán Tejerina mítico. Ambos no se fusionan ni se combinan, solo están ahí, uno al lado de otro, ambos dentro de uno.

Ahora, conviene revisar las particularidades de la Cabaña, en *El otro gallo*. La Cabaña en que se cuentan las aventuras del Bandido constituye un espacio necesario e inevitable para que tengan lugar las historias que desarrollan esas aventuras. De hecho, para complementar la ritualidad el escenario (la Cabaña) es imprescindible. Luis Padilla Sibauti no puede contar las aventuras del Bandido fuera de ese ámbito. Sí puede idear o imaginar el argumento de una aventura, como nos relata el narrador omnisciente, pero no puede contar ninguna historia fuera del contexto de la Cabaña: “Ahora, mientras iba de regreso a su casa, por el procaz silencio de la calle en tinieblas, el Bandido fue poniendo en su sitio, palabra por palabra, cada uno de los detalles de la historia que no pudo contar en la Cabaña” (Suárez, 2016: 77).

La misma construcción de la Cabaña nos muestra, empero, que los límites espaciales no guardan una relación estrecha con las aventuras, pues estas cobran vida solo con la connivencia de los contertulios que asisten a tomar *culipis* al lugar:

Cuando Benicia, machete en mano, llegó al lote donde erigió su cabaña y empezó a desmontarlo; cuando clavó, con la ayuda de un mozo, cuatro largos puntales destinados al techo y trenzó encaños para embarrar tabiques; cuando el motacú vistió los tijerales del doble alar y, tras el vano de la puerta colgó una estera, instaló una mesa con dos bancos, levantó, sin saberlo, el santuario que habría de acoger más tarde al Bandido (Suárez, 2016: 22).

Evidentemente, la Cabaña sirve de “santuario” para el Bandido y sus historias. Sin embargo, sin los acólitos de la mesa, sus rondas de *culipis* y sus intervenciones –que siguen la ritualidad establecida–, las historias no podrían efectivizarse. El profesor Saucedo, don Carmelo y Luis Padilla se reúnen en la cabaña de Benicia alrededor de narraciones. Cuatro contertulios que, convocados por sendos vasos de *culipis*, ayudan a que la oralidad se desarrolle plenamente. Porque las historias del Bandido están hechas no de memoria sino solo de palabras:

Tal el juego que debía conducir, según cada relato, a un sorpresivo desenlace, que podía estar unas veces detrás de una palabra, y otras resonando en todo el ámbito, como el sonsonete del grillo: tamaño el escándalo y tan insignificante el bicho. La cuestión era llevar las cosas a un callejón sin salida. Si en ese momento la suerte no lo acompañaba, Madre ya rezaría por él, o Padre vendría en su auxilio desde las troneras del cielo. Sin embargo, no eran ni Padre ni Madre quienes verdaderamente lo libraban de aprietos. Eran sus palabras –las palabras que había aprendido a musitar en los soliloquios de su infancia– que se transformaban de pronto en afilados cuchillos, en fulgurantes pistolones o en sorpresivas mutaciones del paisaje (Suárez, 2016: 37).

Pero ese auxilio y esos desenlaces –que son el requisito *sine qua non* para culminar exitosamente una de las aventuras– provienen de palabras y de la oralidad patentizada en el diálogo de los personajes. Lo que sucede es que el espacio –la Cabaña– es el ámbito ritual, pero son los personajes quienes complementan cada aventura, dándole, así, el sentido final. Esto ya lo nota Luis H. Antezana cuando refiere la suerte de complicidad de los personajes en el discurrir de una historia:

... en su más amplia forma, el mundo de las narraciones del Bandido supone repeticiones y variaciones donde los interlocutores son parte activa en el mecanismo de generación de los cuentos. Como en las tradiciones orales –cuyo modelo más elemental es el del rumor (el chisme)– o en el más depurado de la música [...] los cuentos del Bandido generarían incontables matices en base a un cierto número limitado de elementos sometidos a combinaciones y variaciones. Y, ahí, los oyentes serían parte constitutiva de ese proceso más amplio. Por ahí van entretejiéndose realidades y ficciones.

