LAS VISIONES POETICAS DE «SEIS VECES LA MUERTE»

(Soria Gamarra y la nueva ficción boliviana)

Muchos afirman, y algunos de manera tajante, que 1969 es el año de arranque de la nueva narrativa boliviana; aún más, de toda la literatura de dicho país. Es realmente difícil aceptar una opinión que pretende fijar casi matemáticamente el año específico en que muere una vieja estética y nace una nueva¹. Es difícil aceptarla, primero, porque el fenómeno literario por naturaleza se escapa de limitaciones categóricas, y, segundo, porque las excepciones, que de hecho existen muchas veces, no sólo ya vislumbran algunas características de la nueva estética, sino que además ya son casos o ejemplos bien logrados de la misma. A esto se encauza el presente estudio: a iluminar una obra esencialmente artística escrita antes de 1969.

En la segunda antología de Armando Soriano Badani sobre el cuento boliviano aparece una insólita narración, que en 1965 obtiene el primer premio en un concurso nacional convocado por la Universidad de Oruro «Seis veces la muerte» es la narración; su autor, Oscar Soria Gamarra². El cuento es corto: cuatro páginas y media divididas en seis fragmentos. Dada su naturaleza poética, conviene analizar dichos fragmentos por se-

¹ El más reciente comentario de este tipo se halla en Oscar Rivera-Rodas, *La nueva narrativa boliviana: Aproximación a sus aspectos formales* (La Paz: Ediciones Camarlinghi, 1972), p. 13.

² Las dos antologías de Armando Soriano Badani son: *El cuento boliviano, 1900-1937* (Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1964), y *El cuento boliviano, 1938-1967* (La Paz: Universidad Mayor de San Andrés, 1969). Toda referencia al texto del cuento corresponde a la última antología referida. Este texto difiere del de la primera edición, publicada en *Cuentistas bolivianos* (Oruro: Editorial Universitaria, 1965), pp. 17-22, por la supresión de las siguientes palabras al final del fragmento 3: «Se me oscurece la vista, evoco un rostro querido, termino de morir.» Dicha supresión origina un problema: puede ser un éxito si se considera que con ella se consigue el balance estructural que aquí se estudia; puede ser una falta si se acepta que con ella se habría aumentado la ambigüedad al no saber quién es el que acaba de morir: o el jovencito del muro o el protagonista, efecto este que desde luego se logra en otras situaciones analizadas más adelante.

parado, a manera de unidades autónomas, y, en sus relaciones mutuas, como unidad total debidamente planeada y ejecutada. La obra, como se verá luego, es un juego poético en que el lector participa activamente a fin de hacer de la dispersión controlada de las piezas un orgánico conjunto de expresión. ¿Que esto, sin menoscabar su originalidad, recuerda algo de Borges? Es muy posible.

Los seis fragmentos conforman tres unidades mayores: la del sueño, la de la realidad y la de la muerte. Estas son tres visiones en las cuales el protagonista vive y desde las cuales narra. La visión del sueño la constituyen los fragmentos 1, 2 y 3. En el primero, el protagonista sueña tanto en las experiencias vividas hace pocas horas como en la perpetua obsesión de la muerte que le acosa. Sueña y narra que «Son las nueve de la noche», que están en casa visitándole Jorge, Alberto y Ricardo; que el tema de la charla es la muerte, la muerte de muchos, hace años, hace meses, hoy o mañana. Por fin sueña y narra sobre su propia muerte. Es como si los recuerdos de la charla con sus amigos hubiesen quedado sedimentados en el subconsciente para luego flotar atormentadores en el sueño. Hay un instante en que, impulsado por la obsesión, transforma la muerte de los otros —discutida esa noche por los cuatro— en la suya propia: «Dicen que estoy tendido en media calle y que algo aquí, en el pecho, me quema horriblemente» (p. 321).

En el fragmento 2 sigue narrando y soñando y, más aún, como si se tratara de una horrible pesadilla, ahora está «bañado en sudor». Sueña estar en un hospital en que su yo se confunde con el del otro paciente, que «en su mal castellano» pide que no le corten el brazo. El dolor de éste es agudamente sentido por el otro, hasta el punto de que, al culminar el fragmento, no se sabe de quién es aquel grito: «Que no me corten.» Deliberadamente, el autor le confina al lector en la penumbra de lo real y lo irreal; en este caso, entre el dolor sufrido por el protagonista y el dolor del amigo; en el otro, entre la muerte de los muchos que conoció (discutida por los cuatro) y la muerte soñada por y de sí mismo.

