

Tu historia no es la más triste cuando la relato yo¹

Blanca Wiethüchter

No hay nada de eso. Sólo el campo abierto a la imaginación. Un pueblo imperecedero, la noche inmensa, cuajada de estrellas, muchísimos muertos entre el aroma de los sandiales. Nada más que eso. Noche, árboles y lluvia, un mundo perdido desde donde arrastré mi nostalgia para vagar entre nuevos amigos que nunca pudieron entenderse con mis antiguos amigos, quizás porque me quedé callado demasiado tiempo, tal vez porque yo desconocía la vitalidad de los primitivos habitantes de la tierra que ahora recuerdo sin asomo de prudencia (89).²

Hay libros que aparecen en el mundo con derechos obtenidos, aún antes de su lectura o, por lo menos, así parecería, por la naturalidad con la que se mueven de aquí para allá. Estos libros se conducen como si todo el mundo no hubiese hecho otra cosa que esperar por ellos. Y, cosa misteriosa, el autor, tanto o más sorprendido que los lectores ante semejante actitud, lo trata jubilosamente, con la secreta certeza que éste sí andará su camino de forma independiente y, con la humildad del primer asombro confiesa: “éste es mi primer texto de escritura automática”, confirmando esa extraña libertad de acción que ha demostrado tenerla el libro, desde un principio.

Y, como no puede ser de otra manera, en menos de que canta un gallo se decide su segunda edición, pues estos ejemplares –siempre contados– tienen la virtud de agotarse enseguida.

De la Ventana al Parque es uno de estos libros.

Cuando uno lo tiene entre las manos, y no puede tardar, porque ésa es parte de su definición –una se ha quedado mirando el dibujo de Agnes, hermoso y sencillo. El texto se lee, no sé por qué, con cierta urgencia y creo que ha debido sucederle a muchos, de un tirón. Y no porque la intriga lo empuje a ello. El relato carece de intriga. Tampoco porque los personajes sean particularmente misteriosos o que algún acontecimiento nos empuje curiosamente hacia adelante. En realidad, no ocurre estrictamente nada. ¿Y de dónde el impulso? Pues creo que de un poético ejercicio de la seducción, ejercido, sin lugar a dudas, por el lenguaje. Hace tiempo que sabemos que la elección de un determinado modo de escribir es también una elección ética. Pienso, sin mucho temor a equivocarme, que, en el caso de *De la Ventana al Parque*, lo más original, lo más importante, ocurre en el momento de dar nombre a la realidad perdida en el olvido y que identifica la manera de ser de sus habitantes. Es el lenguaje el que da cuenta con el objetivo fundamental del texto: inventar la forma de significar, a través de la palabra, la memoria del narrador que, por extensión, forma parte de nuestra memoria colectiva. Objeto vinculado a un propósito general latinoamericano, que habiendo barrido los hábitos costumbristas, salta a la universalización, esgrimiendo sus propias reglas.

También, en la forma en que se lleva a cabo la nominación, creo observar un segundo objetivo subya-

¹ Ensayo inédito, escrito poco tiempo después de la publicación de la novela en 1992.

² Todas las citas de la primera edición, La Paz: OFAVIM, 1992.

cente: la nominación se hace a partir de una evocación fundamentalmente amorosa. El nombre recoge en su horizonte connotativo una señal que define la ética escritural del narrador como una práctica afirmativa y solidaria con los habitantes de la memoria y que nace, más allá del bien y del mal, de los amplios campos del recuerdo recordado amorosamente. Gesto que es antiguo en Jesús Urzagasti y que, por eso mismo, me ha permitido usar un verso suyo de hace muchos años que define esa actitud, rara en nuestro país –tan desgarrado, tan duro y tajante en sus juicios-, y que lo recojo como título de este texto: “Tu historia no es la más triste cuando la relato yo”.

Persuadida, pues, por la belleza del verbo, he llegado pronto a terminar las cien páginas sobre las posibilidades reales y virtuales que habrían tenido al congeniar, trabar amistad o amarse los amigos muertos del autor. Y dentro de se aire evocador y amoroso al que he hecho referencia, sucede que a los muertos no les pesa su muerte y encendidos por el fervor del narrador, saltan al parque, que a pesar de tanto muerto, no es un cementerio.