En vena análoga, cuando el Bandido está construyendo *in mente* la historia de “el otro gallo”, parece tener en cuenta las posibles “reacciones” de sus interlocutores. Esta especie de “monólogo interior” explícita, sea de manera indirecta, que el mundo de la ilusión tiene en cuenta la realidad que enmarca la tertulia (Antezana, 1986: 518).

En rigor, la Cabaña posee límites físicos que dan albergue a los contertulios, pero son ellos quienes establecen los verdaderos linderos de las narraciones. Dicho de otro modo, el espacio que vale no es tanto la Cabaña sino cada narración hecha por el Bandido. En ese sentido, si los demás ayudan a que las historias se modifiquen y hasta que se completen, entonces son ellos quienes establecen, en complicidad con el Bandido, los límites del escenario.

#### **4.3. Del nomadismo espacial al *desplazamiento espacial internivelar***

Buen Retiro, con elementos de la casa de los tejedores de la noche y de Retiro, hacienda del gringo Ferrari, se desplaza hasta instalarse en Retiro pero de manera añadida: se trata de los tres espacios que se juntan sin hacer simbiosis. Se produce un desplazamiento del espacio que va recogiendo elementos arquitectónicos a su paso, sin prescindir de ninguno de los anteriores, solo añadiendo. Así, se tiene un movimiento espacial diferente a la noción *nomadismo territorial* usada por Antezana para explicar *Tirinea*:

*Tirinea* es una novela de territorios y de desplazamientos territoriales. La novela puede ser considerada como un conglomerado de espacios los cuales se comunican no por contigüidad sino por desplazamiento. Los diversos “sujetos” que habitan la novela transcurren ocupando y desocupando lugares. Junto a los territorios referenciales (Villamontes, Yacuiba, Tarija, Salta, etc.), hay otros construidos para las necesidades de la narración. [...]. Topológicamente, *Tirinea* supone un conglomerado múltiple de espacios, y, más importante que la “naturaleza” real o imaginaria de los espacios utilizados y/o producidos, conviene reparar en la lógica de los desplazamientos que los vinculan y transforman (Antezana, 1986: 154-155).

*Tirinea* aparece como un “conglomerado de espacios”, sin embargo, el desplazamiento es de los personajes. En el caso del protagonista de esa novela, Fielkho, cada nivel pedagógico que desarrolla implica un desplazamiento territorial, por lo que se trata de un personaje nómada (Antezana, 1986). Ana Rebeca Prada, por su parte, categoriza al narrador de *Los tejedores de la noche* con el mismo sustantivo, nómada, continuando, así, la lectura de Antezana:

El único lugar en que la experiencia migratoria/exílica del narrador de *Los tejedores* va a encontrar una verdadera residencia, una verdadera ciudadanía, será en la casa de la escritura. La posible reterritorialización procesada en esta invención (el-migrante-que-finalmente-se reterritorializa-en-una-nueva-casa), sin embargo, se ve intervenida por una inquietante dinámica de fluidos movimientos, de los más inesperados desplazamientos, de la más impredecible incursión al y del pasado. El viajero, pues, no se detiene (no se resedentariza luego del viaje hacia un nuevo hogar): instauro un *locus* de enunciación (un lugar desde el cual decir) y un transcurrir tácticamente nomádicos (Prada, 2002:389).

Sin embargo, Ana Rebeca Prada, en el artículo “La morada del nómada: aproximación a ‘Los tejedores de la noche’ de Jesús Urzagasti”, vuelve a utilizar este fragmento y lo reescribe así: “Ésta [la casa de la escritura], como invención, permite desencadenar los más fluidos movimientos, los más inesperados desplazamientos, la más impredecible incursión en el pasado. El viajero, pues, no se detiene y no arma un hogar estático: instauro un lugar tácticamente nomádico” (Prada, 2013: 32). Este pasaje es más claro (y más revelador, también) que el anterior y deja patente la idea de un espacio (la casa de la escritura, Buen Retiro) que se mueve. En otras palabras, Prada intuye que el verdadero desplazamiento lo ejerce el espacio antes que los personajes. Ella añade:

Se impone una clarividencia agradecida (...) que permite los más libres desplazamientos por terrenos de las más diversas especies, y los encuentros y la comunicación con la más heterogénea humanidad. La posibilidad de desplazamiento se ha hecho ilimitada pues al

proceder de una región que se asume como “intransferible”, el movimiento ha perdido toda restricción. De ahí *la paradoja de una morada nómada*; la hermosura de un hogar para los que están en permanente movimiento, regidos por la convocación de la memoria, el deseo, la imaginación (Prada, 2013: 39, énfasis mío).

