

El cuento boliviano del siglo XXI: ruptura de fronteras en los cuentos de Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi

The Bolivian short story of the 21st century: breaking of borders in the short stories of Giovanna Rivero, Magela Baudoin and Liliana Colanzi

ANABEL GUTIÉRREZ LEÓN*
Universidad de Zaragoza

Resumen

En el artículo se repasa el recorrido del cuento en Bolivia durante los primeros diecisiete años del siglo XXI. El texto plantea un somero panorama que arranca con la publicación de una antología de cuentos el año 2000 e intenta señalar las líneas que ha tomado el género hasta la actualidad. Posteriormente se analiza la obra cuentística de tres de las escritoras bolivianas más relevantes del momento: Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Liliana Colanzi. El análisis pone especial interés en el uso de las diferentes formas de la parodia en sus cuentos y la manera en que a partir del humor se rompe diferentes fronteras que marcan las contradicciones de la vida moderna en una sociedad donde aún perviven rasgos premodernos.

Palabras clave: Cuento boliviano, siglo XXI, parodia, Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Liliana Colanzi.

Abstract

The article reviews the history of the genre of short story in Bolivia during the first seventeen years of the 21st century. The text begins with a brief overview of the gender situation in the country. In the first place we talk about the publication of an anthology of stories in the year 2000 and the lines that the genre has taken until the present time are pointed out. Later the literary work of three of the most important writers of the moment is analyzed; they are Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Liliana Colanzi. Their work is analyzed from the treatment of the different forms of parody and the humor they use in their short stories. On the other hand it is contemplated how the humor is employed to show the contradictions of modern life in a society where still premodern traits survive.

Keywords: bolivian short stories, 21st century, parody, Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Liliana Colanzi.

* Anabel Gutiérrez León es licenciada en Sociología (Universidad Mayor de San Simón, 2001) y Filología Hispánica (Universidad de Zaragoza, 2013), posee el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) de la Universidad Complutense de Madrid (2006). Actualmente prepara su tesis doctoral en la Universidad de Zaragoza. Trabaja sobre diarios íntimos, autoficción, temas de género, cuerpo en la literatura hispanoamericana actual y sobre diferentes aspectos de la narrativa boliviana contemporánea. Ha participado en congresos y publicado artículos en revistas especializadas y periódicos. Ha formado parte de los libros colectivos *Fragmentos de un nuevo pasado. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana actual* (Peter Lang, 2013), *Este que ves, engaño colorido...Literaturas, culturas y sujetos alternos en América Latina* (Icaria 2012), *Conductas erráticas* (Santillana, 2009), *Lo más profundo...¿la piel?* (Yambal, 2010) y *Cambio Climático* (Simón I. Patiño, 2009). Es autora del poemario *Los espacios de la enfermedad* (Plural, 2007).

Un presagio para inaugurar el siglo XXI

Para hablar del cuento boliviano del siglo XXI es preciso hacer referencia a un acontecimiento ineludible: la publicación, en junio del año 2000, de una antología de relatos, que ya desde el oxímoron de su nombre —*Memoria de lo que vendrá*— cifra su voluntad de avanzar las líneas y los nombres que podrían ir marcando el recorrido del género en los años siguientes. Propiciada por la entonces joven editorial Nuevo Milenio y con la selección a cargo de Juan González, *Memoria de lo que vendrá. Selección sub-40 del cuento en Bolivia*, reúne treinta y un relatos, catorce de los cuales corresponden a mujeres; y diecisiete, a hombres. Más de tres lustros después, vamos a intentar ver cuánto de aquel presagio, enunciado nada más comenzar el siglo, ha sido contrastado por el inevitable y categórico paso del tiempo.

La promesa y la ilusión del título de esta antología remiten a unas palabras de Borges donde se lee «la esperanza que es la memoria de lo que vendrá» (44). En este texto habla de la ciudad de Buenos Aires, de sus casas y calles, referencias nada gratuitas cuando se está presentando una nueva generación de escritores que se reivindican más bien urbanos y dueños de una tradición literaria que excede las fronteras nacionales. De hecho, Juan González avanza en su prólogo la hipótesis de que «hoy habría una suerte de territorio común, propiciador de una experiencia colectiva más amplia [...]: las ciudades» (viii-ix), las cuales se constituyen, según González, en el único eje temático capaz de generar una narrativa y convocar a un público lector que comparte esa misma experiencia urbana¹. Al respecto, y retomando el texto de Borges, poco después de la frase de donde se extrae el nombre de la antología, el escritor argentino sugiere que las calles que componen la cartografía de la ciudad que tanto quiere «se avienen con la noble tristeza de ser criollo» (44), avenencia que, en el caso de la cuentística boliviana, si bien apenas queda insinuada en alguno de los relatos de *Memoria de lo que vendrá* se irá haciendo paulatinamente manifiesta con el avanzar del siglo.

