

LA MEMORIA INCESANTE: *LOS TEJEDORES DE LA NOCHE* DE JESÚS URZAGASTI⁸

RELENTLESS MEMORY: *LOS TEJEDORES DE LA NOCHE* BY JESÚS URZAGASTI

A MEMÓRIA INCESANTE: *LOS TEJEDORES DE LA NOCHE* DE JESÚS URZAGASTI

María José Daona⁹

RESUMEN: Este trabajo se propone analizar la noción de memoria en la novela *Los tejedores de la noche* del escritor boliviano Jesús Urzagasti. La casa y el tejido andinos están relacionados con el concepto de memoria que pone en jaque la idea de tiempo cronológico, tiempo vacío en términos de Sergio Tischler Visquerra, y generan cruces constantes entre el pasado y el futuro. El presente los anuda en una trama que, al igual que los textiles andinos, tiene por objeto sacar del olvido a sujetos que dan cuenta de una historia colectiva. Los estudios en torno a las casas y a los textiles de Denise Arnold y Elvira Espejo orientaron este análisis que se cruza con teorías provenientes del mundo occidental como son las propuestas de Friedrich Bollnow, Gastón Bachelard, María Zambrano y Tim Ingold.

PALABRAS CLAVE: Memoria; Tejido; Jesús Urzagasti; Bolivia.

ABSTRACT: The purpose of this paper is to analyze memory's notion within the novel *Los tejedores de la noche*, written by the Bolivarian writer, Jesús Urzagasti. Andean weaves and homes are closely related to the memory's concept challenging the idea of chronological time, or empty time as referred to by Sergio Tischler Visquerra. This generates constant interchanges between past and future. The present intertwines as in an Andean weave, being its purpose is to bring back forgotten characters who are part of a collective history. Denise Arnold and Elvira Espejo's studies regarding home and weave have oriented this analysis which mixes with theories from the occidental world, proposals such as the ones of Friedrich Bollnow, Gastón Bachelard, María Zambrano and Tim Ingold.

KEYWORDS: Memory; weaver; Jesús Urzagasti; Bolivia.

⁸ Este trabajo forma parte de una investigación de mayor envergadura donde estudio la obra completa de Jesús Urzagasti.

⁹ Doutora em Letras pela Universidad Nacional de Tucumán, Argentina. Bolsista do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas (CONICET). E-mail: mariajdaona@yahoo.com.ar.

RESUMO: Este trabalho pretende analisar a noção de memória no romance *Los tejedores de la noche* do escritor boliviano Jesús Urzagasti. A casa e o tecido andinos estão relacionados ao conceito de memória que questiona a idéia do tempo cronológico, tempo vazio em termos de Sergio Tischler Visquerra e geram cruzamentos constantes entre o passado e o futuro. O presente os ata em uma trama que, como os têxteis andinos, tem como objetivo tirar do esquecimento sujeitos que representam uma história coletiva. Os estudos em torno das casas e têxteis de Denise Arnold e Elvira Espejo orientaram esta análise, que se cruza com teorias provenientes do mundo ocidental, como as propostas de Friedrich Bollnow, Gastón Bachelard, María Zambrano e Tim Ingold.

PALAVRAS-CHAVE: memória – tecido- Jesús Urzagasti - Bolivia

SOMOS las letras de una palabra infinita que cambia cada segundo, responderá seguramente ella. Si mi voz se ha cruzado con la tuya entonces ya estamos tejidos; para adelante, para atrás, para siempre.

Cuando Sara Chura despierte de Juan Pablo Piñeiro

1. INTRODUCCIÓN

Una puntada avanza y retrocede siempre sobre el mismo punto. Va de nuevo hacia atrás y, una vez más, hacia adelante. Engrosa su tamaño por lo que cada vez tiene que ir más atrás y más adelante. Así describe la vida Jesús Urzagasti¹⁰ entretejiendo en cada puntada el pasado, el presente y el futuro. Es por esto que para el autor “el pasado será para siempre imprevisible” (URZAGASTI, 1996, p. 92) ya que depende del futuro, del paso del tiempo que implica volver y seguir construyendo ese pasado. La puntada es también el trazo de la pluma, la palabra infinita, la escritura que involucra la mano y el cuerpo, para continuar

¹⁰ Urzagasti nació en 1941 en la región del Gran Chaco boliviano. Hijo de campesinos que comenzó, desde muy pequeño, una serie de viajes vinculados a su educación. Vivió en El Palmar, Villamontes, Tarija y Salta hasta que, en 1961, llegó a La Paz para estudiar geología en la Universidad. Un año después dejó la carrera para dedicarse a la literatura y al periodismo. Trabajó en el Suplemento *Presencia Literaria* entre 1972 y 1998; formó parte del Instituto Cinematográfico Boliviano dirigido por Jorge Sanjinés; publicó siete novelas y cinco poemarios. Entre ellos se destacan *Tirinea* (1969), *En el país del silencio* (1987), *De la ventana al parque* (1992); *Yerubia* (1978) y *Fronadas nocturnas* (2008). La imagen de la vida como una puntada infinita la tomo de un diálogo que mantuve con Sulma Montero, su viuda, en agosto de 2016.

avanzando y retrocediendo, uniendo hilos, dándoles forma en las páginas de un libro-vida que se escapa incesantemente del olvido.

“La verdadera memoria empieza por la mano” dice el narrador de *Los tejedores de la noche*. “Lo que ella escribe se queda y lo que no escribe podrá aterrizar en cualquier parte menos en la memoria del que no supo escuchar el paso del tiempo” (URZAGASTI, 1996, p. 102). Memoria y escritura se entrecruzan en las páginas de esta novela construida como un gran tapiz en donde se van hilando acontecimientos y anécdotas de momentos y lugares diversos. Esto genera que no sea posible pensar el tiempo como un *continuum* sino que se produzcan irrupciones, saltos, idas y vueltas constantes en un movimiento que se propone sacar del olvido a sujetos que dan cuenta de una historia colectiva.

Como toda la narrativa urzagastiana, el texto presenta una estructura compleja en la que los recuerdos, los desplazamientos del narrador, los personajes y algunas ideas que la atraviesan le dan forma y configuran una trama múltiple. La disposición de los diferentes elementos narrativos acompaña una serie de recorridos caracterizados por un ir y volver constantes. Dos partes componen este texto: se titulan “Milrut Ragum” y “Alruti Migum”. Estos términos (que no pertenecen a ninguna lengua) presentan una alteración fónico-gráfica por metátesis. Ambas frases poseen las mismas vocales y letras; recuerdan algunos recursos utilizados por César Vallejo, como ser el verso que dice “¡Odumodneurtse!” del poema número XIII de *Trilce*. Esta estrategia da cuenta de una idea de movimiento y resignificación según el lugar de las letras en las construcciones sintácticas y se relaciona con la estructura del texto.