Prada, empero, luego ratifica una y otra vez que el nomadismo espacial que ella defiende es dado por el movimiento de los personajes, siguiendo la senda abierta por Antezana. Por mi parte, concuerdo en que esta categoría (nomadismo espacial) sí existe en el universo urzagastiano; sin embargo, cabe añadir otra categoría para analizar, específicamente, esta novela, dado que lo que se mueve en *Los tejedores de la noche* es el espacio: *desplazamiento espacial internivelar*; es internivelar porque dicho movimiento se da entre los dos niveles que aparecen en la novela.

Tanto Antezana como Prada, entonces, asumen el nomadismo a través de los personajes. Empero, aunque esto también acaece en *Los tejedores de la noche*, constituyendo lo que Prada colige como uno de los rasgos centrales de la poética de Urzagasti, no se puede dejar de lado que en esta novela es posible asumir un movimiento espacial. Es decir, no solo hay desplazamiento de los personajes, desplazamientos temporales –con fuerte presencia de la memoria–, sino, también, desplazamientos espaciales sumamente notorios que desembocan en el movimiento de los tres lugares básicos –Retiro, Buen Retiro y la casa de los tejedores de la noche– para aterrizar en la “realidad” del narrador con una arquitectura compuesta de añadidos antes que meramente transformada.

Por ello, la noción de espacio, entendida en su sentido tradicional de marco geográfico o escenario referencial en que discurren las acciones narradas, es insuficiente para revisar ese desplazamiento espacial internivelar. Porque en Buen Retiro sucede algo similar a Tirinea, pues hay “aglomeración de espacios”. Pero Tirinea no se mueve, solo acumula; entretanto, Buen Retiro no acumula, combina, selecciona y se desplaza. Tirinea y la Cabaña de *El otro gallo* son lugares ficcionales estáticos, mientras que Buen Retiro es un espacio dinámico, se mueve del nivel metaficcional al nivel ficcional –“realidad” para el narrador–. Aunque en las tres novelas hay canales comunicantes entre “realidad” y ficción, la convergencia de lugares queda limitada por Tirinea, en el primer caso; solo permite influencias y encuentros, en el caso de *El otro gallo*; implica una traslación total de elementos y arquitectura para un desplazamiento espacial internivelar en *Los tejedores de la noche*. Ese desplazamiento espacial internivelar permite lazos entre ambos niveles narrativos y constituye la metaficción.

Debe quedar claro, sin embargo, que el desplazamiento del espacio al que hacemos referencia no se da al nivel de la historia, sino al nivel del discurso. Recordemos la distinción entre estas dos nociones:

La teoría estructuralista sostiene que cada narración tiene dos partes: una historia (*histoire*), el contenido o cadena de sucesos (acciones, acontecimientos), más lo que podríamos llamar los existentes (personajes, detalles del escenario); y un discurso (*discours*), es decir, la expresión, los medios a través de los cuales se comunica el contenido. Dicho de una manera más sencilla, la historia es el *qué* de una narración que se relata, el discurso es el *cómo* (Chatman, 1990: 19-20).

Buen Retiro se mueve efectivamente, pero no de un lugar a otro en el mismo nivel, sino de un nivel a otro. Es más, cabe enfatizar que en esta novela el espacio (Buen Retiro) hace de nivel. De hecho, Buen Retiro deviene el segundo nivel (metaficcional) y, al mismo tiempo, es el espacio en que discurren determinadas acciones de la novela, que si bien son imaginadas por el narrador, a un principio, cobran autonomía, después. Así, aunque el espacio es una categoría privativa de la historia (pues es un escenario, como le dice Chatman), en esta novela funciona en el plano del discurso. Se da, entonces, una suerte de enálage<sup>42</sup> respecto al espacio en esta novela. Eso implica que el espacio discurre en el discurso y no en la historia. De hecho, Buen Retiro permanece estático en el plano de la historia, es decir, no hay un movimiento en un mismo nivel narrativo; sin embargo, el desplazamiento se da entre niveles, puesto que Buen Retiro puede trasladarse al nivel ficcional (la “realidad” del narrador).