En el tercer fragmento aparece la muerte de un jovencito a manos de militares. Aquí lo absurdo del asesinato está no sólo en la injusticia de sí mismo, sino sobre todo en las circunstancias en las que se perpetra: a tiros desde la iglesia (p. 323). La víctima, contenta de haberse escapado de los que le persiguen, optimista, se apresta a refugiarse en la iglesia que ve al frente, precisamente donde está su muerte (pp. 322-323).

La segunda visión, la de la realidad, se reduce al fragmento 4, que empieza con las palabras: «¡Qué mal sueño! Despierto transpirando.» Otra vez lo trágicamente irónico es que, como él mismo lo dice, se despierta a otro sueño, a protagonizar y narrar (en su dormitorio) su propia

muerte (p. 324), y ésta es descrita de una manera cinematográfica (apropiada al tipo de visión «realista» que el autor procura crear): «¡Una descarga! Ya está aquí... Se astilla la puerta de calle. Un tropel de pasos sube las escaleras. Corren por el pasillo. Me levanto. Abren mi pieza. Me apuntan. Me disparan» (p. 324). Este vertiginoso dinamismo estilístico encarna la fugacidad de la idea del «despertar es morir». Es en este fragmento en que también escucha antes de morir el grito doloroso de una india borracha que llora por su esposo asesinado.

Los fragmentos 5 y 6 forman la tercera visión, la de la muerte. El narrador-protagonista ya muerto continúa poéticamente sintiendo la misma obsesión de antes. Huyendo de un dolor encuentra otro: a unos mineros semienterrados en la nieve. Más aún, su cuerpo mismo se confunde con el de ellos. «¿Pasará alguien por aquí hoy; mañana? Si pasa, verá mi cuerpo oscuro y rotundo semihundido en la nieve» (p. 324). De todos los fragmentos, el más decisivo en la creación arquitectónica del cuento es el sexto:

a) En él aparece, a manera de repetición unificadora, el número de muertos y las claves para su identificación. «No sé si mi cuerpo está tirado en mitad de la calle a la vera del parque Laikakota, o yace junto a un muro, frente a la iglesia, en una calleja de Catavi, o quedó helado, semihundido en la nieve, en las faldas del Huayna Potosí» (p. 325). ¿Quiénes son estos muertos? El de la mitad de la calle es el carabinero (fragmento 4); el del muro es el joven amigo que buscaba refugio en la iglesia (fragmento 3), y el de la nieve es alusión a los tres mineros (fragmento 5). Debe indicarse que el muerto del fragmento 1 y el paciente de la gangrena en el hospital (fragmento 2) no cuentan en la determinación de las seis muertes del título, como tampoco cuenta la muerte del protagonista (fragmento 4). No cuenta la muerte del fragmento 1 porque es simplemente un sueño, el protagonista muere en realidad en el fragmento 4. No cuenta el paciente del hospital porque no muere, aunque parezca lo contrario. Y no cuenta la muerte misma del protagonista en el fragmento 4 porque su muerte es la de todos, y viceversa. Hay entonces seis muertes: la del carabinero indígena, la del joven en el muro, la de los tres mineros y la del protagonista, que se confunde con aquéllas y que, por tanto, es omitida de la lista contenida en el penúltimo párrafo del cuento. Se puede decir que él «realmente» muere en el fragmento 4, pero «poéticamente» él se muere con todos y cada uno de los otros. Y esta ilusión poética es uno de los éxitos más destacados del cuento. Es necesario notar al analizar este párrafo que el autor, a lo largo prácticamente de todo el cuento, ha mantenido en secreto el lugar en que se realiza la acción. Y la revela sólo en el penúltimo párrafo con las refe-

rencias al parque de Laikakota, la calleja de Catavi y las faldas del Huayna Potosí en Bolivia. Esto, por una parte, inyecta un cierto grado de suspenso y misterio, y por otra, refuerza la universalidad de la creación. El bolivianismo dominante en casi toda la narrativa anterior, en «Seis veces la muerte», si no desaparece, queda al menos artísticamente velado; la protesta social se transforma en angustia metafísica, así como la preocupación histórica deja que prevalezca a la preocupación artística.