Alguna tristeza nos gobierna, cuando pensamos en la injusticia de haber sometido al olvido y al desamor a tantos seres, hasta inducirlos a la aniquilación (85).

El relato discurre sobre un trasfondo ocupado por los muertos. La acción de éstos no es sorpresiva., pues ellos trabajan tan activamente en la literatura latinoamericana, que pareciera que laburan más que los vivos; aunque, en la nuestra –siempre nosotros tan próximos al martirio del realismo crudo y amado por la mayoría de nuestros narradores, somos más bien expertos en liquidarlos-, no los escuchamos con tanta frecuencia. Pero deberíamos, pues son ellos los que de un modo subterráneo otorgan pertenencia. Pienso que tal vez más importante que el nacer en un lugar sea el enterrar, porque señala la conjunción de sangre y tierra que anuda nuestro cuerpo y nuestro ángel al lugar, como indicio de linaje.

Sobre un trasfondo ocupado por los amigos muertos, pues, se realiza un esforzado trayecto por la memoria, buscando en ellos aquellos gestos, ademanes, signos, que forman un modo de ser y que, en segunda lectura, son parte de una manera colectiva de vivir el mundo, los hombres, el destino, de enfrentarse a la historia. No es gratuito que gran parte de los amigos citados se definen confrontados a la guerra del Chaco, a la rev-

olución del 52, a la guerrilla del Che... hombres que se convierten de esa manera y de inmediato en una segunda especie de “arquetipos” porque reúnen en ellos la experiencia de muchos, de ese modo la vivencia individual se convierte en colectiva.

Así es como los hilos con los que los muertos atan, se convierten en la materia prima del texto, echarlos por la ventana, el principio creador que los transforma en identidades colectivas y el combinar sus posibilidades y significados, el hilo conductor y el tejido del relato, o si se quiere, el parque.

Mantenía un lazo de otro orden con seres y objetos porque en cuanto los tocaba ocurrían las bellas anticipaciones de los días luminosos (71).

Un lejano lugar en el Chaco diseña a los primeros habitantes de la memoria con un aura mítica. Laura, la morena mujer de cabellera larga, la para siempre buscada imagen, la para siempre perdida mujer. La conmovedora nostalgia del austriaco Primosich, sin poder lograr patria, lejos de Austria, perdido en la selva. El dos veces resucitado Ramón, que no encontraba lugar en la vida a pesar de intentarlo tantas veces. Y el signo de aquellos descendientes de América, señalados por la doble soledad de aquellos que nadie extraña.

Éste es el linaje antiguo de los no parientes. Se podrían inventar cosas al respecto, algo así como si se formara ¿inconscientemente? una triada mítica entre el austriaco, la morena mujer y Ramón como hijo. Para descubrir en ellos un sombrío y tristemente poético linaje americano. Fundación herida desde un principio por la nostalgia, la ensoñación, la errancia y la soledad. Un pasado signado por la pérdida.

En tanto que el recuerdo de los parientes es fuerte y luminoso: el tío Honorato, el tío Héctor, el tío Antonio. Seres cuya realidad no evoca un mito de rigen, pero tampoco sugiere explicaciones, son el pasado fecundo. Y hay por ahí otros muertos, elevados anti-héroes como Santarra, o el santo-oscuro curandero don Victorino. Y otros, también sepultados, más próximos en el tiempo, más cercanos a nosotros, extrañamente menos vivos, pero muertos al fin y amigos, que forman parte de la cultura boliviana y latinoamericana, y que van figurando el sepulcro compartido, el que conforma el relato boliviano y el que se hermana con el anterior en la aventura humana.

En todos los personajes que el recuerdo nombra hay un esfuerzo de generalización por parte del autor. Más allá de la experiencia personal, importa la participación de estos seres en una categoría humana que los explica atados a una comprensión de la real-

idad. Así, por ejemplo, Santarra se hace símbolo de lo latinoamericano por su inocente barbarie, Santarra es “el perverso en estado natural, que ejerce una extraña fascinación”. Victorio Guzmán forma parte de aquellos “seres que administran el silencio con una sabiduría inusual”; Pila Ramos, “es el retrato oscuro de un santo librado de las obligaciones mundanas”; Adrián, Ramón y Laura son santos, de ellos “emanaba un no sé qué, un algo que conmovía” y, en la ciudad, Mauricio Santillán era “alguien que podía hacer saltar en pedazos una realidad”. Cranach, como poeta de las tinieblas, “iluminaba demasiadas cosas como para pasar de largo ante los hombres, por insignificantes que fuesen”.