En rigor, el espacio realiza varios movimientos: el movimiento de evocación, de imitación, de combinación y de transmutación en adjuntos. El movimiento de evocación lo constituye el espacio de la hacienda del gringo Ferrari que se desplaza con sus personajes para caber en Buen Retiro, bajo la atracción de la evocación del narrador. El movimiento de imitación implica que la arquitectura de la casa de los tejedores de la noche se desplaza hacia la estructura de la casa inventada. El movimiento de combinación es el cruce de escenarios diversos, cuya combinación le permite al narrador inventar situaciones narrativas. El movimiento de transmutación en adjuntos es la absorción de la realidad secundaria por la

---

<sup>42</sup> Esta es una figura muy especial que consiste en la “[s]ustitución de una palabra por otra de igual lexema pero distinta categoría gramatical (por ejemplo, de adverbio por adjetivo de nombre por infinitivo), o de unos morfemas flexivos por otros (de género, de número, de grado en las categorías nominales; de tiempo, modo o persona en las verbales)” (García, 2018: 31).



realidad primaria, mas sin la fusión o mezcla completas. Lo que se da es, meramente, un añadido, de tal forma que dos espacios provenientes de distintos lugares y épocas aparecen, uno al lado de otro, al interior de otro espacio.

En síntesis, este capítulo abordó rasgos metaficcionales de los narradores de ambas novelas. El narrador de *Los tejedores de la noche* es autodiegético (en términos de Genette) y deficiente (en la terminología de Todorov), por lo que desconoce –en determinados pasajes– los eventos que acaecen en el mundo inventado (metaficcional). Sin embargo, este narrador es quien inventa este universo, por lo que sorprende que la ficción que él genera lo supere; de hecho, los desplazamientos espaciales de Buen Retiro toman desprevenido a este narrador. Con todo, la función *narrador deficiente* es, después de todo, un artificio muy bien trabajado por el autor (Urzagasti), pues se infiere que él procuraba este efecto sorpresivo en el lector. También, el narrador en segundo grado (metadiegético, según Genette) de *El otro gallo*, Luis Padilla Sibauti, crea un personaje (el Bandido) que desarrolla un sinnúmero de aventuras en un mundo ficcional. La diferencia principal sería que el primer narrador (*Los tejedores de la noche*) se proyecta en dos niveles narrativos y el segundo narrador (*El otro gallo*), que es uno en segundo orden, se descompone en el Bandido. La similitud fundamental es que ambos narradores crean mundos que son revelados como ficcionales por ellos mismos, por lo que son metaficcionales; cabe precisar, sin embargo, que la tarea metaficcional en *El otro gallo* es completada por el primer narrador, cuya presencia es imprescindible. En ambas novelas, además, se desarrollan rituales previos a la invención, en espacios que corresponden a la “realidad” del primer nivel narrativo (el cuarto alquilado en *Los tejedores de la noche*) y del segundo nivel (la Cabaña en *El otro gallo*). Dicha ritualidad resalta el valor de lo oral-mítico-mnemónico en las dos narraciones, poniendo énfasis en la oralidad como etapa previa y necesaria a la escritura. En efecto, el narrador de *Los tejedores de la noche* imagina y sus palabras (imaginadas) establecen un lenguaje interiorizado; por su parte, Luis Padilla Sibauti apela al lenguaje oral para narrar las aventuras del Bandido. Finalmente, se puede definir que en *Los tejedores de la noche* hay un *desplazamiento espacial internivelar* que, de manera complementaria a lo que Antezana y Prada sostienen sobre el nomadismo espacial, implica que el espacio –y no solo el personaje– se mueve.