«Memoria» es una palabra polisémica que, además de aludir al conjunto de recuerdos del pasado,

1. En Segundo Foro de Escritores Bolivianos celebrado el año 2005, la escritora Giovanna Rivero expresa una idea similar: «En la narrativa [boliviana] de comienzos del siglo XXI se consolida una sensibilidad especial para lo urbano, la ciudad, el texto donde el hombre pierde o gana identidad, la individualidad» (*Boletín literario* 27).

según la tercera acepción que le da el DRAE, se refiere a la «exposición de hechos, datos o motivos referentes a determinado asunto». Este significado, en la antología, queda compendiado en la separata que hace de prólogo y que lleva como título «Posapocalíptica a quien corresponda», a la vez que los relatos que la forman se reclaman como hechos susceptibles de remembranza futura: «no tenemos la más mínima duda respecto a que, en unos veinticinco o treinta años, este libro será una referencia ineludible» (xiv). Recogemos, pues, el testigo e intentamos ver qué ha permanecido y qué mutado en el cuento boliviano durante los primeros diecisiete años del siglo XXI. Informa esta carta al receptor futuro:

los autores incluidos en *Memoria de lo que vendrá* no representan a nadie, ni a nada [...]. ante el desencanto y el crepúsculo del deber, sus ficciones, sus exploraciones en (el sistema de) la lengua, traslucen el malestar, la búsqueda de otra comunicación (xii-xiii).

En la lista de autores de esta compilación de relatos figuran tanto escritores que para entonces ya habían sido publicados y gozaban de cierto reconocimiento, junto a otros que aún permanecían inéditos, algunos de los cuales, diecisiete años más tarde, se encuentran entre los nombres más relevantes del panorama literario (y no solo nacional), como Liliana Colanzi o Rodrigo Hasbún a quienes se suman muchos otros que han ido despegando con fuerza y brío durante lo que va de siglo.

A lo largo de los primeros años de esta centuria, tanto la crítica como los propios escritores destacaron la importancia del corte que las nuevas hornadas de narradores hicieron respecto de anteriores generaciones². Autores que al comenzar este siglo rondaban los veinte o los treinta años «ensayan gestos de resistencia» (González iv) buscando una manera de reencontrarse a sí mismos escribiendo a partir de un lenguaje personal y privado, que opta por frases

2. Al contrario, el crítico Mauricio Souza afirma: «no veo que la de hoy sea una literatura tendencialmente distinta que la que se practicaba hace 20 años» (*Boletín Literario* 35). Esa supuesta novedad celebrada por la prensa nacional, dice Souza, se debe a que las nuevas generaciones de escritores bolivianos están practicando una narrativa que remite al mandato del proyecto cultural neoliberal. Así, rasgos como la agilidad, universalidad o modernidad atribuidas a los textos, serían la marca de una literatura que, simplemente, persigue una mayor «legibilidad».

cortas, austeras y contundentes; aunque no desdeña el lirismo. Así pues, esta laboriosa resistencia ha dado lugar a una narrativa sobria, intensa e intimista, que privilegia lo urbano frente a lo rural, lo individual frente a lo colectivo, lo íntimo frente a lo político o social, lo cosmopolita frente a lo regional, el presente frente al pasado.

La actitud mayoritaria que entonces reinaba entre los jóvenes escritores queda expresada de forma manifiesta en un artículo significativamente titulado «Huérfanos» que Maximiliano Barrientos —una de las voces más destacadas de la actual narrativa— escribió el año 2015 y que dice:

Algunos años atrás, antes de publicar mi primer libro, bromeaba con una idea que entonces, creía yo, perfilaba las líneas del escritor en el que me quería convertir: un escritor que escribía desde y para el cosmopolitismo. La frase, casi un chiste, que repetía a menudo con quien sea que hablara del tema, era más o menos esta: una canción de Lou Reed habla más de mi experiencia vital que cualquier taquirari. Imagino que lo que quería decir con aquello era que la educación emocional que tuve pasaba por productos culturales foráneos, productos culturales que también formaron a un escritor argentino, chileno, norteamericano o español. Esto no significaba que no escribiera historias ambientadas en Santa Cruz, la ciudad donde nací y donde me convertí en adulto, sino que escribía sobre ese lugar desde las estrategias que me aportaban las formas de arte que no eran originarias de mi terruño, y por lo tanto la frase mostraba un rasgo común a algunos de los escritores de mi generación que desdeñábamos el regionalismo y el nacionalismo por considerarlos una limitación autoimpuesta. Luchar contra esta forma de encierro era la única vía para escribir en el siglo XXI sin caer en arcaísmos.

Más adelante, aclara que con el tiempo esta idea se fue matizando con la paulatina asimilación de productos culturales nacionales y con la madurez que da el tiempo, los libros y la propia experiencia de la literatura; de todas maneras, su declaración es muy certera a la hora de entender el lugar en el que se posicionaban respecto a la tradición literaria nacional los escritores que comenzaron a publicar en los primeros años del siglo XXI. Sin embargo, al igual que ocurrió con Barrientos, las jóvenes generaciones de escritores poco a poco parecen estar tornando levemente la mirada para indagar sobre lo que pueda significar ser una escritora o un escritor bolivianos.

Todo esto habría sido imposible sin la previa conquista de un territorio literario propio, libre de ataduras o de responsabilidades ajenas a la actividad artística y estética. La paulatina consolidación de esta asimilación es una de las marcas de la literatura boliviana del siglo XXI. Es como si tras haber probado el mítico gesto de matar al padre, ahora pueden retornar, sin temor, a recoger fragmentos de esa herencia antes eludida.

