DOS NOVELISTAS CONTEMPORANEOS: JESUS URZAGASTI Y JAIME SAENZ

POR

MIEMBROS DEL TALLER «HIPOTESIS»
Cochabamba

«TIRINEA» Y EL ACTO-DE-ESCRIBIR

«No sé cuál de los dos escribe esta página» (BORGES).

Tirinea (Buenos Aires: Sudamericana, 1969), de Jesús Urzagasti, tiene algo de un *bildungsroman*, donde el «aprendizaje» propiamente dicho se realiza, en cierta forma, en la escritura misma de la obra. Es la narración de lo vivido tratando de explicitar la clave de su sentido. La obra se arma como un entretejido de intensidades (seres, hechos, imágenes) que se iluminan mutuamente, aunque también es discernible una cronología, desde los más lejanos recuerdos hasta el presente de la narración. Es una novela nómádica, plena en desplazamientos, tanto al nivel de los hechos narrados como al del estilo; está escrita en una prosa que combina armoniosamente lo poético y lo reflexivo con lo narrativo. A nuestro entender, *Tirinea* es, sobre todo, un canto a la vida:

Para nadie es un secreto que muchas legiones se quedaron en el otro mundo, felices de sentirse seguras en una esfera sin los límites que hacen nacer lo humano. Para estos seres acercarse a nuestro mundo sin duda es una locura. Razón no les faltaría; pero, en la medida humana, también les faltaría el don de la aventura (p. 103).

Tirinea es una de las pocas novelas bolivianas que internaliza (temática y formalmente) el acto mismo de escribir(se). Por así decirlo, la obra también narra las condiciones de su escritura. Generalmente, esta posibilidad narrativa —como el «cuadro dentro del cuadro» o «la obra dentro de la obra»— resulta en un indefinido proceso especular que, bajo cons-

tantes representativas, supone siempre un límite —a veces contradictorio— como la célebre paradoja del «Yo miento» o algunas ficciones borgeanas bien pueden ejemplificar. En *Tirinea*, sin esquivar encasillamientos, límites y paradojas, la escritura es, más bien, un acto abierto, un minucioso —aunque precario— acto nominativo que permitiría un renovado acuerdo entre el que escribe y el mundo:

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 (p. 29).

Aquí la interiorización de la escritura no implica una final clausura especular, tan sólo un medio para mejor llegar a la vida; una pausa en el camino para desarmar lo vivido (rememorarlo, nombrarlo, celebrarlo) y dejarlo que así sea. En esta vena, *Tirinea* es, como los *performativos* de Austin, un acto hecho de palabras: el acto verbal de ordenar lo vivido.

Ningún rasgo especial —privilegiado— caracteriza a este acto. En *Tirinea* —y en general en toda la obra de Urzagasti— la vida es la que realmente importa. Pero, bajo ciertas circunstancias, la escritura sería un camino para re-acceder a aquélla. Si Fielkho escribe es para establecer el equilibrio corporal que necesita entre sus ojos y el mundo; esta escritura es sólo un rodeo nomádico que, aunque necesario, carece de importancia en sí mismo. A la larga, en la novela, la literatura se queda con la literatura, mientras Fielkho sale de ella y se imbrica con la vida, con el mundo.

Esta operación —suplementaria, en un cierto sentido— puede ser explicitada reparando un momento en la figura de «El Viejo». El Viejo es una voz que acompaña a la de Fielkho. Es un segundo narrador. Al principio es una leve distinción, un rumor, se diría; luego crece en espacio y en importancia. Narrador-personaje, El Viejo es un producto de la escritura: «A su acto de escribir se debe que yo esté a punto de salir a flor de piel» (p. 56). Entre sus rasgos está el de verlo todo desde fuera, como una instancia abstracta, quizá plena, ajena a los avatares de la vida. En rigor, El Viejo es algo así como una metáfora de la muerte —lo que, dicho sea de paso, establece un fuerte vínculo entre la escritura y la muerte—. Poco a poco, en la medida en que Fielkho «retorna» a la vida, El Viejo se hace, más y más, el narrador dominante. El personaje —ahora narrador— se hace cargo del texto literario. A la larga, Fielkho puede prescindir de la escritura y —paradójica pero coherentemente— El Viejo se encarga de acabar la novela. Cumplida su función relativa, la literatura se queda en/con la literatura. Como quería Cortázar, aquí la literatura abre las puertas para ir a jugar. Este proceso se resume bien en unas palabras de

El Viejo relativas a Fielkho y a su propio *status* de personaje escrito: «Porque mi destino no es morir en manos de la muerte, sino en las de la vida; es decir, en las de Fielkho, el cual sí morirá en manos de la muerte» (p. 57).