El argumento de la novela se puede sintetizar de la siguiente manera: un personaje llamado Horacio le pide al narrador que escriba el guión para una película sobre la Guerra del Chaco. Éste acepta, pero durante el proceso de escritura construye una casa imaginaria a la que bautiza con el nombre de Buen Retiro ya que le recuerda a un puesto ganadero, propiedad del Gringo Ferrari, que conoció en la zona sur del país años atrás. Mientras tanto habita el piso inferior de una “casa real”; en cuyo piso superior viven los tejedores de la noche. La película

se convierte en excusa para recordar personajes olvidados de la contienda que reaparecen en la casa imaginada. Uno de ellos es Froilán Tejerina.

El narrador rememora diversas situaciones de su vida y cada uno de los recuerdos hace revivir a los sujetos implicados quienes llegan a la casa y conversan con él. Las partes que componen el texto se conforman de párrafos largos que saltan de un tema a otro. Se va armando así, una cadena de sentidos que posibilita los saltos. Vinculo esta dinámica de los párrafos con la noción de “malla conectiva” propuesta por Denise Arnold (2015) en su estudio sobre textiles andinos. Es decir, en cada uno de estos fragmentos quedan al descubierto los diferentes materiales utilizados. Todos ellos se interrelacionan y desembocan en un resultado final: además de papel y escritura, esta novela recurre a la experiencia y a la sensorialidad. A ello se suman diversas reflexiones del sujeto sobre los aprendizajes adquiridos en su tránsito por el mundo.

Tejer viene del latín *texere* que significa “formar en el telar la tela con la trama y la urdimbre” (DRAE). María Moliner lo define como la acción de “combinar en forma semejante cualquier clase de tiras o hilos de cualquier material para formar un objeto de forma laminar”. La palabra texto también deriva de la misma raíz; sobre la página se entrelazan los enunciados. Al igual que los hilos en una tela son el producto de un trabajo manual y artesanal, la novela deja al descubierto los materiales que se unen y entrecruzan en pos de la palabra trenzada. Cada párrafo funciona como un hilo que se entrama en una totalidad para darle forma a este texto-tejido. Todos los elementos que la integran podrían intercambiarse de lugar, sin perder la forma y los sentidos finales. Los hilos se entrelazan en una serie de figuras. Reconozco dos casas (Buen Retiro y la casa de los tejedores de la noche) y el guión de la película sobre la Guerra del Chaco en el que trabaja el narrador. Dichas figuras problematizan, de diferentes maneras, las categorías temporales y espaciales de la rememoración.

2. DE CASAS REALES E INVENTADAS

Frente a la ausencia de casas en *En el país del silencio*¹¹, ingresamos a un texto donde se construyen dos moradas. La novela presenta un narrador en primera persona, sin nombre, que vive en el piso inferior de la casa de los tejedores de la noche. En las primeras páginas, le da forma a una “casa inventada” donde hay un pequeño jardín, un árbol alto, cocina y comedor ubicados en la planta baja; en la parte superior, el dormitorio con libros antiguos y modernos y una terraza con geranios desde donde se observa la ciudad. La primera es la casa “real” y, en ella “sólo hay un patio, varios perros ajenos y un olor a mansedumbre prestada” (URZAGASTI, 1996, p. 8).

La nueva construcción es bautizada con el nombre de Buen Retiro “porque todo en ella me recordaba el puesto ganadero del Gringo Ferrari donde algún día se realizará la película sobre la Guerra del Chaco” (URZAGASTI, 1996, p. 11). Esta cita evidencia, por un lado, la relación pasado-presente-futuro y, por otro, delimita el aquí y el ahora de la enunciación. En cuanto a lo primero, imaginar una casa implica un movimiento temporal que recupera las vivencias del sujeto para, desde allí, realizar un salto al futuro ligado a la realización de la película. Respecto a lo segundo, las casas funcionan como puntos de encuentro entre el pasado y el futuro y, a su vez, como emplazamientos en donde habita la memoria. La relación entre lo “real” y lo “inventado” conforma un par de opuestos que estructura la obra a partir de la construcción de universos disímiles que, lentamente, se funden en la escritura. Las fronteras entre realidad e imaginación, vida y muerte, pasado y futuro, ausencia y presencia se van difuminando para crear un espacio que las contenga.

Dice Denise Arnold en *Hacia un orden andino de las cosas* que, en el mundo aymara, las casas reconstruyen una visión cosmológica y, por lo tanto, se

¹¹ *En el país del silencio* es la segunda novela de Urzagasti. Fue escrita entre 1981 y 1982 y publicada por *Hisbol* en 1987. He analizado el tema del espacio en el texto en un trabajo titulado “El espacio troceado. *En el país del silencio* de Jesús Urzagasti. Ver <http://www.redalyc.org/html/3475/347551036003/index.html>.

las puede examinar como textos culturales. La autora propone pensarlas como “sendas de la memoria” donde se reconstruyen el tiempo y el espacio que, además, sirven “de trasfondo mnemotécnico sobre el cual se superponen las memorias colectivas de los ancestros y los muertos” (2014, p. 38). En esta afirmación se establece un vínculo indisociable entre dichas construcciones y la comunidad.

Es interesante destacar que, en diversos estudios en torno a la noción de casa y de habitar, es recurrente la idea de protección. Gastón Bachelard (1975) presenta estos espacios como “nuestro rincón del mundo”, Otto Friedrich Bollnow (1969) se refiere a la casa como lugar de amparo, María Zambrano (2001) la describe como “refugio” y “fortaleza” del “espacio propio”. En todos estos casos las moradas se relacionan a lo íntimo, a lo individual y a la vida familiar. Es decir, que los vínculos sociales más amplios se establecen afuera de ella.

En las casas andinas, en cambio, habitan no sólo los ancestros de la nueva familia sino también las historias del pasado de la comunidad y sus creencias entretejidas en paredes, esquinas y cimientos. El proceso de construcción del hogar forma parte de un trabajo en donde está implicada toda la comunidad. La nueva morada debe integrarse a “unos entramados más extensos de relaciones entre los hogares, entre los ayllus y entre las unidades domésticas del ayllu y el Estado” (ARNOLD, JIMÉNEZ Y YAPITA, 2014, p. 78).

Las casas de *Los tejedores de la noche* se ubican en un espacio intermedio entre estas dos posiciones. En ellas se excede la individualidad ya que, en el caso de Buen Retiro, está construida como refugio y amparo de sujetos que encarnan una historia colectiva. Todos ellos, carentes de espacio en el devenir histórico, encuentran en esta morada la posibilidad de habitar. Buen Retiro funciona como protectora; allí se alojan hombres y mujeres que fueron desplazados al olvido en el relato del pasado. Por lo tanto, lo que se protege se desvincula de la intimidad del individuo.