En todo caso es innegable que la gran mayoría de libros de relatos publicados en los primeros quince años del siglo corroboran la idea que Juan González apuntaba ya en su prólogo a la *Memoria...* cuando dice que son escasos e ilusorios los hitos que trazarían una posible tradición del cuento boliviano. Sin negar la magnitud que algunos nombres, individualmente, cobran para el acervo de la narración breve, afirma que «la tradición [...] no existe en esta comunidad» (vii) puesto que cada generación parece comenzar sin haber tenido en cuenta a la precedente. Es más, el panorama que, en el año 2000, observa «en el cuento escrito en Bolivia [muestra] un collar sin hilo conductor, un collar con dos o tres perlas y nada más» (viii).

Casi veinte años más tarde, si bien sería arriesgado avalar la eclosión de ese hilo conductor que echaba en falta el antologador, sí es posible afirmar que son mucho más que dos y que tres las perlas que lo componen. Además de los ya citados, nombres como los de Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Claudia Peña, Edmundo Paz Soldán, Sebastián Antezana, Wilmer Urrelo o Juan Pablo Piñeiro, son patentes pruebas del buen estado que en la actualidad goza el género en Bolivia.

Para que esto ocurra, además de la obvia labor creativa de escritores y escritoras, es necesaria la concurrencia de otros elementos que la amparen y sostengan. Se trata de algunos factores externos —aunque no ajenos al campo literario, que diría Bourdieu— que han jugado un papel capital para el crecimiento y óptimo desarrollo del cuento boliviano.

En primer lugar, está el cometido que desempeñan las editoriales y que en Bolivia no era el mejor al comenzar la centuria; pero que en los últimos dos lustros se ha enriquecido significativamente. A editoriales como Nuevo Milenio o La Hoguera que ya los primeros años de este siglo no desdeñaban la publicación de libros de relatos, debe sumarse el fructífero trabajo en favor del género cuentístico llevado a cabo por nuevos proyectos editoriales como Gente Común, 3600 o El Cuervo.

En segundo lugar, y como prueba del mayor interés que el cuento va cobrando en el mundo literario boliviano, tanto para lectores como para escritores y editoriales, está la creciente publicación de antologías así sean de género, como el terror en *Gritos demenciales* y *Nuevos gritos demenciales*, editadas por Gente Común y 3660, respectivamente; o *Vértigos*, antología de relatos fantásticos, publicada por El Cuervo, editorial que además ha lanzado diversas compilaciones temáticas de relatos.

Los premios literarios son el tercer y último elemento coyuntural relevante para estímulo y difusión de los cultivadores del relato breve. Bolivia cuenta con dos concursos importantes: el «Franz Tamayo» y el «Adela Zamudio». Ambas instituciones publican un libro con el cuento ganador y el de todos los finalistas del concurso. Aunque no siempre ni los galardones ni las obras resultantes hayan sabido ofrecer una imagen panorámica del estado del cuento en el país, es indiscutible la trascendencia que estas publicaciones tienen: como acicate y estímulo para los escritores; y como promotores del género.

A los concursos nacionales, en materia de premios, se debe añadir los extranjeros, sobre todo ahora, ya que en los dos últimos años los relatos de tres escritoras bolivianas han sido reconocidos en influyentes certámenes internacionales. El año 2015 Liliana Colanzi recibió el Premio Aura Estrada, Giovanna Rivero fue ganadora del concurso de relatos Cosecha Eñe y Magela Baudoin conquistó la segunda edición del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez con su libro *La composición de la sal*.

Primero yo, luego nosotros

Una de las múltiples funciones de la literatura es su capacidad de mostrar, aunque sea sutil y fugazmente, algo así como el hálito vital de su época y de los seres que la pueblan. En el ambivalente horizonte de referencias culturales de finales del siglo xx, cuando muchas de las grandes certezas han ido siendo clausuradas, desmentidas o transformadas con vertiginosa celeridad, las narraciones que se generan ensayan preguntas, adelantan respuestas o simplemente procuran expresar el desconcierto, como lo hacía Giovanna Rivero en un encuentro de escritores bolivianos celebrado el año 2005, en cuya intervención declaró: «ya no narramos grandes relatos, aquellos que responden a las macropreguntas: ¿hacia dónde vamos? ¿De dónde venimos?

¿Cuál es nuestra misión como seres humanos? [...] en cambio, buscamos sin saber exactamente cuál es la pregunta» (*Boletín literario* 29).

El arranque del siglo xxi, en Bolivia, estuvo marcado por un importante cambio político, cuando en 2005 Evo Morales ganó las elecciones a la presidencia del país. Sin necesidad de ahondar en las causas sociales y políticas que propiciaron que un año después se convirtiera en el primer presidente indígena de Bolivia, es preciso destacar la importancia que este hecho tiene para la configuración del imaginario sociocultural boliviano.

De cara a la literatura, a primera vista, se pueden destacar dos movimientos propiciados por este acontecimiento. Por un lado, se hace más difícil desoír el racismo y clasismo que rigen gran parte de las relaciones entre bolivianos. Se trata de una sociedad en la que una élite, blanca o mestiza, ha estado tradicionalmente en el poder, mientras que la mayoría indígena debía ocupar lugares y oficios siempre subalternos. Si bien es cierto que el tema de la discriminación por raza o clase no es inusual en la literatura boliviana³, los relatos de las nuevas generaciones, lo tratan en un tono que no es ni condescendiente ni didáctico, sino que lo exponen como un elemento ineludible de la realidad y no solo como un detalle decorativo o de color local. En los cuentos aparecen personajes como empleadas domésticas, peones, chóferes o jardineros interactuando con patronas altivas, señores abusivos y hasta adolescentes que saben perfectamente cómo dar órdenes a un empleado de sus padres, a la vez que reconocen que les «daba una vergüenza terrible que confundieran al chófer con mi padre o mi hermano» (Colanzi, *Vacaciones permanentes* 17). Sí, sin maquillar ni suavizar la realidad; y hasta se atreven, en algunos casos, a incluir un humor liberador a través de la parodia o la ironía.