## Conclusiones

Primero, esta investigación pudo arribar a la certidumbre que la metaficción es una característica preponderante en la novela *Los tejedores de la noche* y, evidentemente, dentro de la poética de Jesús Urzagasti. Hay una insistencia marcada por acentuar el carácter ficcional de una obra, hasta el extremo de dejar en conflicto el mismo estatus convencional del lector. En *Los tejedores de la noche* aparece un cuestionamiento sobre la naturaleza “real” del espacio y de los personajes, en virtud a las añadiduras que se producen.

Segundo, en *Los tejedores de la noche* hay dos niveles narrativos: “realidad” o nivel ficcional, donde se sitúa el narrador; y Buen Retiro o nivel metaficcional, la casa inventada por el narrador. Las contaminaciones entre niveles están a la orden del día, debido a que el narrador puede discurrir de un nivel a otro, pues él inventa el segundo nivel. Sin embargo, su control sobre ese segundo nivel es limitado, ya que personajes de ese nivel metaficcional irrumpen en el nivel ficcional, sin que él ejerza dominio sobre ellos (Froilán Tejerina, Pamela, otros personajes que dejan botellas de singani). Esto es lo más llamativo en la novela, pues la idea de una “realidad” cerrada a la ficción queda completamente puesta en duda. Además, ambos niveles narrativos son coordinantes, pues aunque el nivel metaficcional se basa en el nivel ficcional, no está subordinado temáticamente a este.

Tercero, la metaficción en *Los tejedores de la noche* está mediatizada por el narrador. Este narrador se proyecta tal cual es hasta Buen Retiro, es decir, tiene la facultad de discurrir en ambos mundos, en dos niveles narrativos, sin ningún aspaviento. Este narrador, también, produce ficción desde dentro de su “realidad”, que nosotros asumimos como ficcional. Así, el narrador de *Los tejedores de la noche* escribe imaginariamente su invención (el jeep, el garaje, la casa), es decir, usa plenamente la imaginación. En efecto, este narrador posee amplia libertad creativa, al extremo de que esta lo supera y él se sorprende de que aparezcan objetos no imaginados por él en Buen Retiro o que al final se produzcan movimientos en la casa y en los personajes, los que desembocan en adjuntos, en añadidos.

Asimismo, este narrador desarrolla un gusto/afición por la ficción (por la literatura, en un sentido lato). En rigor, está encantado con su labor generadora de ficción. Esta tarea le produce fruición y, por ello, anhela el momento de imaginar/inventar. Esto se manifiesta por la ritualización que desarrolla antes de entrar “en trance” imaginativo-mental.

El rito es imprescindible en este caso para la producción de la ficción y, como se vio en el capítulo 4, es la forma en que se revela la metaficción en esta novela y se pone énfasis en el papel de la oralidad, como etapa previa a la escritura. Se desnudan ante el lector procesos de transición de la oralidad a la escritura, escritura que en *Los tejedores de la noche* es imaginaria, poética. Sin embargo, en esta novela se rompe la estructura ritual cuando el narrador va a Buen Retiro en pleno día y en su oficina; también se derriba la atmósfera ritual y misteriosa cuando los tejedores de la noche interactúan con él a la luz de la tarde; incluso sus nombres rupestres –Delmar, Bichito– anulan la poeticidad que antes tenían.

Cuarto, el espacio inventado en *Los tejedores de la noche*, Buen Retiro, es marcadamente metaficcional. En efecto, Buen Retiro es un lugar imaginario que tiene lugar por la sólida invención del narrador (memoria creativa), quien puede ingresar/salir a/de este ámbito en la “realidad” de la novela. La memoria juega un rol preponderante en esta obra narrativa de Urzagasti. En el caso de Buen Retiro, la apertura ilimitada de la memoria determina un mundo, más que complejo, exquisito, cuya riqueza estriba en el accionar de las fuerzas mnemónicas que, inclusive, superan a su portador, el narrador. Es un escenario ficcional que genera metaficción, llevando al plano de la escritura imaginaria asimetrías sociales (obreros, como los tejedores de la noche, frente a un oficinista que imagina) y desencuentros culturales (que se grafican en Juanito Ortega que huye de Froilán Tejerina: dos generaciones separadas por más de cincuenta años, dos condiciones económicas disímiles, dos realidades antagonicas –ficcional y mítica– y dos condiciones étnicas en conflicto –aimara y mestiza– que se funden en la incomunicación).