Lo cierto es que se desborda lo personal hacia una experiencia compartida. Tanto los habitantes de la ciudad como los campesinos forman parte, finalmente, de una misma realidad humana y mundana. Victorino Guzmán es en el campo lo que Cranach en la ciudad, un iluminador de las tinieblas, un hombre que comprende la vida desde los abismos. No en vano se homologa el lenguaje del poeta paceño al suyo:

don Victorino trajinaba por su habitación, escuchando los ruidos del mundo que llegaban con las lluvias y los ventarrones, siempre al borde de las revelaciones, que para él no eran otra cosa que caminar al filo del abismo (60).

De esa manera se van incorporando matices, antenas que pueden ser reconocidas universalmente, y que forman parte de un modo de vivir el mundo, que de alguna manera nos definen, pero que tienen el carácter de la experiencia universal del simplemente andar por ahí, en la selva, en el pueblo, en la ciudad, en la poesía, en este nuestro espacio.

Este hacer visible el gesto humano, el darle nombre y lugar, forma y significado a los habitantes, es uno de los surtidores centrales del relato.

simplemente la espesura del tiempo adverso agarra a todos por igual... mientras la gente que ya estaba hablando otro idioma, muy distinto al cotidiano, ni siquiera parecido al de la ciudad, porque en la ciudad también se estaba hablando otro idioma, ni siquiera parecido al del campo, ni siquiera parecido al de la ciencia, extrañamente idéntico al idioma que no dice nada, y entrepapela los documentos y enreda la plácida comunicación de los hombres. Ésa era la época

que se estaba acercando ruidosamente, y por eso tantos prefirieron morir, porque todos hablaban de todo y se habían perdido para siempre, en las catacumbas, los que podían estar callados en quince idiomas y aquellos que respetaban el difunto lenguaje de los milagros... (95-96).

Fue la muerte de Edgar Bayley, según cuenta Jesús U. —conversación aparte—, la que de algún modo misterioso resucitó de manera verbal a los amigos muertos. Cuenta el autor que una noche, al recogerse a casa por Villa Fátima, surgió de un pozo interior el nuevo entusiasmo, y creció como un árbol, y se llenó de voces, ascendió a libro y los muertos se levantaron con el mismo fervor, derrotando a la muerte que “no pudo con nadie”.

Por aquellas secretas afinidades se plantó al lado del relato, la Segunda Sinfonía de Mahler. La obra se llama precisamente “Resurrección”. Pero, a pesar de estar elegida como símil, no creo que las interrogantes que sustentan a la sinfonía sean las mismas que sostienen el relato de Urzagasti.

Según Mahler, su segunda sinfonía responde a las preguntas: ¿por qué vive uno?, ¿para qué sufre uno?, ¿acaso es esto nada más que una gran broma pesada?

Este desasosiego encuentra en el compositor —extremadamente religioso— una salida o, si se quiere, una apertura en la resurrección de los muertos, en términos católicos. (No se debe olvidar que Mahler se convirtió al catolicismo.)

En tanto que, en el relato, más allá de la “tristeza” por el olvido infringido a los muertos, la pregunta y la respuesta se instalan en el lenguaje. Ya en anteriores textos ha contrapuesto Urzagasti el “lenguaje de los pájaros” o “lenguaje sagrado”, al idioma. En *De la Ventana al Parque*, habla de un “idioma que no dice nada”, que ha perdido su capacidad de sentido y del que se podría decir que, más que profano, es un idioma profanado.

Inherente al texto del relato está la intención de liberar un discurso que tenga la capacidad de dar cuenta de los seres, de los sentidos y del mundo.