El tema aparece de forma bastante cruda y realista como un referente común en el inventario de elementos simbólicos de la narrativa breve actual, ya sea desarrollado directamente en relatos como «Amanda» de Rodrigo Hasbún, o como parte del elenco de personajes e historias que configuran los universos narrativos. No son ingredientes de un decorado pintoresco o pretextos para ensayar una

3. Importantes novelas de la tradición literaria nacional, como *La chaskañawi* de Carlos Medinaceli, o *Manchay Puito* de Néstor Taboada Terán, desarrollan el choque entre lo indígena y lo occidental.

explicación sociológica, sino personajes con entidad propia, perfectamente contruidos en toda su complejidad. Es como si cobrara fuerza una voluntad de quitarse cualquier venda de los ojos, aguzar la mirada y contar, de forma nada complaciente, una realidad que comienza a expandir los horizontes narrativos más allá de las estrechas fronteras que imponían los dos grandes extremos constreñidos entre explicar La Nación o encerrarse entre las estrechas paredes de la habitación propia.

Ese es uno de los movimientos de ida y vuelta que se ha producido en la narrativa boliviana en lo que va de siglo y que se hace especialmente notorio en los cuentos, capaces de reflejar, condensado, un antiguo malestar y conjugarlo con los nuevos pesares íntimos de personajes que ahora se inscriben en un marco de referencias mucho más amplio y rico.

Una creciente revalorización de las diferentes tradiciones culturales autóctonas es probablemente la otra afortunada consecuencia del nuevo escenario sociopolítico boliviano y ha sido muy productiva en la obra de autores como Juan Pablo Piñeiro, Alison Spedding y, recientemente, Liliana Colanzi, por dar solo unos ejemplos tan evidentes como sugestivos, que pueden estar marcando una de las más provechosas líneas por donde acaso vaya a transitar la narrativa de tiempos venideros.

Sería complicado dilucidar (y, desde luego, este no es el sitio para eso) qué ha hecho posible que un país de población mayoritariamente indígena, estuviera preparado para ser gobernado por un presidente aymara. En el caso de la literatura parece que para atender sin inhibiciones a la tradición cultural vernácula ha sido preciso, primero, deshacerse de la obligación de hacerlo; luego, ausentarse, emigrar simbólicamente, rastrear solo lo ajeno y universal, dominar las referencias culturales exteriores, conquistar la posibilidad de decir «yo», de increpar al espejo, desentendiéndose de los datos del carnet de identidad.

Formas de la parodia y la sátira en Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi

Si al comenzar el siglo la impronta de la cuentística boliviana tenía que ver con una poética que reivindicaba una adscripción urbana, cosmopolita y culturalmente sofisticada y occidental, con el andar de los años, sin desdeñar el territorio ya conquistado, se está volviendo la mirada —más lúcida y madura— hacia lo particular dentro de un escenario nacional.

Tras haberse apropiado de la intimidad subjetiva del individuo, parece que se comienza a indagar en su especificidad local, regional, autóctona.

En este sentido destacan aquellas propuestas literarias que buscan conjugar ambos mundos y que de alguna manera se traduce en la compleja confluencia entre lo moderno y lo arcaico, lo individual y lo colectivo, lo universal y lo particular, que los cuentos expresan de formas diversas, resultando especialmente fecundas aquellas que recurren al humor y la parodia, mecanismos a través de los cuales se consigue poner en evidencia jerarquías normalizadas y mirar bajo un lente crítico la manera como se ha conciliado la irrupción de elementos tradicionales y autóctonos en una sociedad que no es ajena al irrefutable avance de la modernidad, etapa que, según Luis Beltrán, y debido a su exacerbado individualismo, peor ha comprendido la risa (*La imaginación literaria* 224), aunque esta logra aflorar a partir de géneros menores que se inmiscuyen en formas oficiales de la literatura.

Para ahondar en la manera en que se articulan estos elementos, vamos a detenernos un poco en la obra de tres autoras que representan, quizá, las propuestas más potentes dentro del cuento boliviano: Giovanna Rivero, Magela Baudoin y Liliana Colanzi.

Uno de los componentes comunes entre estas escritoras, además de la gran calidad de su literatura, es el tratamiento paródico que dan a ciertos temas y la mirada ácida y humorística en que sus personajes enfrentan sus propias historias. Diferentes formas de la risa atraviesan sus relatos y la visión del mundo que estos articulan; a veces, sutil; otras, manifiestamente.

Además de la imitación jocosa de personajes, conductas sociales o textos literarios, la parodia es un recurso del cual resulta una «desmitificación de conductas, instituciones, creencias y valores inauténticos o que gozan de inmerecido prestigio» y que «supone un trastrocamiento festivo de jerarquías y valores establecidos» (Estébanez Calderón 809), rasgos que se dan en la obra de las tres escritoras mencionadas, como vamos a ver a continuación.