b) Muerto ya el protagonista, siente y narra lo que detrás deja la muerte: vacío, soledad y silencio. Nadie contesta al teléfono que suena, y «Mi casa está vacía. Nadie entra ni sale. Nadie en las piezas, nadie en los pasillos. Las flores, sin agua, marchitándose» (p. 324). Es interesante percibir que esas tres llamadas monótonas y estériles quedan como sonando en los oídos del lector para recordarle de la experiencia de la muerte que acaba de leerla o, mejor, vivirla. «Sigue sonando, larga, inútilmente» (p. 325). Este recurso del sonido recuerda muchísimo el efecto que en la famosa *Muralla verde*, de Armando Godoy, produce el monótono sonido de la campanilla atada por el niño a su molino de agua. Soria Gamarra —buen guionista— seguramente intuyó la misma necesidad de dejarle al lector con el largo e interminable sonido de la muerte.

c) Al volverse con este fragmento a situaciones que quedaron aludidas en el primero, una circularidad estructural se perfila para sugerir la eterna presencia de la muerte y la compacta cerrazón de su misterio. Cronológicamente, la acción iniciada a «las nueve de la noche» (p. 321) termina al amanecer con las llamadas telefónicas (p. 324); la muerte de la que hablaban anoche les contesta a los tres, al amanecer, con el silencio del amigo que ha muerto.

d) Al no saber el protagonista-narrador cuándo murió: «Y no sé tampoco si morí hace quince años, o diez, o dos. O acabo de morir ahora, ahora mismo» (p. 325), lo que se infiere es que, en cuanto al tiempo, además de la fuerte identidad y solidaridad humana que él siente para con los asesinados, es que el autor distingue y confunde a propósito entre tiempo psíquico y cronológico. Cronológicamente, la acción dura la noche en que muere. Sin embargo, en ese marco restringido se condensa una indefinida totalidad vital y sufrida que acaba con el pasado, el presente y el futuro a través de una forma especial de *collage*, que los yuxtapone y que hace de la obra un mosaico elaborado de distintas unidades temporales, y sobre todo de realidad y fantasía, de «visiones que no son más que un puro juego de la luna y la noche. Y que todo lo elabora [la] mente que desea engañarse a sí misma» (p. 324).

Enfocado el cuento desde el punto de vista de las tres visiones, se puede intensificar la apreciación de su gran poder expresivo. El sueño,

la realidad y la muerte desde las cuales narra y vive el protagonista son y no son distintas unas de otras. Lo son en cuanto etapas por las que atraviesa el ser, es decir, en cuanto momentos temporales por los que él pasa; pero no lo son en cuanto «visiones poéticas» que le sirven al *narrador* para expresar el profundo dolor que siente como *ser* frente a la muerte. De aquí que sea «poéticamente» (no «naturalmente») posible aquello de que el protagonista no pueda contestar al teléfono porque su casa está vacía y él está muerto (p. 325). La narración en primera persona es esencial para alcanzar este efecto. El «yo narrador» percibe la diferencia de los tres estadios, pero se ve impelido a confundirlos para expresar el dolor del «yo protagonista» frente a la muerte no sólo frente a la suya propia, sino frente a la de los demás. Como resultado de esta desesperación del «yo protagonista» se ve de nuevo impelido el «yo narrador» a jugar «poéticamente» con el tiempo, de tal manera que se sienta simultáneamente la muerte del uno con la de los demás, acaecidas en diferentes unidades temporales. Tal es el sentido de las últimas palabras puestas por el «yo narrador» en boca del «yo protagonista»: «Y no sé tampoco si morí hace quince años, o diez, o dos. O acabo de morir ahora, ahora mismo» (p. 325).