En una entrevista, Urzagasti contaba que la escritura de *Tirinea* se originaba en un sueño suyo. Una comunidad del Chaco boliviano —movida, quizá, por la búsqueda de la Loma Santa, esa práctica tan frecuente en el oriente boliviano— decide dejar sus tierras y partir en pos de un lugar mejor. Después de múltiples avatares, encuentra su buscado paraíso. No es otro que su lugar de origen, Tirinea, intensificado y sacralizado, se diría, gracias al rodeo migratorio. Análogamente, la escritura sería ese rodeo para encontrar, de nuevo, el punto de partida: la vida vivida y viviente. En *Tirinea*, la escritura es, pues, un acto pasajero de re-encuentro.

LA NARRATIVA DE JAIME SÁENZ

En el contexto de la literatura boliviana, la narrativa de Jaime Sáenz podría localizarse en la llamada «novela de la ciudad». Un tipo de narrativa que examina no tanto la modernidad y sus efectos en las ciudades —como es frecuente en otras narrativas—, sino más bien la posibilidad de entender en intensidad un entrecruce de procesos sociales, pues estas ciudades —y notablemente La Paz— concentran muy a menudo las tensiones que mueven al país. Dentro de la obra de Sáenz, la narrativa tiene ciertamente una perspectiva y un lugar propios, aunque se articularía, sin grandes rodeos, con su obra poética; ambos géneros participan de tensiones análogas y el lenguaje es, con matices diferenciales, casi siempre «saenziano». Aquí nos referiremos, brevemente, a la novela *Felipe Delgado* (La Paz: Difusión, 1979) y al relato *Los cuartos* (La Paz: Altiplano, 1985).

Sería, quizá, forzado integrar directamente *Felipe Delgado* y *Los cuartos*. La novela desarrolla los avatares de una búsqueda límite, extrema, simbolizada, finalmente, en la desaparición inexplicable del personaje central, mientras que el relato es una nominación cuasi celebratoria de un positivo estar en el mundo, tal como el personaje de la Tía permite explicitar. Sin embargo, no es difícil reconocer un universo referencial común a ambos textos: el mundo ya mítico de los barrios marginales paceños, allá por los años treinta —si tomamos por referencia a *Felipe Delgado*—. Así, por ejemplo, la bodega de aparapitas (los cargadores indígenas de la ciudad de La Paz) que frecuenta Delgado podría estar a pocos pasos de la casa —los cuartos— que frecuenta la Tía. En vena análoga, aunque los

tonos narrativos son diferentes —la novela más densa, se diría, y el relato más ligero—, muchos de los personajes de un texto podrían habitar en el otro: hay algo del Oblitas de *Felipe Delgado*, por ejemplo, en el Paucarpitas de *Los cuartos*, aunque este último sea más un diseño que un retrato. Al aproximar ambos textos, uno tiene la imagen de que *Los cuartos* connota un acercamiento al «más aquí», mientras que *Felipe Delgado* se atreve con el «más allá». En ambos casos se nominan o buscan sentidos para el «vivir», que Sáenz gusta de subordinar al «navegar» (la frase de los navegantes portugueses que preside el monumento a Colón en La Paz: «Es necesario navegar, vivir no es necesario», es uno de los *leitmotiv* de *Felipe Delgado*).

Felipe Delgado narra sobre una búsqueda de sentido en los extremos del alcohol, la locura y la muerte. La bodega de Ordóñez, una bodega de aparapitas, es el escenario privilegiado donde Delgado, que ahí se siente protegido, frecuenta excesos movido por la pulsión que lo lleva a trascenderse a sí mismo. El trato con el alcohol, la locura y la muerte son otras tantas formas de experimentar orillas donde el mero «yo» adquiere pluralidades y diferencias marcadas; por ejemplo, en los diversos desdoblamientos del personaje principal, como si el cuerpo sólo fuera la exterioridad aparente de otros muchos —algunos inquietantes— sujetos.