La casa inventada opera como *axis mundi* en donde convergen todos los tiempos y todos los espacios. Aquí confluyen sujetos del pasado, muertos, seres imaginados y personajes salidos de los sueños. Ellos se hacen presentes, habitan la

casa, llevan muebles, dejan vasos de singani y restos de cigarrillos. Es decir, se transforman en sujetos perceptibles, vivos, con voz y autonomía. La memoria deja de estar localizada en un presente que intenta recuperar un pasado a través de la narración (como lo señalan Paul Ricoeur (2008) y Elizabeth Jelin (2002), entre otros) para instalarse en el futuro como un espacio de posibilidades que pueden transformar ese pasado.

En esta casa el narrador dialoga con Froilán Tejerina, héroe de la Guerra del Chaco inscripto en la memoria popular, de quien sólo había escuchado relatos familiares. Conversa con Colette, una joven californiana condenada a la silla eléctrica por asesinar a sus dos hijos. Este hecho lo conoce a través de un diario que lee en su oficina; cuando llega a Buen Retiro encuentra un televisor, ausente en el relato hasta ese momento. Este proyecta escenas de la mujer maniatada por la policía. Finalmente, Colette aparece en la casa y, “liberada del llanto” (URZAGASTI, 1996, p. 35), afirma: “en realidad no asesiné a nadie y mientras viva en los dominios de la muerte mis hijos serán innumerables” (URZAGASTI, 1996, p. 36).

La casa inventada es el lugar de encuentro que permite una comunicación plena con el prójimo. Novela polifónica donde las presencias autónomas pueden no sólo reescribir el pasado sino también reinventarlo. En esa reinvención, se quiebran las versiones únicas y cerradas del pasado poniendo en jaque la “historia oficial”. Así Colette, en Buen Retiro, cuenta los hechos desde su propia perspectiva que se opone a lo relatado por el diario y la pantalla televisiva. Concluye diciendo: “Apagaré el televisor para ignorar lo que hacen de mí los medios de comunicación” (URZAGASTI, 1996, p. 36).

En *Revolución y destotalización*, Sergio Tischler Vizquerra hace una distinción entre el tiempo vacío y el tiempo lleno¹². El primero es el tiempo abstracto y objetivo del reloj opuesto a una forma viva del tiempo que no puede

¹² Tischler Vizquerra se basa en la noción de “pensar a contrapelo” expuesta por Walter Benjamin en “Tesis de filosofía de la historia”.

desvincularse de las comunidades. Pensar a contrapelo, en este contexto, implica “pensar desde la forma antagónica a la temporalidad abstracta y vacía” (TISCHLER VIZQUERRA, 2013, p. 64) y agrega que ésta última “reduce el tiempo a una sucesión de instantes donde pasado, presente y futuro están separados en una línea cronológica. El ‘tiempo del ahora’ rompe con esa separación, y el tiempo aparece en una simultaneidad, donde el presente es el punto de encuentro del pasado y el futuro” (TISCHLER VIZQUERRA, 2013, p. 68).

Desde esta perspectiva, Buen Retiro se erige como ese “tiempo del ahora” en donde conviven voces diversas que se van anudando en su interior. A ella llegan personajes desde diferentes tiempos y espacios. Allí se entretienen los destinos, las experiencias y los pensamientos que le dan forma a una historia colectiva. “No hay relojes”, llegan “voces de épocas diversas”, hay “cuadros de estilos contrapuestos en las paredes”, “cuadernos y plumafuentes para atrapar el misterio de la memoria” (URZAGASTI, 1996, p. 109). El tiempo vivo reinserta a los sujetos en una comunidad donde las experiencias se cruzan, donde el movimiento en el interior de la casa anula el tiempo abstracto detenido. Los personajes de *Los tejedores de la noche* son caminantes que atraviesan tiempos y espacios, “todos [...] marchando a contrapelo” (URZAGASTI, 1996, p. 105). Es, en esos senderos, donde se producen los cruces y se tejen sus voces para continuar recorriendo un camino hacia adelante y hacia atrás.

Mientras que Buen Retiro es inventada como un lugar abierto para que “lleguen del pasado o del futuro criaturas consumidas por el desorden del fuego creador” (URZAGASTI, 1996, p. 125), en la casa de los tejedores de la noche “se dan cita los dolores del cuerpo y del alma” (Urzagasti, 1996, p. 14). Es silenciosa de día y en ella no entra la luz solar. Los tejedores son obreros que trabajan de noche para garantizar la aparición del mundo diurno. De día se transforman en carpinteros, electricistas o panaderos. Son personas anónimas que ven la realidad en su “verdadera dimensión”. Ajenas a los grandes relatos, no figuran en los libros

de historia como Pompilio Guerrero¹³ y Froilán Tejerina, ambos soldados de la Guerra del Chaco.

Las moradas, opuestas entre sí, se convierten en los cimientos donde se asienta la novela. En Buen Retiro, a diferencia de la casa de los tejedores de la noche, no ingresa el dolor ni el sufrimiento. El narrador la inventa por la necesidad de disponer de un lugar “libre de basura, y al margen de sentimientos aviesos” (URZAGASTI, 1996, p. 56), un espacio propicio para la soledad total, puerta de “acceso al conocimiento profundamente solidario”. La soledad es descrita como un “destino favorable a las revelaciones”, “un trampolín para las más conmovedoras certezas”, “premonición de grandes acontecimientos interiores”, “un círculo de luz erizado de dificultades, una joya invisible en el cuerpo de la mujer elegida, un mago que reúne a amigos que se perdieron de vista largo tiempo” y, en todos los casos, “un destino colectivo que se torna privado” (URZAGASTI, 1996, p. 57).

Esta descripción de la soledad permite afirmar que Buen Retiro se construye como un sitio en donde habita un pasado feliz que rompe el cerco del sufrimiento. Es notable cómo dejan afuera el dolor los sujetos que allí ingresan. El caso de Colette es un claro ejemplo ya que retorna serena y sin extrañar su efímero papel durante la vida. Hay dos episodios en torno a las transformaciones que se dan entre ambos lugares que dan cuenta de las diferentes modulaciones de las casas.