El cuento goza de una concisión hartamente simbólica. Las cuatro páginas y media que contienen seis breves fragmentos están saturadas de una expresión lingüística cortante, vertiginosa y lacónica. «Corren por el pasillo. Me levanto, Abren mi pieza. Me apuntan. Me disparan» (p. 324). No hay tiempo que perder; la imprevisibilidad e inminencia del asesinato son imperativas. Cada fragmento es como un tiro que sorprende a la víctima. Pero, paralela a esta concisión cortante, corre, a manera de subestructura, una sutil fuerza lírica que equilibra el conjunto: el grito «agudo y desgarrador» de la india que gime por su esposo asesinado halla su eco en una «oculta rama» en que «un pájaro lanza su solitario reclamo enamorado» (p. 323). Los cadáveres semihundidos en la nieve le hacen exclamar al poeta: «Qué certeza de muerte comunica un cuerpo así» (p. 324), configurando de tal modo la impresión que ofrecen los muertos enterrados y cobijados en y por la frialdad de la muerte vista a través de la nieve. Cuando sueña que se muere cerca de un parque, puede sentir que su angustia es compartida por «los árboles, disparándose hacia lo alto sus copas como ansiosas de luz, estirándose hacia el último celaje» (p. 321). Como se dijo y se habrá visto con esta subestructura lírica, Soria Gamarra crea una ambivalencia estilística que concuerda con la lacónica frialdad de la muerte y la concomitante reacción dolorida del poeta que la siente.

Para concluir, vale realizar el modo de participación del lector en el

cuento. Por la yuxtaposición narrativa, su percepción se fragmenta. Pero a medida que termina cada unidad, el interés del lector se intensifica, pues desea alcanzar el sentido de la totalidad, y se intensifica paradójicamente no por el tradicional avance de un argumento de principio, medio y fin, sino por la constante e intensa repetición de las muertes. Cada unidad es un reflejo dinámico de la anterior, como las ondas que se suceden en un lago por el impacto de algo. Con esta técnica, el autor acentúa la presencia constante y dolorosa de la muerte e insinúa la impotencia del ser frente a la misma. Leer la obra es ver pasar por la pantalla de la subconsciencia y consciencia del protagonista una serie continua de imágenes de la muerte. Cada unidad narrativa constituye una imagen más de la cinta en proyección. Esta es otra perspectiva que induce a reconocer la experiencia cinematográfica de Soria Gamarra en el arte de su narración.

Pero ¿es simplemente repetición la técnica de la que aquí se trata? No. Se trata más bien de lo que Bruce F. Kawin en su *Telling It Again and Again*, denomina «repetition with variation»³. Con ella el autor le hace sentir al lector la misma experiencia como algo nuevo⁴. Cada una es un «descubrimiento» de algo más en lo mismo. Se repiten la muerte, sí, pero cada una añade un aspecto más del cual la anterior carecía. Así, cada una es un paso hacia la configuración y consolidación total de la experiencia sufrida por el protagonista. El lector llega a «descubrir» que los asesinatos perpetrados por razones políticas han alcanzado a ciertos estratos bolivianos claves: indígenas, mineros, estudiantes e intelectuales. A su vez, cada muerte conlleva algo diferente que la hace o más dolorosa o injusta o absurda. Se ven la destrucción de la armonía amorosa del indio lamentado en desespero por su esposa; el brutal abandono, la soledad y el frío metafórico en el caso de los tres mineros; la absurda esperanza que el joven tenía de salvarse refugiándose en el lugar más sagrado, la iglesia, y la mortal e irónica sorpresa del protagonista, que descansa en su momento y lugar más íntimos. Pero la repetición culminante como golpe final es la contenida en el ya discutido penúltimo párrafo, en que reapareciendo los muertos siente el lector el impacto más fuerte de la visión del autor frente a su mundo narrado. Además es aquí donde se percibe que la repetición opera como énfasis, énfasis que es «expressive of frustration at the inadequacy of the simple statement to

³ Bruce F. Kawin, *Telling It Again and Again: Repetition in Literature and Film* (Ithaca: Cornell University Press, 1972), p. 35.

⁴ Kawin, p. 41.

convey experience —that is, to give one the sense of having experienced the truth. We can only hint at what we cannot say —can only emphasize until emphasis itself communicates»⁵. De acuerdo a esto, el tema inexpresable de la muerte es el impulso que define la forma repetitiva de la obra.

VICENTE CABRERA

University Fort Collins, Colorado.

⁵ Kawin, p. 50.