Quinto, este trabajo presenta una categoría de análisis que puede servir para afrontar otras lecturas de *Los tejedores de la noche* o acercarse a otras obras del mismo autor: el *desplazamiento espacial internivelar* –donde se explica una serie de movimientos del escenario (Buen Retiro): de evocación, de imitación, de combinación y de transmutación en adjuntos–.

El *desplazamiento espacial internivelar* es una categoría que complementa las lecturas de críticos literarios que han descubierto como rasgo central en la poética urzagastiana al nomadismo. Esta categoría plantea que no solo se producen movimientos dentro del espacio –que es lo que preconizan esas lecturas– sino que es el propio espacio – en este caso, Buen Retiro– el que se mueve. Ahí los cuatro movimientos citados sirven de exégesis sobre cómo se da tal desplazamiento espacial internivelar. De hecho, la crítica ha coincidido en que en las novelas urzagastianas aparece un “nomadismo espacial”, el cual supone que el protagonista –que, generalmente, es la voz narrativa que dirige el discurso de esas novelas– es un nómada que se mueve de un lugar a otro; tal desplazamiento es justificado por una necesidad pedagógica, por continuar estudios en otro sitio debido a que en el lugar de origen la oferta educativa es muy limitada. Esto es rememorado por el narrador de *Los tejedores de la noche*, quien, empero, es un personaje sedentario. Este trabajo concuerda con esta categoría y la complementa: al margen del movimiento del personaje, lo que se ve en *Los tejedores de la noche* es el movimiento del espacio: Buen Retiro se desplaza, es decir, hay un desplazamiento espacial internivelar. Sin embargo, dicho movimiento no se da en el mismo nivel, sino entre niveles. Es decir, no se trata de una casa que vuela en el mismo plano de realidad, sino de una casa que se desplaza entre dos niveles. De hecho, estatuye plenamente el segundo nivel, en otras palabras, es el segundo nivel (metaficcional): el espacio (Buen Retiro) es un nivel narrativo.

Sexto, en *Los tejedores de la noche* hay ciertas convenciones que se ven “afectadas” por la metaficción: “argumento”, “autor” o “personaje”; cabe recordar que la metaficción consiste en revelar el carácter ficcional de una ficción (Waugh) y, así, contravenir las convenciones literarias de la novela realista. Estas convenciones fueron trabajadas de diferente forma a la tradicional –que prescribe la novela realista– por Urzagasti y esto ocasionó no pocos problemas para algunos críticos en nuestro país (piénsese en Óscar Rivera-Rodas o en Iván Vargas, por ejemplo). Ellos consideraron que había anomalías o insuficiencias, por no decir falencias, en los productos terminados de Urzagasti, lo cual degeneró en una valoración poco acertada de los mismos. Usar a la novela realista y a sus convenciones como el patrón de referencia (canon para la crítica) ha significado que hasta ahora haya algunos cuestionamientos sobre el verdadero aporte de las novelas urzagastianas al desarrollo de nuestra literatura. En ese sentido, este trabajo pone de relieve una categoría

analítica-crítica, metaficción, cuyo derrotero puede ser transitado por otros críticos o estudiosos de la literatura, para comprobar que la narrativa de Urzagasti no solo no nos sustrae de los contextos novelares latinoamericano y mundial, como sostienen todavía algunos críticos bolivianos, sino que, por el contrario, nos inscribe en ellos plenamente con maestría, creatividad y, también, mucha valentía.

## Referencias bibliográficas

Antezana, Luis H.

- 2000 “Prólogo. Cerruto en (el) *Cerco de penumbras*”. *Cerco de penumbras*. Óscar Cerruto. La Paz: Plural. vii-xvi.
- 1986 “Del nomadismo: *Tirinea* de Jesús Urzagasti”. *Ensayos y lecturas*. La Paz: Altiplano. 143-193.
- 1986 “Érase una vez... *El otro gallo*”. *Ensayos y lecturas*. La Paz: Altiplano. 505-531.
- 1985 “La novela boliviana en el último cuarto de siglo”. *Tendencias actuales en la literatura boliviana*. Javier Sanjinés (editor). Minneapolis/Valencia: Institute for the study of ideologies & literature, Instituto de cine y radio-televisión. 27-54.