El primero está relacionado con el recuerdo de Pamela. El narrador, en su oficina, rememora un viejo diario que leyó durante su infancia. Allí se narra la historia de una mujer enamorada de un oficial del ejército boliviano. El mismo recuerdo, en la casa de los tejedores de la noche, adquiere otra tonalidad: ahora el

¹³ En una reciente publicación coordinada por Silvia Rivera Cusicanqui y Virginia Ayllón hay un trabajo titulado “Pompilio Guerrero. El hombre que desafió a la Standard Oil” de Oscar Zapata Zegada. En las primeras líneas dice el autor “Si se sumergieran las manos en esas cenizas que quedan como residuo del célebre proceso que siguió el Estado a la empresa Standard Oil of Bolivia, entre millares de hojas conteniendo alegatos y defensas, pruebas y argumentos jurídicos aportados por las partes en disputa; piezas que fueran andamio del proceso que conmovió América, se encontraría el nombre de uno de los actores más importantes perdido en la hojarasca, sin llamar la atención, como si a la sombra de la justicia proyectárase menguado su nombre” (2015, p. 73). La imagen del nombre perdido en la hojarasca refuerza la idea de los actores ocultos y olvidados por la historia.

papel principal no es ya de la mujer sino de tres hombres que fueron apresados cuando llegaron a La Paz por ser oficiales del ejército de Asunción. En Buen Retiro, ella deja de ser un recuerdo, se corporiza y dialoga con el narrador: se conoce su nombre, relata el motivo por el que los paraguayos ingresan a su diario y reflexiona sobre su relación con los hombres. Esta aparición es posible porque el narrador advierte que “había transcurrido el tiempo suficiente para que Pamela cruzara el umbral de la iniciación y mereciera la belleza de la resurrección” (URZAGASTI, 1996, p. 43). El pequeño relato destaca las diferentes formas de habitar las dos casas. En la de los tejedores aparece el peso de una historia de guerra y rivalidades con el país vecino, mientras que en Buen Retiro estos conflictos se resuelven y los sujetos recuperan sus nombres y sus cuerpos.

En otro episodio el narrador cuenta que lleva geranios y begonias cuando se traslada a la casa de los tejedores. Sobreviven quince días hasta que los perros los descubren y todo queda “vacío como de costumbre” (URZAGASTI, 1996, p. 23). Por lo tanto, decide llevar las plantas a Buen Retiro y colocarlas en la azotea. En muy poco tiempo crecen y conforman un bosque en miniatura. Lo lleno y lo vacío, lo presente y lo ausente son opuestos que, constantemente, intervienen en las representaciones de las casas. La real encarna lo vacío y lo ausente; la inventada, lo lleno y lo presente. ¿Qué está implicado en cada uno de estos términos? ¿Los tejedores de la noche, sus máquinas y ronroneos, los objetos del narrador y las personas que ingresan a la casa no son acaso presencias?

La clave para comprender esto radica en la idea de resurrección. Es decir, renacer, volver a vivir en un espacio que no sólo lucha contra el olvido sino que también propicia encuentros que no sucedieron, le devuelve la voz a sujetos que nunca la tuvieron y les da la posibilidad de habitar el futuro. La resurrección está ligada a la idea de redimir y, ésta última a la felicidad. En el *Diccionario de la Real Academia Española*, redimir significa “poner término a algún vejamen, dolor, penuria u otra adversidad o molestia”. El dolor y el sufrimiento del pasado se convierten en momentos de dicha que posibilitan recuperarlos y transformarlos; reescribirlos agregándoles nuevos sentidos que permitan dejar atrás la congoja.

Lo aciago no queda afuera del texto, sino que se conserva en la casa de los tejedores. Es allí donde la vida rehúye, impide el crecimiento de las plantas, anula los nombres y acalla a los sujetos. Los sentimientos de tristeza e incertidumbre aparecen como modos del recuerdo en este espacio. En un párrafo de la segunda parte, el narrador habla de una entrevista que Mara le envía desde Bogotá. En ella dialogan el cubano Rodolfo Santamaría y el nicaragüense Elmer Ramírez. Este último cree que los seres humanos son “esencialmente tristes” por lo que el narrador recuerda a sujetos que conoció en el pasado, “todos ajenos al universo de la poesía”.

Entonces escuché la respiración de los hombres esencialmente tristes y despojados de los ornamentos del intelecto creador y me dominó el pavor, porque finalmente ese es el hombre esencial: un ser que nace, vive y muere prescindiendo de las armas convencionales; a diferencia de tantos, los hombres tristes fueron tocados desde muy temprano por una poesía de otro orden que los hace fuertes en su desvalimiento y alegres en su tristeza. En tales circunstancias uno empieza a ver la realidad en su verdadera dimensión [...] (URZAGASTI, 1996, p. 79-80).

El mundo de los tejedores genera miedo en el narrador. Este recuerda cuando descubrió la angustia en la casa de sus padres: ellos se habían ausentado; tras su regreso, se instaura el equilibrio “y los hombres otra vez tenían pinta de inmortales y, por lo tanto, la realidad verdadera no era otra cosa que una pesadilla que los seres humanos [...] transforman como por arte de magia en escenario seguro y fraterno” (URZAGASTI, 1996, p. 81). El párrafo continúa reflexionando sobre la relación entre la paternidad y la construcción de un techo protector como “sistemas defensivos” frente a la “realidad en su verdadera dimensión”. Luego, reaparecen los protagonistas de la entrevista y la idea de la tristeza como característica esencial de los hombres.

Es interesante observar que los temas se hilan a manera de pequeñas muestras de la totalidad de la novela. Este tejido de enunciados podría sintetizarse de la siguiente manera: Elmer Ramírez – hombres tristes – realidad en su verdadera dimensión – casa de los tejedores – casa de la infancia – tristeza y techo protector –

Elmer Ramírez – hombres tristes – tejedores de la noche. Estos trazos que se hilvanan unos sobre otros, retornan siempre a la construcción de los tejedores como hombres tristes con quienes el narrador se identifica progresivamente.

Si Buen Retiro se construye como espacio de lo lleno, lo presente y la felicidad y, la casa de los tejedores como lo vacío, lo ausente y la tristeza, cabe preguntarse por los desplazamientos del narrador que transita de una casa a otra. En estos continuos movimientos carga con sus recuerdos, sus experiencias, sus objetos y transgrede el orden de lo “real”, cruza los límites, transita por los intersticios de la realidad. En este ir y venir se funda un nuevo espacio que contiene todos, donde los cruces suceden, donde los contrarios se unen y se concreta la comunicación plena entre los sujetos. De esta manera, se busca reivindicar “una historia coherente, reconocer la ilación de los hechos y sumarse a ellos sin protestar por un imprevisto dolor de muelas” (URZAGASTI, 1996, p. 116).

Sólo el narrador y Froilán Tejerina cruzan de una casa a la otra. Al final de la novela las fronteras entre ambos espacios se disuelven. Este hecho está metaforizado en la imagen de la habitación del narrador que comienza a reducirse cuando decide hacer un nuevo revoque para combatir el frío. A su vez, aparece en pleno día Bichito (el jefe de los tejedores) y su operario Delmar para colocar unas repisas que permitan organizar los libros desordenados. La pequeña habitación, que representa el espacio propio, se achica para dar lugar al ensanchamiento y la superposición de otros espacios; la noción de habitar, entonces, se vincula a lo colectivo. Martin Heidegger, plantea la inseparabilidad del construir y el habitar. Sostiene que “la esencia del construir es el dejar-habitar. La realización de la esencia del construir es el instalar lugares por medio del entramado de sus espacios. Sólo si tenemos el poder de habitar, podemos construir” (HEIDEGGER, 1951, p. 11).