A los amigos muertos se trata de descifrarlos verbalmente y otorgarles el lugar que les corresponde en el código narrativo que va estableciendo la escritura. No es gratuito el que la pérdida de sentido de vida y de mundo se centren, en Urzagasti, en el idioma, y no en la significación, que parecen “estarse nomás”, y es más bien la tarea del narrador el descifrarlas, sacando a luz los recuerdos, que es un modo propio de iluminar las tinieblas. Para Urzagasti, se han perdido los hilos de la comunicación. Y parece que esta pérdida

es la que motiva el reiterado lamento del autor por no haber favorecido la comunicación entre sus amigos. Ciertamente es que en estas oscuras épocas el lenguaje ya no da cuenta de los significados. En esa medida, el relato trabaja por incorporar los signos que han dejado los muertos. De esa manera, el texto intenta re-iniciar o re-instalar, nuevamente, si se quiere, algunos de los hilos perdidos.

Es pues ese idioma, ahora blanco de tanto olvido, el que hay que recuperar, cargándolo de los sentidos dejados de lado y que ahora vehiculan los muertos.

Conjurado el silencio, se trasciende sin lugar a dudas también el rostro destructor del tiempo, dejando un lugar al lenguaje de los muertos. En el relato, la muerte da la medida de la fragilidad humana, de su desamparo, de su desabrigo como frágil “criatura” de Dios. La condición mortal de hombre mueve a la piedad. Pero en ningún momento existe en el autor un indicio de rebelión en contra de esa condición: “El perfil del ser vivo es la cosa más conmovedora y terrible allí en esas líneas trabajadas por el destino está la escritura de la muerte” (81).

En tanto en Mahler, no son los sonidos, no es tampoco el material musical ni la misma música el gran vacío. El sentido del mundo, el sentido de la vida se ven cuestionados a causa de la muerte. De esa manera, la resurrección resuelve esa temible contradicción, dando coherencia al estar del hombre en este mundo.

El relato recuerda el vivir de las gentes que el narrador ha amado y que han muerto y empieza, por la memoria, probablemente la más antigua: el tío Honorato. Luego, se instala el juego de alternancias, de especulaciones, de orquestación por temas. Jugando, se podría decir algo así: Laura combina mal con Santarra, en tanto que con Ramón sí funciona y con Honorato sólo a través de un amistoso saludo. En realidad, Laura manifiesta secretamente un amor inconfesado por José Audivert, mientras bailan una chacarera, etc., etc. Las posibilidades de combinar los diferentes personajes van complicándose en la medida en que aparecen y el discurso va progresando en espiral, a veces en círculos más amplios, otras en más pequeños, pero siempre retornando a un mismo tema.

Los personajes funcionan como un leitmotiv. Pero, también, un tema puede ser el centro activo alrededor del cual se van perfilando los seres. Si Cranach investiga desde el interior de los abismos un rincón de las tinieblas existenciales, el espíritu místico de Adrián ilumina otro lado de las oscuridades con su inocente entrega y Mauricio Santillán es sacrificado por el acoso tenebroso de las mismas. De esta manera, los personajes se desarrollan, polarizándose permanentemente alrededor de uno de ellos o de estos centros

que pueden verse también como los ordenadores éticos del libro: las tinieblas, la inocencia, el demonio, la iluminación... Unas veces para compartir, otras para distinguirse, pero siempre en búsqueda de particularizar una actitud humana.

Pero los personajes aludidos no se desarrollan, valga la aclaración, ni en términos narrativos, ni menos en términos psicológicos, sino tan sólo como tema, digamos filosófico, tratados bajo un principio poético y esto todavía no es del todo preciso. Las situaciones en las que les toca aparecer, y casi nunca actuar, son situaciones cerradas sobre sí mismas y muchas veces sirven, no para identificarse ellos mismos, sino para mostrar un concepto verbal.

* *

El ritmo de la escritura proviene de las sombras para elaborar infinita luz (72).

El comienzo del relato es más bien lento, y los personajes se toman su tiempo. Tal vez por el hecho de que pertenezcan a los recuerdos de los primeros años de Urzagasti, configurando su profundidad. Es tal vez por eso por lo que los seres de provincia adquieren más fuerza en su arquetipo, más “carne”, podríamos decir también, que los personajes que vienen luego, amigos en la ciudad.

Pero la alegría de narrar no se pierde nunca. Un fino hilo de humor, asentado más que en las situaciones, en el uso del lenguaje, atraviesa todo el relato con la intención de compartir con alas la “fiesta verbal”.