Austin, John L.

- 1990 *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós. Traducción de Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi.

Bachelard, Gaston

- 1992 “La dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera”. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 250-270. Traducción de Ernestina de Champourcin.

Barthes, Roland

- 2014 *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Trad. Héctor Schmucler.
- 2004 *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores. Traducción de Nicolás Rosa.

Borges, Jorge L.

- 2004 “Las ruinas circulares”. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial S.A. 56-65.

Castro, Alan

2014 “Un hazmerreír en aprietos”. *Ciencia y Cultura. Revista de la Universidad Católica Boliviana San Pablo*, vol. 18, núm. 33 (diciembre): 216-218.

Castro, Iván

2011 “Jesús Urzagasti” [Mensaje en un blog]. *Entre el rumor: pensamiento, literatura y cosas afines* (noviembre 11). Disponible en: <http://icaruzamen.blogspot.com/2011/11/jesus-urzagasti.html>

Chatman, Seymour.

1990 *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus Humanidades. Traducción de María Jesús Fernández Prieto.

Cinti, Claudio

2014 “El silencio del extranjero”. *El Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura*, núm. 11 (septiembre): 13-16.

Coreth, Emerich; Walter Neidl; Georg Pfligersdorffer (editores)

1993 *Filosofía Cristiana en el pensamiento católico de los siglos XIX y XX. Tomo 1: Nuevos enfoques en el siglo XIX*. Madrid: Ediciones Encuentro. Traducción de Eloy Rodríguez Navarro.

Cortázar, Julio

1976 “Continuidad de los parques”. *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana. 9-10.

Daona, María J.

2015 ““Viajar es buscar la libertad”. En torno a *El último domingo de un caminante* de Jesús Urzagasti”. *Telar*, núm. 15: 134-150.

2014 “La comunicación, un código de ilusiones”. *El Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura*, núm. 11 (septiembre): 32-35.

De la Vega, Julio

2014 “*En el país del silencio de Jesús Urzagasti*”. *El Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura*, núm. 11 (septiembre): 22.

Gallardo, Sara

2014 “*Tirinea*”. *El Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura*, núm. 11 (septiembre): 20-21.

García, José-Luis

2018 *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*. Madrid: Arco/Libros.

Gaspar, Catalina

1996 “*Metaficción y postmodernidad: la pasión deconstructiva*”. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, núm. 8 (julio-diciembre): 113-133.

Gass, William H.

1970 *Philosophy and the form of fiction. Fiction and the Figures of Life*. New York: Alfred A Knopf.

Genette, Gérard

1998 “*Nivel*”. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra. 57-66. Traducción de Marisa Rodríguez Tapia.

1989 *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Homero

1927 “*La Odisea*”. *Obras completas*. Barcelona: Montaner y Simón.

Jakobson, Roman

1975 “*Lingüística y poética*”. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral S.A.



Mariaca, Guillermo

1989 “La palabra autoritaria”. *El Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura*, núm. 6 (diciembre): 10-14.

Medinaceli, Aldo

2013 “Apuntes acerca de Los tejedores de la noche”. *Semanario Aquí* (mayo 3). Disponible en: <http://www.semanarioaqui.com/index.php/lectura/1114-apuntes-acerca-de-los-tejedores-de-la-noche>

Meletinsky, Eleazar

1993 “Sociedades, culturas y hecho literario”. *Teoría Literaria*. Marc Angenot, Jean Bessière, Douwe Fokkema y Eva Kushner (eds.). México D.F.: Siglo Veintiuno Editores. 17-35.

Ong, Walter. J.

2006 *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Angélica Scherp.

Ortiz, Rodolfo (editor)

2015 “Obra publicada”. *Senderos*. Jesús Uzagasti. La Paz: La Mariposa Mundial. 18-19.

Ortuzte, José A.