Desde esta perspectiva, la concepción de habitar la tierra implica estar “hecho de tiempos compartidos” (URZAGASTI, 1996, p. 57). Esto justifica la creación de un espacio en donde se entretajan las diversas voces. Esa nueva construcción es la novela, gestada a raíz del achicamiento de la habitación. La

primera parte se cierra cuando el narrador llega con Beba a la casa de los tejedores de la noche, baja a la cocina y al retornar al lecho se encuentra con Pamela dormida. La segunda, y última parte, concluye cuando, nuevamente, se topa con Pamela, esta vez en Buen Retiro. Él observa que ella comienza a llevar sus humildes pertenencias a la casa y dan inicio a una apasionada relación. El narrador escucha las sonatas de Villa-Lobos y recuerda que

en la casa inventada no había reproductor 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. Cuando abrí los ojos no me sorprendió en absoluto toparme 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 (URZAGASTI, 1996, p. 134).

Entre el final de la primera y la segunda parte se da el movimiento inverso: Beba es Pamela en una y Pamela es Beba en otra. A su vez, esta transmutación ocurre también en los espacios: la casa inventada es, ahora, la casa real. Lo que sucede es que ambas se funden en el espacio de la escritura: “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, 1996, p. 135). Finalmente, es la casa real del Gringo Ferrari, Retiro, el espacio en donde concluye la narración, es allí donde no sólo están Beba y el narrador sino también Horacio y los actores de la película. Territorio salido de sueños, construido como lugar de encuentro y de comunión.

3. LA GUERRA DEL CHACO

“Infierno pálido y lejano”, “paisaje incurable” con “olor a degüello”, “país insepulto”, “calavera de un verde proyecto vegetal” son algunas de las imágenes

del Chaco que construye Augusto Céspedes en “Terciana muda”, el único poema que escribió y que inaugura el libro *Sangre de mestizos. Relatos de la Guerra del Chaco* (1936). Estas imágenes del sur del país son las que predominan en la narrativa boliviana tras la derrota bélica que generó profundos cuestionamientos en la sociedad boliviana¹⁴.

El territorio chaqueño aparece como el verdadero enemigo durante la contienda y proliferan las representaciones negativas en torno suyo. Frente a esto, Urzagasti opone su experiencia personal: “A mí me iniciaron los árboles de mi provincia [...]. Para mí el Chaco no es ni infierno, ni pálido, ni lejano” (s/d)¹⁵. En 1961, se encuentra con el texto de Céspedes y, posteriormente, escribe tres poemas dedicados al Gran Chaco: “A una provincia construida con árboles”, “Alabanza N° 2 al Gran Chaco” y “Perfil acuático de una provincia”¹⁶. Además de estar plagados de imágenes que reivindican este paisaje, en ellos se incluye uno de los versos más citados de Urzagasti: “Tu historia no es la más triste cuando la relato yo”.

Es así como el autor despoja al territorio chaqueño de la idea de esterilidad y de muerte. El tema de la guerra cobra centralidad en *Los tejedores de la noche*. El texto, por momentos, se construye como un cuaderno de notas paralelo a la escritura del guión de una película sobre la guerra, encargo del cineasta Horacio Cárdenas. El tema de las temporalidades como una puntada que va y vuelve del pasado al futuro también se vincula a la película proyectada: el narrador retorna al territorio para recuperar los relatos familiares sobre el conflicto, rescata diarios de sujetos que participaron, recibe a sus protagonistas en las casas y salta temporalmente hacia el futuro de un film en ciernes. Todos estos recorridos ocurren

¹⁴ Jorge Siles Salinas, en *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*, dedica un capítulo al escenario donde ocurrió la Guerra y destaca que “Para casi todos los narradores de la guerra, el paisaje es un tema capital al que no pueden sustraerse. En la pura calidad literaria de los libros inspirados en la tragedia, es indudable que uno de los aspectos en que esas obras alcanzan un alto grado de belleza y de perfección formal es, precisamente, el de la descripción del paisaje chaqueño, en todos los matices de su horripilante fealdad, de su condición inhóspita y repulsiva” (2014, p. 13).

¹⁵ El texto al que me refiero se titula “Tres poetas bolivianos y el paisaje como espacio poético”.

¹⁶ Estos poemas fueron publicados de manera dispersa en antologías y revistas hasta que en 2012 el autor los reúne en su poemario *El árbol de la tribu*.

desde el aquí y el ahora de la enunciación, en donde a un pasado de destrucción se le opone el tejido como un modo de recuperar el entramado roto y el tiempo vacío de la historia. La línea argumental de la película es la siguiente:

un cineasta monta en su jeep y enfila hacia el sur del país, donde hace sesenta años ocurrió la guerra boliviano-paraguaya. Encuentra en el trayecto a Florinda y la lleva, aunque es la mujer quien lo dirige hacia Retiro, en donde beben varios combatientes. Todos son difuntos en ese paisaje duro y cordial (URZAGASTI, 1996, p. 37).

La linealidad temporal se rompe: Florinda es uno de los personajes del largometraje que encarna el pasado y que se cruza con el cineasta, quien vive en el presente. Juntos se dirigen a la casa del Gringo Ferrari donde los esperan los combatientes muertos, es decir el presente del pasado. Todo esto en un plano de proyección hacia un futuro materializado en la obra cinematográfica concluida. Retiro, el espacio real que sirvió como inspiración para construir la casa inventada, contiene los tres tiempos. El manejo de la temporalidad, vinculado a la estructura de la novela es sumamente interesante ya que muestra una idea de la historia que siempre retorna al mismo punto.

El tiempo/espacio del aquí y el ahora, el *Aka pacha*, está representado por las casas a las que todos los personajes regresan. Es allí donde se representa la contemporaneidad que “nos compromete en el presente y a su vez contiene en sí misma semillas de futuro que brotan desde el fondo del pasado” (RIVERA CUSICANQUI, 2015, p. 55). Para explicar esto, Rivera Cusicanqui recurre a un aforismo aymara –*qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*– cuya traducción aproximada es “mirando atrás y adelante (al futuro-pasado) podemos caminar en el presente-futuro”.

Para la cultura aymara, el tiempo se ubica en el espacio. Esto implica que el futuro está detrás de los sujetos, es lo que no se ve; el pasado, en cambio, está delante, es lo visible. El presente es el momento de la acción. A tono con esto, la cámara cinematográfica y la mirada del director deben propiciar una “visión de la

vida” (URZAGASTI, 1996, p. 48) y delimitar “de qué modo cruzar el presente rumbo al pasado para que el futuro desembuche sus enigmas y otorgue sentido al inasible milagro de habitar la tierra. Es, como se comprenderá, un desafío de imágenes y no de palabras” (URZAGASTI, 1996, p. 49).