En los cuentos de Giovanna Rivero el humor y la ironía se constituyen en las principales herramientas narrativas que, dispuestas con sagacidad por la autora, le permiten deconstruir y jugar con los estereotipos de la femineidad y el rol ocupado por las mujeres en una sociedad cerrada, patriarcal y conservadora a la cual la autora satiriza. Entre el repertorio de los personajes de sus cuentos nos encontramos con una modelo aniñada, tierna y presumida cuya

identidad se acaba fundiendo con la vaca que tiene por mascota («Querido diario»), con una escritora inocente y mediocre que emplea el sexo y su belleza para convencer a su editor («Boquita en O»), con una madre frustrada que consigue mantener la depresión a raya a base de compras compulsivas («Olor a nuevo»), o con otra que, harta ya de todo, encarga su propia esquila necrológica y la coloca luego el junto al retrato de su Primera Comunión («Ayer y hoy»). Estos personajes responden a un aspecto sustancial de la sátira que es la tipificación (que se opone a la caracterización), es decir son personajes que han perdido su individualidad «para constituir un objeto moldeado y adaptado a los valores de su entorno» y cuya «orientación hacia los valores se caracteriza por la inmediatez» (*La imaginación literaria* 260), la misma que en los relatos de Rivero refleja un mundo demacrado espiritualmente —como es el mundo de la sátira—. Estas mujeres tipo encarnan la desvalorización de su medio a la vez que lo ponen en evidencia.

Todas ellas son personajes que cumplen con precisión con el estereotipo de la mujer guapa, boba y superficial, lo que, además, se acentúa con la primera persona, que en varios de los relatos es una voz que no tiene otra interlocutora, sino que se habla a sí misma: un diario íntimo, la imagen del espejo, una segunda persona que hace de reflejo y oyente de la primera. Parapetadas tras el tono de ingenua banalidad, las protagonistas de estos cuentos se están parodiando a sí mismas, al estereotipo de sí mismas, al que no discuten, contra el que no luchan, sino que se entregan a él con encanado ahínco, como la protagonista de «Laura en el espejo» que asegura «prefiero ser pobre a ser fea, ser estúpida a ser fea, ser soltera a ser fea, aunque dicen que es lo mismo, qué sé yo... ¡morirme a ser fea!» (Rivero, *Contraluna* 36).

Sin embargo, este rasgo de su conducta no es sino un pretexto, una careta, de manera que la aparente ignorancia es más bien una forma de conocimiento, como la misma Laura, mientras se arregla frente al espejo a la vez que mantiene un diálogo con la imagen que éste le devuelve, se lamenta: «¡Cómo cuesta ser yo! Porque pensándolo bien, mi esfuerzo mayor está en no ser yo» (37). El esfuerzo consiste en elaborar cuidadosamente ese disfraz a base de maquillaje, ropa y complementos, accesorios que la sociedad impone a la mujer para que ésta sea considerada una mujer de verdad; pero Laura no pretende luchar contra tal mandato; sino al contrario, lo que ella ansía es no salirse ni un milímetro del guión

que se le ha asignado, como asevera taxativa ante su propio reflejo: «lo que yo más deseaba en la vida era evolucionar, y entiéndase por evolución ser rubia, delgada, de ojos rasgados» (37), mostrando de esta manera su propia lucha por convertirse en un tipo y, como tal, desdeña cimentar su caracterización individual para responder a los valores exigidos por su entorno. La vida de Laura muestra la asimilación de vivir con representar, con ejecutar una performance. Dice Linda Hutcheon (2007) que en la época posmoderna la transgresión de los límites socialmente consentidos provoca un quiebre sustancial entre arte y vida. La vida se ofrece como un escenario en el que cada quien desempeña un papel previamente establecido y con unos límites de acción claramente delimitados. Ahí es donde la parodia se transforma en herramienta.

Laura sabe cuál es la manera de *actuar* como mujer y en esa performance pone todo su empeño; mas no ignora que se trata de una exhibición, un espectáculo, porque también admite que «si viviera sola, solita mi alma y yo, me atrevería a vivir sin rubor durazno [...], sin dos capas de rímel, sin abdominales, sin marido, sin toda esta mierda que estorba» (36); es decir, Laura es consciente de estar interpretado: es la mirada del otro para la que viste ese disfraz de chica guapa y superficial.

Esta forma de sumisión al rol impuesto aparenta no ser cuestionado por ellas, no obstante las mujeres de los relatos de Giovanna Rivero juegan desde ese lugar, convirtiendo una supuesta cárcel en su campo de batalla. La estrategia consiste en llevar hasta límites hiperbólicos el estereotipo que les corresponde. Son mujeres que se aferran a la máscara como a un escudo, porque si bien interpretan el rol que ellas no han diseñado, lo hacen solo en la superficie, ya que, en el fondo, la fingida banalidad desde la que parecen hablar está plagada de alusiones cultas y firmes determinaciones. Como ocurre con la protagonista de «Laura en el espejo» quien, en medio de una arenga someramente centrada en artilugios de maquillaje, prendas de vestir o técnicas de cirugía estética, salpica su discurso de referencias a Sartre, Newton, Lewis Carroll; preocupaciones vitales y, finalmente, al igual que otros personajes de la autora, toma decisiones radicales que la llevan a cambiar el rumbo de un destino que no le satisface. Todas acaban enfrentándose al tipo impuesto, a la vez que lo están interpretando. La exageración y la sátira son su fórmula de rebelión porque, como afirma Beltrán «la esencia de los mundos tipificados es la degradación de la condición humana esencial

[...] para adaptarse a un medio natural o social [...] que no se aviene a respetar la personalidad» (*La imaginación literaria* 260), de manera que la única estrategia que tienen para sublevarse, es llevar a un límite que linda lo grotesco el hurto que sufre su individualización.