2017 “Jesús Urzagasti: La prosa mediada de los inmemoriales en *De la ventana al parque*”. *Periódico Correo del Sur, Suplemento Puño y Letra* (abril 17). Disponible en: [http://correodelsur.com/punoyletra/20170417\\_jesus-urzagasti-la-prosa--mediada-de-los-inmemoriales---en-de-la-ventana-al-parque.html](http://correodelsur.com/punoyletra/20170417_jesus-urzagasti-la-prosa--mediada-de-los-inmemoriales---en-de-la-ventana-al-parque.html)

Patiño, Jorge

2016 “En la región intersticial. Una reflexión en torno a *Los tejedores de la noche*, de Jesús Urzagasti”. *Página Siete* (junio 18). Disponible en: <http://www.paginasiete.bo/letrasiete/2016/6/18/region-intersticial-99745.html>

Paz, Bernardo

2014 “Árbol del sueño”. *El Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura*, núm. 11 (septiembre): 36-38.

Piñeiro, Juan P.

2014 “En la dorada curva de un sueño”. *El Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura*, núm. 11 (septiembre): 17-19.

Prada, Ana Rebeca

2015 “Jesús Urzagasti: una reflexión sobre la excentricidad novelesca y la materia oral en *En el país del silencio*”. *Telar*, núm. 13-14: 114-133.

2014 “Dossier Jesús Urzagasti”. *El Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura*, núm.11 (septiembre): 7.

2013, “La morada del nómada: aproximación a *Los tejedores de la noche* de Jesús Urzagasti”. *Piedra de agua*, núm. 1 (julio-agosto): 31-39.

2002 *Viaje y narración: las novelas de Jesús Urzagasti*. La Paz: IEB.

Quine, Willard Van Orman

1937 “Logic based on inclusion and abstraction”. *The Journal of Symbolic Logic*, vol. 2, núm.4: 145-152. doi: 10.2307 / 2268279

Quinteros, Ángela

2016 *La autoconsciencia literaria en Tirinea de Jesús Urzagasti* (Tesis de pregrado). Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

Rivera-Rodas, Óscar

1972 “Antinovelá”. *La Nueva Narrativa Boliviana*. La Paz: Camarlinghi. 185-218.

Rodríguez, Emir

1988 “Tradición y renovación”. *América Latina en su literatura*. César Fernández (coord.). México D.F.: Siglo XXI Editores. 139-166.

Saer, Juan José

2014 *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.

Segre, Cesare

1985 *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Editorial Crítica.

Souza, Mauricio

1989 “En el país del silencio: Lectura”. *El Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura*, núm. 6 (diciembre): 23-29.

1988 “Jesús Urzagasti: el silencio necesario”. *El Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura*, núm. 5 (diciembre): 3-8.

Suárez, Jorge

2016 *El otro gallo*. La Paz: Plural.

Todorov, Tzvetan

1998 “Las categorías del relato literario”. *Análisis estructural del relato*. AA. VV. México D.F.: Coyoacán. 161-197.

Unamuno, Miguel de

2008 *Niebla*. Buenos Aires: Gradifco.

Urzagasti, Jesús

1996a *Los tejedores de la noche*. La Paz: OFAVIN.

1996b *Tirinea*. La Paz: OFAVIM.

Vargas, Wálter I.

2013 “Fitzgerald, de moda”. *La Razón* (junio 01). Recuperado de [http://www.la-razon.com/opinion/columnistas/Fitzgerald-moda\\_0\\_1843615655.html](http://www.la-razon.com/opinion/columnistas/Fitzgerald-moda_0_1843615655.html)

Vizcaíno, Laura E.

2013 “La metaficción en algunas brevedades narrativas de Hispanoamérica”. *Cuadernos Americanos*, núm.143: 87-101.

Waugh, Patricia

1984 “What is metafiction and why are they saying such awful things about it?”. *Metafiction. The theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London & New York: Methuen. 1-19.

Wiethüchter, Blanca

2014 “Tu historia no es la más triste cuando la relato yo”. *El Zorro Antonio. Revista de la Carrera de Literatura*, núm. 11 (septiembre): 23-28.

Zavala, Lauro

2010 “Leer metaficción es una actividad riesgosa”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 12 (octubre): 353-369.