Dos elementos se desprenden de la cita anterior: primero, la noción de cruzar que implica movimiento y acción. La cámara no se detiene, sino que se desplaza tanto en el tiempo como en el espacio. A partir de estos cruces, va entramando la historia que no se ubica en un tiempo cronológico rectilíneo sino en la fisura constante de esa rectitud. Parte del presente y, desde allí, salta de un lugar a otro. El director camina y teje con la cámara; produce un quiebre en las representaciones sobre la guerra. La ruptura del *continuum* temporal impide pensar la guerra como parte del pasado: caminar implica observar el sendero hacia adelante, es decir, ir mirando el tiempo que ya aconteció. En cuanto al tejido, la creación de la película tiene un rol regenerativo y generativo.

La textualidad andina “se centra en la expresión creativa y estética que emerge del acto de revivificar algo en un estado muerto con un nuevo espíritu de la regeneración, lo que impulsa también, a través del tiempo, la generación de nuevos seres y su intercambio entre grupos”¹⁷ (ARNOLD, 2007, p. 58). El Ford 4 en el que viajará el director-actor del film, recoge personajes del pasado en el camino para encontrarse, en Retiro, con los muertos revivificados de la guerra. La construcción de ese futuro proyectado en la película conduce a buscar a actores indicados para representar los seres del pasado.

Una de las dificultades que se presenta en el texto radica en la selección de la actriz que encarnará a Florinda, la viuda que aparecerá camino a Retiro. Dice el

¹⁷ En el texto de Arnold, esta idea surge como consecuencia del análisis del tejido como ser vivo en diversas comunidades andinas. Uno de los sentidos en donde se manifiesta este carácter está vinculado a lo bélico. El hombre casado, en las luchas interétnicas debía cortar la cabeza de un enemigo y entregársela a su esposa. Ésta la envolvía en una tela negra muy fina con la finalidad de hacer renacer el espíritu de la cabeza en un *wawa* de la familia. Dice la antropóloga que “en tanto que los varones manejan la destrucción de la vida, las tejedoras están encargadas con el renacer del muerto en un nuevo ser” (Arnold, 2007, p. 58).

narrador que su cabellera “es¹⁸ una aromosa cascada negra” (URZAGASTI, 1996, p. 45). Se desprende de la frase un rasgo clave: la manera de percibir la temporalidad está vinculada a imágenes más que a palabras. Esto genera que la estructura de la novela esté atravesada por lo visto y lo oído. Desde esta sensorialidad se palpita el pasado en el presente. Llama la atención el presente del indicativo para describir la cabellera de Florinda. El uso del tiempo verbal la convierte en un sujeto que está siendo visto. El futuro sólo aparece en el texto en el momento de referirse a la película, es decir, en un plano proyectivo: aquello que no existe todavía, lo que no se puede ver ni oír.

La importancia de la imagen da un giro y se instala anteponiendo al relato los acontecimientos. Estos últimos, como fragmentos que configuran el relato, aparecen dispersos y organizan el texto como un cúmulo de episodios vividos sin ninguna sucesión temporal. Lo que se complejiza y se pone en jaque es la noción de “coherencia narrativa”.

Lo que aporta como propio [la coherencia narrativa] es lo que he llamado síntesis de lo heterogéneo, para hablar de la coordinación de acontecimientos múltiples, entre causas, intenciones, y también entre casualidades en una misma unidad de sentido. La trama es la forma literaria de esta coordinación: consiste en conducir una acción compleja desde una situación inicial a otra final [...]. En el plano narrativo, el acontecimiento es lo que, al sobrevenir, hace avanzar la acción: es una variable de la trama (RICOEUR, 2008, p. 317).

En *Los tejedores de la noche* no hay ninguna acción que avance sino un narrador que se desplaza, que va encontrando sujetos y, en estos recorridos, resucita a seres del pasado y los convierte en seres del futuro. Habría que preguntarse si esto implica la pérdida de “coherencia narrativa” o si esta coherencia puede existir prescindiendo del carácter temporal y reivindicando un ritmo interno del texto. ¿El único fin del acontecimiento es que avance la acción para construir

¹⁸Las cursivas son mías.

una trama o puede asumir otros sentidos? Si pensamos la escritura como *taypi*¹⁹ observamos que, entre la Guerra del Chaco y la película se ubica la novela y, en esta construcción, lo que se teje no son las palabras y los signos que la conforman sino las vidas, las historias de cada uno de los sujetos que aparecen.

Diferentes acontecimientos, sin relación aparente, se van entrecruzando en la novela; los sucesos ocurridos se corresponden con diversos tiempos: en el pasado la guerra, Froilán y los soldados paraguayos; en el futuro la película y, en el presente la confluencia de ambos. Las temporalidades se desplazan para “hacer vivir” a los sujetos en el espacio. En ese constante movimiento, se va creando una malla vinculada no ya a los elementos utilizados en la elaboración de la novela como propuse al comienzo de estas páginas, sino a la materialidad de la escritura. Tim Ingold, en su estudio sobre las líneas, advierte que en el tejido cada puntada es un nudo que, en sus interacciones, van formando las superficies. Todo junto constituye una malla en la que el nudo es un lugar y los hilos con los que está trazada representan un deambular.

Pienso que deambular es el modo fundamental en que los seres vivos pueblan la tierra. Y por poblar no me refiero a tomar un lugar en el mundo ya preparado de antemano por los que llegaron a residir allí. El poblador es más bien quien participa desde dentro en el proceso continuo de venir al mundo y quien, dejando un itinerario vital, contribuye a su trama y textura (INGOLD, 2015, p. 119).

Desde esta perspectiva, entiendo la trama de la novela. La coherencia textual supone develar los mecanismos vitales ocultos, los cruces nodales invisibles

¹⁹ La palabra *taypi* significa, en aymara, “cosa que está en medio”. Silvia Rivera Cusicanqui habla de una zona intermedia, o zona de contacto de opuestos que configura un mundo tripartito caracterizado por el dinamismo que “infunde incertidumbre y contingencia al mundo humano y al cosmos en su conjunto, y es precisamente esta la razón por la que la acción colectiva y la transformación de lo existente se hacen posibles” (2015, p. 211). Localizo la escritura de Urzagasti en esta zona intermedia en donde los opuestos se encuentran, dialogan y polemizan para abrir un universo en el que las verdades se derrumban por la presencia de lo oculto y lo olvidado. En el universo literario creado por el autor la presencia de pares antagónicos tales como urbano-rural, vida-muerte, olvido-memoria, entre otros, es constante. Toda su obra está destinada a subvertir los sentidos dados a cada uno de estos pares.

que quedan fuera de la percepción visual. La finalidad no es que avance la acción, no es contar una historia sino “hacer vivir” a las personas, generar y regenerar. En la puntada que avanza y retrocede van quedando capas escondidas por una engañosa superficie, debajo de ésta se dan los verdaderos cruces donde los sujetos pueden habitar. La aparición de Froilán en la casa de los tejedores es una muestra de ese devenir del mundo como un proceso continuo, resultado de un trabajo colectivo que posibilita unir los trazos dispersos.