Al respecto, el acto aparapita de «sacarse el cuerpo» podría ser considerado como una metáfora —interior al texto mismo— del tipo de vivencia y transcendencia que Delgado busca experimentar. Cuando un aparapita siente —sabe— que le ha llegado su hora, trabaja ininterrumpidamente para juntar el dinero que le permita encerrarse en una bodega y beber hasta morir. Al borde de la muerte, en un último esfuerzo, sale a la calle y ahí muere. Los pasantes rapiñarán sus pertenencias y su cuerpo anónimo acabará seguramente en la morgue. Pero todo eso ya no importa; por medio de ese acto, cuasi-suicida, el aparapita «se ha sacado el cuerpo», es decir, se ha convertido en una especie de dios tutelar de la bodega. Por caminos análogos transcurre el vivir, el navegar, de Delgado.

En general, tanto los acontecimientos como los personajes tratados por Sáenz andan siempre tocando (extrañas) puertas. Esta experimentación —si vale la palabra— no sólo se traduce en términos de contenido, sino que también el lenguaje narrativo es cómplice de ese proceso. Aunque *Felipe Delgado* —y *Los cuartos*— trabaja con un tipo de narración directo, tradicional, subordinado, por lo menos en principio, a una mera comunicación de contenidos, muy a menudo ese lenguaje (como el de diversos personajes laterales, tal Oblitas, por ejemplo) también toca fronteras de expresión afines, se diría, a las fronteras de sentido vivencial que orillan los personajes dominantes, como si el lenguaje mismo (la lengua) fuera

también un límite que hay que vencer. De ahí que, por ejemplo, por momentos, es difícil distinguir el lenguaje del narrador del de Delgado, pese a una clara distinción funcional al respecto. Para el narrador, Delgado es un él. A este nivel más «material», el lenguaje narrativo de Sáenz se hermana fácilmente con su trabajo poético. Y, bajo ese marco más amplio, la narrativa es como un nudo que recoge resonancias no extrañas a las de *El escarpelo* (1955), por ejemplo, o, valga el anacronismo, a las de *La noche* (1984). La hipótesis más general al respecto es que, en la base, el trabajo literario de Sáenz supone siempre la creación de un lenguaje (propio), que es a la vez la creación de un mundo. Esta posibilidad, por supuesto, no supone un estricto y directo paralelismo entre el trabajo material sobre el lenguaje y la articulación de contenidos, sino una complicidad, un desplazamiento y un sistema de intensidades afines.

Y, en todo esto, habría que destacar el particular valor de *Los cuartos*, tal como Leonardo García lo señalaba en la presentación del texto, es decir, el marcado signo afirmativo de este texto:

Del sol negro de los alquimistas —alma de Felipe Delgado— al sol luminoso de los personajes plenos de amor, solidaridad y humanidad de «Los cuartos», la escritura de Jaime Sáenz parece haber completado una trayectoria de 180 grados. En este relato, la mirada de Sáenz, recién nacida, o renacida, sorprendida y jubilosa, descubre, ya no el otro lado de la noche, sino el más acá de la muerte: la vida.

Ciertamente, en general, la obra de Sáenz supone, pese a la dialogicidad permanente en su obra, entre un tú y un yo que van permutando constantemente sus valores, una búsqueda final de sentido, trascendente, como implica la final e inexplicable ausencia/presencia de Felipe Delgado. Pero, en *Los cuartos*, esa afirmación de un sentido vital es, dicho sencillamente, más diurna. Lo que no implica, por otra parte, que las preguntas por el «olor de la vejez», que sería también el «olor de la muerte» y sobre las sollicitaciones siempre inquietantes del más allá, estén ausentes en este texto.

En el ámbito de la literatura boliviana, la obra de Jaime Sáenz supone una experiencia límite con el lenguaje y sus posibilidades tanto imaginarias como simbólicas, atreviéndose, en una especie de mística negativa, a entrar en los recintos más oscuros e inquietantes que signarían lo humano. Como si la finitud fuera, precisamente, clave de trascendencias. Su narrativa escoge la ciudad de La Paz en su cara más esquiva para exponer, a través de personajes, situaciones, intriga, contextos, ese tipo de enfrentamiento, de búsqueda. Los sentidos finales son siempre esquivos para el

lector, aunque un texto como *Los cuartos* ofrece una explicitación más inmediata. Al finalizar esta nota quizá convendría señalar que *Felipe Delgado* es, seguramente, la más compleja y densa de las novelas bolivianas: rica en posibilidades y matices, extraña y ajena. Esta novela toca, ciertamente, muchas de las claves de La Paz, esa ciudad que, según el autor, no sería otra cosa que el devenir aparapita del campesino aymara.