El empuje rítmico aumenta por el lapso que dura la vuelta sobre un personaje o un centro temático al compás de las oposiciones, de vida, de muerte, al ritmo de forma y latencia, de recuerdo real o virtual, de iluminación o tiniebla, de la herida y del consuelo; como en toda pieza musical, se trabaja en oposiciones y, como en todas ellas, se confronta el peligro de la monotonía.

Más denso, no me atrevo a decir más dramático, aunque tal vez lo sea, se torna el relato hacia el final. Tal vez porque la “espesura del tiempo adverso” alcanza también al autor. Con suavidad, va concentrándose en el mismo narrador con el que termina fundiéndose el discurso. Es excepcional el trabajo de construcción realizado por el narrador. Excepcional por el modo en el que fluye el lenguaje obligado a saltar de aquí para allá, anudando sin tropezar a uno y otro personaje, construir un puente acá, y cortar más allá, sin forzar ni quebrantar el discurso.

El progreso se asegura sobre una apenas visible línea de tiempo que arranca desde los sobrevivientes del Chaco (la infancia), pasando por aquellos “que no querían morir sino cambiar la vida” a través de los avatares de la revolución del 52, como Fernando Audivert, y continuar con Adrián, el santo inocente, “que puso el pecho en la guerrilla para que el mundo sea igual para todos”, para luego desembocar en esta nuestra oscura época que “carece de un espacio para las bromas, para los sueños”, un tiempo en el que las gentes hablan otro idioma, aquél que no dice nada, y terminar finalmente en la “habitación de un edificio en plena construcción” y decidir con mucho humor dar él mismo el salto al Parque y acabar con todo el relato de una vez para abrirlo a su lectura.

Los acontecimientos históricos, que no tienen mayor injerencia en el relato, son los que marcan el tiempo de la narración y le otorgan una progresión. Y se podría añadir que marcan una transformación esencial entre la práctica de un idioma con sentido y otro que hay no dice nada. Lo que importa son los amigos que los vivieron y la manera que tuvieron de enfrentarse a ese destino: sea la guerra primero, la revolución luego, o la guerrilla, tampoco son estos sucesos históricos en sí mismos los que marcan la degradación en el idioma, que parece atribuirse más bien a una degradación humana o, mejor, como habíamos dicho anteriormente, a una profanación.

hacer saltar por la ventana rumbo al parque a sus seres más queridos, porque ese aire del alba y esa vegetación jamás podrían dañar a los personajes que algún día se sintieron mágicos e inmortales (63).

Compartimentos estancos, eso son los elementos del mundo, pero no veo la razón de semejante separación, porque lo que a uno le falta, le sobra al otro y hasta el mínimo sonido de la tierra está pidiendo colaboración.

El Parque, al que saltan muertos y narrador, es un espacio inventado en contra del enemigo, que en este caso es el tiempo del olvido. Principio creador y unificador de todos estos destinos, es centro al amparo del desgaste. Imagen totalizadora donde perviven estas voces, protegidas ahora de los poderes de la destrucción de la muerte.

El Parque puede leerse también como el triunfo de la memoria en su poder de registrar un orden sobre el caos y la dispersión; la victoria de la memoria sobre la muerte y la apariencia del devenir. En el Parque pueden cohabitar todos sus amigos porque está inventado libre de contradicciones y como punto de convergencia de toda disparidad –“mis amigos muertos provienen de mundos dispares”-. Es una especie de Tao, idea de unidad sobre la multiplicidad; de la inmortalidad sobre el olvido.

Una vez en el Parque, la muerte ha quedado inactivada, aquí no ha pasado nada y los muertos son reconocidos en su poder de muertos, intensamente esenciales por mediación de una amorosa evocación. Y, en esta perspectiva, el relato a no se define como una búsqueda del tiempo perdido, sino que rompiendo simplemente las fronteras de la muerte logra una lúdica convivencia entre todos, que le sirve al autor para convertir a los habitantes del Parque en signos, en una forma de nombrar el mundo, transformados en lenguaje habitan con y en nosotros. De esta manera, se instala en la narración un hermoso deseo solidario de convivencia que se abre hacia el “gran parque latinoamericano”. Al Parque subyace una idea de integración, un deseo de unidad humana que abarca, en última instancia, el mundo entero.