Las memorias son “procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. [...] [Son] objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes de esas luchas” (JELIN, 2002, P. 2). La experiencia del narrador opone la historia oficial a la transmisión oral del pasado. Es así como la memoria se configura a partir de procesos subjetivos que develan los mecanismos de construcción de la historia como formas alejadas de las vivencias de los sujetos. En el territorio del Chaco, el recuerdo de la guerra sobrevive en nombres, canciones y narraciones que muestran otra faceta de la contienda.

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 tal héroe sólo existía en la imaginación de mi padre (URZAGASTI, 1996, p. 73).

La ausencia de los soldados no implica su inexistencia. La voz que habla en la novela asume el deber de recuperarlos y posicionarlos en un lugar visible que no les concedió la Historia. Sus cuerpos comienzan a vislumbrarse por las mismas grietas de los grandes relatos del pasado: además de lo contado de boca en boca, el narrador encuentra un libro de Historia local y el diario del Cnel. Manzana, comandante de Boquerón. En el libro, hay una entrevista a Tejerina quien cuenta el episodio con los tres paraguayos. Es decir, su vida está contada por él mismo en un

diálogo con otro que posibilita el ingreso “a la interioridad y, por ende, a una verdad no aprehensible por otros medios” (ARFUCH, 2010, P. 121).

En cuanto al diario, otra forma de escritura del “yo”, el narrador lo encuentra al revisar unos libros sobre la guerra. En las páginas del nuevo hallazgo se menciona a Ramón, tío del narrador –muerto en la defensa del fortín– al que conocía por su padre, pero que nunca encontró en las páginas escritas sobre el enfrentamiento bélico. Comenzar la lectura implica la afirmación de una vida inexistente. La aparición del que “no existe” transforma el protagonismo del Cnel. Manzana; desplaza su figura para colocar en su lugar al sujeto que lee y comprende un retazo de su propio pasado: “Entonces entendí por qué mi abuela abandonó todo y se fue tras los soldados para servirles café y prepararles el rancho: por buscar los restos de su sobrino huérfano murió en esas soledades y dejó un huérfano vivo, mi padre” (URZAGASTI, 1996, p. 39).

En el deambular por senderos y libros, es que el narrador se encuentra con un universo abierto y posible conformado por hilos y trazos. En el movimiento todo se une para producir nuevos sentidos a las lecturas del pasado y reafirmar el deber de memoria. La historia oficial con pretensiones de totalidad, certeza y autoridad²⁰ es en realidad fragmentaria. El gesto de olvido aparece como una necesidad generada por el temor a lo que se podría ver. Muchas personas, dice el narrador, “apelan al olvido para no toparse con una entidad llena de viento y de cosas idas²¹”

²⁰ Tomo esta idea de Tim Ingold. El autor sostiene que las líneas de la modernidad se han convertido en rectas que pretenden llegar a un lugar determinado y se dirigen directamente a él. La línea recta ofrece “razón, certeza, autoridad, un sentido de dirección. Sin embargo, con demasiada frecuencia en el siglo XX, la razón ha demostrado que funciona de maneras profundamente irracionales, las certezas han engendrado conflictos incontrolables, la autoridad se ha revelado como la máscara de la intolerancia y la opresión y las direcciones se han confundido en un laberinto de callejones sin salida. La línea, al parecer, se ha roto en fragmentos. [...] Esto no es más que una reversión de la línea sinuosa del deambular. Cuando la primera va hacia adelante, de un sitio a otro, la línea posmoderna [línea fragmentada] va a través: pero no una etapa tras otra, de un destino al siguiente, sino de un punto de ruptura a otro (Ingold, 2015, p. 224)”. Esta imagen de la línea recta se vincula a la noción de historia oficial y permite pensar el pensamiento moderno y posmoderno.

²¹ La imagen del viento tiene, en esta novela, una connotación un tanto negativa: el viento irrumpe, se cuela y quiebra momentos felices. Está asociado a lo inevitable y se opone a la luz, que es “lo único que llega sin contaminarse” (Urzagasti, 1996, p. 33). El viento se lleva lo querido y trae lo triste. No obstante, estos sentidos se modifican en otros textos.

(URZAGASTI, 1996, p. 95). Frente a estas personas y a la historia oficial, la novela apela a la memoria y a la posibilidad de imprimirle nuevos sentidos anclados en las experiencias subjetivas. El resultado es la vida que ofrece “mañanas lujosas y crepúsculos dorados, la concisión de un recuerdo y la vaguedad de los hechos, como siempre y como nunca, la confirmación del quizás y el desvanecimiento de las certezas” (URZAGASTI, 1996, p. 96).

La puesta en marcha del narrador para recuperar ese pasado se concreta con la película de Horacio. En ella “los que hicieron historia algún día serán resucitados por la vía de la representación” (URZAGASTI, 1996, p. 47). Junto a los personajes de la guerra –Florinda, Claudia, Froilán, Pompilio y Rojas Silva– actúan también el Gringo Ferrari y Pablo Amín²² para no relegar al olvido a los sujetos del presente. Es así como ficción-realidad se cruzan en un espacio capaz de albergar a infinidad de seres.

Retiro está construida “con los materiales que los hombres juzgan necesarios para la felicidad” (URZAGASTI, 1996, p. 88): en el centro un gran patio con un urundel, habitaciones sin puertas ni ventanas que se prolongan con la construcción de nuevos cuartos para albergar a los hijos de Ferrari. Lugar de encuentros que siempre concluían con vino, asado, música y bailes. Este sitio real, que “parecía surgir de la memoria más encabritada” (URZAGASTI, 1996, p. 91), es el espacio al que llega el cineasta del film. Allí encuentra a individuos muertos (Froilán, Rojas Silva y Pompilio), bebiendo alcohol, listos para “desembuchar su experiencia en jornadas fraternas” (URZAGASTI, 1996, p. 89).

La casa inventada opera como *axis mundi*; idea que se profundiza en la descripción de la estructura de Retiro. El árbol del centro remite al origen y, alrededor suyo se erige el patio como un espacio hospitalario, que acoge a los sujetos. La constante diversificación de cuartos para albergar a la descendencia connota una idea de parentesco vinculada al territorio. En un pasaje del texto,

²² El primero es el dueño de Retiro y, el segundo, un español que el narrador conoció en esta zona del país.

Ferrari define a sus antecesores en estos términos: “cuando miro hacia atrás, lo único que veo son árboles” (URZAGASTI, 1996, p. 89). Es decir, su filiación está en la tierra y, por lo tanto, sus descendientes también.