El rol obligado conlleva cierta forma de sometimiento y este implica silencio; no obstante, las ideas tenuemente advertidas acaban derivando en acción rotunda; pero además en varios relatos estas mujeres reclaman su derecho a contar su versión de los hechos, como en «Los dueños de la arena» o «El juicio de Ana Gramm»; o se ocupan de reivindicar su conocimiento de las cosas, como lo hace explícitamente la protagonista de «Olor a nuevo» cuando asegura que siente «un placer eufórico» por las rebajas; no obstante, inmediatamente aclara «yo sé que mienten, no soy estúpida» (Rivero, *Contraluna* 49); o la de «Ayer y hoy», cuando afirma antes de ir a poner su propia necrológica al periódico: «Esta mañana amanecí muerta. El corazón, sin embargo, seguía ahí, palpitando. Lo sé porque coloqué mi mano...» (53) (las cursivas son mías). Ese saber que reclaman para sí, es una forma de marcar que son conscientes de estar desempeñando una función que no es real y al parodiarla burlan la imposición que las circunscribe a ese cometido.

Aunque esta forma de la parodia no es la principal ni en los cuentos de Magela Baudoin ni en los de Liliana Colanzi, aparece en ellos, aunque sea de forma algo sutil. La protagonista «El Ojo» de Colanzi, ante una madre que la vigila obsesivamente se empeña por ser la alumna perfecta hasta que la profesora a quien más admira le dice que «lo que tiene que hacer es aprender a desobedecer» (*Nuestro mundo muerto* 14) desestabilizando por completo al personaje y al sistema de creencias que sustenta su comportamiento, lo que constituye una velada crítica al mundo académico, igual que ocurre en el relato «La Ola» cuando la narradora asegura que en Cornell, donde vive, se pasan «muchas horas discutiendo ideas, teorizando sobre la ética y la estética [...], organizando simposios y coloquios, pero no pueden reconocer a un ángel cuando les sopla en la cara» (32-33). Y es que la actitud del autor ante la sátira, al distanciarse de ese mundo, resulta evidentemente crítica. Asimismo, en «Alfredito» un grupo de niños en el velorio de su compañero de colegio se siente «como si esperaríamos la sorpresa de una fiesta de cumpleaños. Había algo chocante y raro en estar reunidos un día de semana a esa hora, vestidos como para una fiesta» (25). Los niños no

viven la muerte como un evento trágico, sino como algo festivo que les produce fascinación antes que espanto o pena, se ríen de ella y, frente su vivencia de la pérdida de un ser querido, el comportamiento de los adultos aparece como grotesco, desmesurado y hasta ridículo.

Ciertas conductas y valores sociales son también objeto de burla en el relato «La chica» de Magela Baudoin, en el que un personaje exótico llega a alterar la vida de tres barceloneses: Duke, Blas y Eda. El cuento arranca cuando la chica entabla una relación amorosa con Blas, dando lugar a que éste se desmarque de su estable vida burguesa, ante el estupor de Eda, que en el relato encarna el orden y la estabilidad. En el relato es la chica –quien, por cierto, no tiene nombre– la que se encarga de ridiculizar con su actitud el sistema de creencias y jerarquías establecidas que representan Blas y sus amigos. La sátira se produce por oposición, llevando el comportamiento del personaje de «la chica» a las antípodas del de los otros tres. Cuando Blas intenta sorprenderla con un piso moderno y decorado con elegancia minimalista, ella monta en cólera, no agradece el obsequio ni lo vive como un agasajo, sino como una humillante afrenta; pero una vez concedido el perdón al arrepentido Blas, se ocupa de «llenar el departamento de “porquerías” [...]. En los cuadros de firma colgó coloridos pareos asiáticos, sobre los sillones blancos puso aguayos y en las lámparas pendientes de alambre, de los que a su vez prendía fotos de buda, mensajes de autoayuda o poemas suicidas» (Baudoin 30), desmontando con su acción la supuesta reputación del gusto y distinción burgueses, riéndose de su prestigio social, mientras se desmarca de la homogeneización que impone ese medio. La chica pelea por su emancipación, quiere recuperar el alma en un mundo tipificado a cuyos valores se niega a encarnar, a diferencia de los otros tres personajes.

Como señalamos anteriormente, otro de los aspectos en los que opera la parodia es en la expresión de las contradicciones de la vida moderna en una sociedad en la que aún permanecen vigentes rasgos atávicos premodernos. Luis Beltrán asegura que una de las principales características de «la sociedad desigual es [...] haber creado varios mundos. Esos mundos no sólo existen geográficamente o históricamente. Existen en el ámbito de la vida individual. Con frecuencia se suele simplificar esa pluralidad de mundos con esa abstracción que opone lo privado a lo público» (*La imaginación literaria* 244), entre otras oposiciones creadas para contraponer dos

concepciones vitales enfrentadas. Este antagonismo dialéctico se hace evidente, en los relatos de las autoras estudiadas, en diferentes aspectos.