Una mirada a distancia, una mirada lúcida, es la que puede, sin confundirse, borrar las fronteras entre los vivos y los muertos, los límites entre rurales y ciudadanos, bárbaros y civilizados, eliminar los contrastes entre clases sociales y oficios porque –otra virtud del Parque- es la aventura humana la que se valora. Se podría decir –lo hemos dicho- que es amoroso el cuidado que tiene el narrador en identificar el recuerdo otorgándole palabras, sentido y transparencia a la imagen que entra en relación con otras imágenes, manejadas con el mismo cuidado. Pareciera que estuviera en obra un gigantesco principio de identidad en la reducción de lo múltiple en pos del nombre que nos exprese con realidad.

Cada ser humano dispone de un vocabulario particular y dentro de ese vocabulario un número reducido de palabras que lleven el acento de lo intraducible, porque quien las pronuncia o escribe les concede un nuevo misterio, convirtiéndolas en llave para abrir el reino clausurado (93).

Decir que un persistente deseo de identificar y dar nombre abarca lo esencial de la narración, es particularizar lo que parece ser el pulso de la escritura y lo que la define como fuertemente poética. Es sorprendente cómo lo único realmente importante que sucede en el texto –aunque parezca una obviedad decirlo– es el escribir, porque es nominar. Si el rasgo esencial de esta escritura es la nominación, podemos decir, sin forzar mucho, que se trata de ejercer un nuevo lenguaje; un lenguaje particular que comunique, en contra del presente, un orden nuevo que dé cuenta de un idioma homogéneo respecto a la pluralidad regional, y de un sentido respecto al idioma que no dice nada. Un lenguaje que a su vez esté gobernado por un vocabulario particular y único y que define al autor. Este juego dialéctico entre lo universal y lo extremadamente individual se realiza en un juego entre valores abstractos y generalizadores que van encarnando los personajes y una desviación de este código abstracto que tiende a la concreción y al uso de un lenguaje directo, expresivo y dialogal, que se manifiesta con mucho humor –ya lo dije–, otorgándole al texto un aire fresco, inusual en nuestra literatura, siempre tan solemne.

Podrá decirse, sin exagerar demasiado, que se parte en búsqueda de la posibilidad de descifrar, con lujo de palabras, un modo de ser que es gobierno sobre gentes y mundo. De ahí que no puede sino estar en ejercicio un narrador omnisciente que conoce a los que fueron vivos y que ahora están muertos, y a los que confronta para darlos a conocer. No es de sorprender que los personajes, en esta doble abstracción que se hace de ellos, se conviertan en realidad en “ejemplares”. Si de los amigos muertos se recuerda el gesto que hicieron al destino, y que está guardado en la memoria del memorioso cronista de acuerdo al amor, a la piedad, a la admiración, al respeto o reverencia que le inspiran, ellos se desempeñan, en realidad, como signos que van marcando su relación

con el mundo. La señal de estilo más visible es precisamente la valoración que se va ejerciendo sobre la relación del hombre con su fatalidad. No se trata de ninguna manera de un juicio basado en la moralización, sino en el intento de hacer visible una ética del vivir soportada por un lenguaje de señal amorosa que quiere, ante todo, des-cifrar y significar.

Valga la redundancia en señalar una voz, amistosa, cómplice en la ruta del morir, acompaña este trabajo nominativo como un canto. Porque en los muertos importa lo que indica a los vivos, el signo del acabamiento.

* *

Para terminar, un último comentario, que me parece necesario hacer. El relato resulta estático de un modo misterioso. Es verdad que se tocan muchas piedras, muchos sentidos encerrados, se desarrollan unos cuantos, tal vez demasiado pocos, lo les que da una sensación de estar suspendidos, algunas veces inacabados, y sucede que el lector quisiera saber más, aunque se esté bordeando el ensayo.

Tal vez, porque a pesar de todo el cuidado amoroso, los muertos nos legan un mundo en el que no pervive del todo su luz, aun si entiendo que el libro es una manera de recuperar esa luz. Tal vez ocurra este malestar porque se niegan a vivir para no tener que habitar esta época oscura, como aclara el narrador. Y nos dejan solos.

O quizás, porque los muertos están muertos, y porque ni uno de ellos logra deshacerse del narrador y trascenderlo y actuar, sino que presos de su palabra sólo atinan a saltar de la Ventana al Parque, que a pesar de tanto muerto, ya lo dije, no es un cementero.