Por este motivo construye habitaciones sin puertas ni ventanas²³, espacios donde se privilegia lo común antes que lo privado, donde ingresa la luz y el aire, donde pueden entrar y salir libremente los sujetos unidos al Gran Chaco. Se construye una genealogía de la que forman parte los soldados muertos en batalla. No obstante, antes de la realización de la película sólo “habitan la estancia de los sueños”. Esto no implica su inexistencia si tenemos en cuenta que el mundo onírico para el autor es un territorio real, aunque no necesariamente visible. Dice Urzagasti “yo mismo soy un sueño. La diferencia está en que soy un sueño notorio y, en consecuencia, procuro que los sueños que me visitan sean también notorios” (2005, p. 20). Es decir, estos sujetos habitan y existen fuera del campo visual y la función del film es hacerlos retornar al mundo en toda su materialidad.

Sin embargo, la película no se realiza y el espacio donde estos sujetos se hacen presentes es la novela. Casi al final del texto, el narrador habla de su argumento por primera vez. Lo hace en presente refiriéndose al “recuerdo de una película aún no realizada” (Urzagasti, 1996, p. 118); o sea, el recuerdo del futuro. Con esto, se trasladan los acontecimientos que vendrán a un tiempo que está

²³ En *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Pablo Piñeiro leemos: “Nótese que el mayor error de nuestra especie es su vanidad ante el universo [...]. Actualmente se ha consolidado un mundo limitado, resultado de siglos enteros en que el ser humano ha olvidado su pertenencia a los ciclos naturales que corren subterráneos y silenciados por debajo de esa casa sin ventanas que inocentemente llamamos realidad. [...] El ser humano ha olvidado que la razón es solamente una opción para enfrentarse al misterio del mundo; ha dejado de lado diversos caminos entrelazados como un tejido infinito que tiene la edad de los astros. La vanidad del hombre ha sido el único derrotero para enfrentar la quimera que nos gobierna y nos deja sin vida: la verdad. La verdad es la ilusión, el faro de luz mortecina al que se aferra desesperadamente el hombre para negar la fragilidad de su vida en el ancho océano de los ciclos del mundo. La hija autoritaria y masculinizada de la verdad es la llamada ‘realidad’” (2014, p. 45). Este escritor paceño es uno de los discípulos de Urzagasti y es innegable su filiación en la escritura y el pensamiento. La presencia de los muertos en el chaqueño pone en jaque el concepto de “realidad” como lo único y verdadero. La casa sin ventanas posibilita observar en diversas direcciones para contemplar los resquicios ocultos por lo visible y lo limitado. Esta idea de otras realidades opuestas al mundo racional, también la encontramos en los suburbios de Jaime Saenz y probablemente sea el elemento más definitorio de la narrativa boliviana andina.

siendo. Ese es el único modo de concretar el objetivo de “hacer personas” a partir de la representación. Esta idea surge también del acto de tejer. Existe una dimensión metafórica de esta expresión centrada “en la noción de llenar un espacio determinado, en todas las direcciones, con las cosas que pertenecen ahí, y que su dueño(a) quiere y desea para lograr su estado de ‘ser persona’” (ARNOLD, YAPITA Y ESPEJO, 2007, p. 60).

Las tejedoras andinas sostienen que el textil tiene una estructura de capas o urdidos a la que se le incorporan otros elementos como colores, tramas o diseños. Estos elementos son los que posibilitan que “‘el textil viva’ y a la vez permiten que ‘la persona viva’ dentro del textil” (ARNOLD Y ESPEJO, 2013, p. 54). Si hacemos una analogía con la novela, podemos decir que el diario, la entrevista y el guión de la película funcionan como esos otros elementos que se anudan en el interior de la trama novelesca.

El narrador muda de piel constantemente y se transforma en lector, cronista y guionista. Desde todas esas pieles, refiere la guerra de diversas maneras y funda una historia de lo invisible. Construir una memoria es un “hacer vivir” que permite crear un espacio en donde habitar sea posible. Este espacio no es ninguna de las casas, sino que es la novela misma. En la casa de la escritura están contenidos tiempos, espacios y sujetos. Allí la memoria habita plenamente y devela la existencia de “cambios geológicos” que ocultan en el suelo subterráneo infinidad de seres “echados al olvido precisamente por quienes acatan la moda reinante para sobreponerse al miedo de frecuentar un país pesado” (Urzagasti, 1996, p. 93).

BIBLIOGRAFÍA

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2010.

ARNOLD, Denise. “Del hilo al laberinto: replanteando el debate sobre los diseños textiles como escritura”. En *Textualidades. Entre cajones, textiles, cuero, papeles y barro* de Fernando Garcés y Wálter Sánchez (ed.). Cochabamba: INAM-MUSEO-UMSS, 2015.

ARNOLD, Denise; Espejo, Elvira. *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y sujeto*. La Paz: ILCA, 2013.

ARNOLD, Denise; Jiménez, Domingo; Yapita, Juan de Dios. *Hacia un orden andino de las cosas*. La Paz: ILCA, 2014.

ARNOLD, Denise; Yapita, Juan de Dios; Espejo, Elvira. *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: ILCA-Plural, 2007.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México: FCE, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe, 2011.

BOLLNOW, O. Friedrich. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969.

CÉSPEDES, Augusto. *Sangre de mestizos*. La Paz: Juventud, 1994.

HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar”. Disponible: <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>. Consultado el 04/12/2017.

INGOLD, Tim. *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa, 2015.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

PIÑEIRO, Juan Pablo. *Cuando Sara Chura despierte*. Córdoba: Portaculturas, 2014.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2008.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

SILES SALINAS, Jorge. *La literatura boliviana de la Guerra del Chaco*. La Paz: Rolando Diez de Medina, 2014.

TISCHLER VISQUERRA, Sergio. *Revolución y destotalización*. Jalisco: Grietas, 2013.

URZAGASTI, Jesús. *En el país del silencio*. La Paz: Creativa, 2007.

_____, Jesús. *Los tejedores de la noche*. La Paz: OFAVIN, 1996.

_____, Jesús. *El árbol de la tribu*. La Paz: Plural, 2012.

_____, Jesús. “El lugar natal”. En *Construcción y poética del imaginario boliviano* de Josefa Salmón. La Paz: Plural, 2005.

_____, Jesús. “Tres poetas bolivianos y el paisaje como espacio poético”. (s/d).

ZAMBRANO, María. “La casa: el patio”. Disponible: <http://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/144902>. Consultado el 04/12/2017.

ZAPATA ZEGADA, Oscar. “Pompilo Guerrero. El hombre que desafió a la Standars Oil (1964)”. En *Antología del pensamiento boliviano contemporáneo* de Silvia Rivera Cusicanqui y Virginia Ayllón (coord.). Buenos Aires: CLACSO, 2015.

Recebido em 26/12/2017.

Aceito em 26/06/2018.