Vamos a comenzar hablando de la temporalidad que confronta un tiempo cíclico arcaico con el tiempo histórico moderno. Mientras el segundo es heterogéneo, el primero es homogéneo; y por lo tanto nociones como pasado y futuro se hacen difusas. Los augurios y presagios ponen en marcha correspondencias temporales no lineales, como ocurre en varios de los relatos de Liliana Colanzi. En «El Ojo», la protagonista está marcada por una señal que anuncia el fin del mundo, que acaba llegando; en «Meteorito» un joven peón que percibe voces de seres del espacio anuncia la llegada de una bola de fuego; en «La Ola», un taxista le cuenta a la protagonista y narradora la historia de una anunciación relatada por una india:

Rosa Damiana [...] supo, alcanzada por la revelación, que al amanecer encontraría a su padre y que su madre no iba a morir porque la tierra aún no la reclamaba. Conoció el día y la forma de su propia muerte, y también se le develó la fecha en la que el planeta y el universo y todas las cosas que existen dentro de él serían destruidas (44).

A partir de los vaticinios estos personajes reflejan que su experiencia vital trasciende la linealidad del tiempo moderno. No hay un orden que lleva del pasado al futuro, pasando por el presente; al contrario, su concepción y vivencia temporal se corresponde con un mundo premoderno más propio de la concepción espacio temporal aymara, en la cual, según Thérèse Bousysee, existe un espacio que corresponde a cada etapa temporal, la primera de las cuales se denomina *taypi*, donde «pueden convivir las diferencias» y que «evoca el tiempo original» (*La identidad aymara* 195), no escindido. Por lo tanto, el diálogo entre diferentes temporalidades no es imposible, como les ocurre a estos personajes en cuya experiencia no hay una frontera infranqueable entre hoy y mañana.

En «Los dueños de la arena» de Giovanna Rivero, el pasado y futuro de los protagonistas se confunde tanto en la narración como en el decurso vital de unos personajes que, ya adultos, parecen estar repitiendo un juego representado en su niñez por unos alacranes. El juego con los bichos condensaba y anunciaba ya, el curso que iban a tomar sus vidas. Mientras que en un par de relatos de *Contraluna* las protagonistas recuerdan o recrean vidas anteriores

con una naturalidad que elimina cualquier atisbo de extrañeza en su rememoración, demostrando la convivencia de tiempos dispares.

La sorpresa, incredulidad o perplejidad está solo en los interlocutores, quienes atribuyen estas historias a algún desequilibrio, locura o, finalmente, a cosas de indios incultos, como asegura tajante una profesora en un relato de Colanzi: «solo la gente ignorante y vulgar creía en esas cosas» (Colanzi, *Nuestro mundo muerto* 22). Se trata, pues, de personajes absolutamente absorbidos por la idiosincrasia de la modernidad y, por lo tanto, incapaces de conectar con una concepción del mundo en la que coexisten las diferencias.

También es una vieja india quien le adivina la suerte al protagonista de «La composición de la sal» de Magela Baudoin y le propone una cura para su mal —frecuentes e inoportunos accesos de llanto— con un baño de mar, empresa difícil en un país encerrado entre montañas. A pesar del tono sombrío del relato y de su trágico desenlace, la solución es cómica (casi grotesca): el protagonista vacía el contenedor de sal gruesa en la bañera porque cree comprender que no «importaba el tamaño del mar, siempre que fuera salado» (63), adjudicando metonímicamente al atributo de lo salado todo el poder y el valor tanto del océano como de las lágrimas, siguiendo, asimismo, uno de los rasgos de la parodia que, según Bajtin (1975) es capaz de expresar en lo pequeño, lo grande.

Otra manera de fusionar el tiempo histórico con el mítico se da a través de procesos sinestésicos, sobre todo a partir del olfato y el oído, que apelan a una memoria no necesariamente individual. La narradora de «La cinta roja» de Magela Baudoin se siente fascinada y adormecida por el timbre de la voz de su hermana; mientras que de unos personajes de «Chaco» de Liliana Colanzi se dice que «no decían nada pero cada uno olía los movimientos del otro» (*Nuestro mundo muerto* 87). Como ya observara Edmundo Paz Soldán en su prólogo a *Contraluna*, el poder sugestivo de los olores tiene un enorme peso en los relatos de Giovanna Rivero, como una forma de trascender los alcances del cuerpo individual, el olfato y el oído se comparten, prescinden de la adscripción lineal del tiempo histórico porque evocan a la vez que proyectan, borran las fronteras.

En todos estos casos la recuperación del tiempo mítico o no escindido, viene a partir de narraciones orales, cancioncillas, anécdotas de personajes pertenecientes a un universo no oficial ni normalizado (indígenas, adivinas, niños) que es, según Bajtin,

donde mejor se expresa la «esperanza popular en un porvenir mejor, en un régimen social y económico más justo, en una nueva situación» (*La cultura popular...* 78); es decir, el lenguaje de la risa liberadora y regeneradora que logra colarse en la narración autorizada.

Esta ruptura de las fronteras temporales representa la resistencia de los personajes a ser engullidos por el ritmo y la temporalidad acelerada de la realidad moderna, por lo que se aferran no solo a su memoria individual, sino que además participan de una memoria colectiva; pero no lo hacen solo en nombre del pasado, sino también del futuro, que, a pesar de presentarse a veces oscuro, acaba ofreciendo una esperanza renovadora. En los cuentos de las tres autoras analizadas las contradicciones del mundo contemporáneo se resuelven en un marco en el que subyace una concepción espacio-temporal en la que se mezcla la huella del pasado con las directrices del porvenir.

Otra escisión que la vida moderna ha marcado es la que separa vida y muerte, una frontera inexistente en antiguas culturas, porque, la risa ritual folclórica «niega la muerte como final» (*La imaginación literaria* 48), creencia que convive en un complejo sincretismo en los universos creados en los libros de cuentos que estamos analizando. Claro ejemplo de ello encontramos en «Alfredito» de Liliana Colanzi y en «La cinta roja» de Magela Baudoin. En «Alfredito» la narradora rememora la muerte de un compañero de colegio cuando ambos eran niños. La narradora había crecido bajo el estímulo de las historias fantásticas que le contaba su nana Elsa, una india ayorea, por lo que su imaginario estaba plagado de elementos mágicos que incorpora con la diáfana pureza que caracteriza la infancia de los seres humanos y de los pueblos. Cuando la narradora y sus amigos se acercan, en el velorio, a despedirse del cuerpo de Alfredito tienen una experiencia epifánica:

la cruz de neón centelleó sobre nosotros con la intensidad de un diamante. El salón, la gente, el ataúd, las flores, nuestros propios cuerpos asombrados: todo levitó en un solo haz de luz iridiscente. Era como la vida nos abandonara para luego relumbrar en una visión que nos dejó rebosantes, inundados (Colanzi, *Nuestro mundo muerto* 29).

Entonces comprenden que Alfredito iba a volver, como le había anunciado en sueños a otra compañera de clase, presagio tomando con total naturalidad por las niñas, que no viven la muerte como un

acabamiento sino como una prolongación que, en tanto tal, no mantiene lindes infranqueables con la vida conocida y presente. Los niños son inmunes a las divisiones y jerarquías del mundo moderno; al igual que la nana, proveniente de una cultura nativa que afirma que «lo que es, vuelve» (20). La ideología que sustenta esta creencia es más acorde a un cronotopo mítico que a uno histórico⁴.

«La cinta roja» narra también la historia de una muerta que retorna para indicar la identidad de su asesino. Este brillante relato muestra de manera muy clara todas las cuestiones que hasta ahora hemos ido señalando. La chica asesinada es una reina del carnaval⁵, de quien la narradora del relato dice:

provenía de una cultura originalmente concupiscente. Tratamos de desentrañar qué querían decir los expertos con «concupiscente» y tradujimos así: un pueblo amazónico de cazadores, nómada, tejedor, en el que las virtudes carnales son virtudes cardinales. Todavía era muy abstracto. Un seno materno, acompañado de cantos a las niñas desde muy pronto. Un tiempo y un espacio narrados oralmente, dijo Natalia, donde la lascivia y el placer no son un pecado sino algo natural, vital. Su aclaración nos llevó por unos segundos al Paraíso y en seguida al Infierno, al recrear este mismo ecosistema en la ciudad, en donde la libertad se vuelve un yugo (Baudoin 16).

En la descripción del personaje se hace patente la difícil convivencia entre una modernidad urbana y la idiosincrasia ancestral de un pueblo antiguo, cuyos ritos y dogmas permiten solventar un crimen que para la policía oficial habría sido difícil resolver, entre

4. La infancia es calificada en «Sangre dulce» de Giovanna Rivero como «ese tiempo [en que] los términos huían, solo poseíamos palabras lisas, sin segundas intenciones» (*Contraluna* 72). Hay, por tanto, fe en el lenguaje, en lo que la palabra nombra, en lo que cuenta.

5. Recordemos la importancia de lo carnavalesco en la literatura y la estrecha relación que mantiene con la parodia, como ha dejado claro en sus estudios sobre la cultura popular en la Edad Media el teórico Mijail Bajtin. Por su parte, Estébanez Calderón define lo carnavalesco como una tradición que «comporta una visión desenfadada de la vida y una actitud subversiva respecto al esquema de valores y jerarquías de la sociedad establecida, a la que somete a crítica a través de la sátira, la degradación paródica y la ruptura de tabúes. Elementos fundamentales de este espíritu carnavalesco serían la exaltación de los goces de la existencia corporal (...) de la alegría de vivir, la espontaneidad en la conducta y en el hablar (136).

otras cosas por la procedencia de la víctima, cuyo origen popular no la convierte en un caso prioritario dentro de un sistema judicial débil, corruptible e ineficiente, que representa un mundo gobernado por la desigualdad y el materialismo, ajeno, por tanto a la «unidad orgánica» que es «el principio organizador de la estética de la risa y de la vida igualitaria» (*La imaginación literaria* 243), a la que las autoras abren la puerta en sus narraciones.

Como ocurre en este cuento, en varios relatos de las tres escritoras analizadas es común la irrupción de lo mágico e insólito en lo real y cotidiano, como parte del decurso ordinario de la vida. Lo mítico subyace vivo entre lo histórico; esa convergencia deja clara la resistencia de ciertas creencias de ser absorbidas por la mentalidad racionalista moderna.

La narrativa breve de Liliana Colanzi, Magela Baudoin y Giovanna Rivero muestra cómo lo moderno y lo atávico coexisten en el imaginario de sus personajes de forma no siempre armónica, aunque tampoco son incompatibles.

Estos cuentos recurren a diferentes expresiones literarias de la risa para negar la vigencia absoluta de jerarquías y valores establecidos que suelen esgrimirse como únicos y verdaderos; ellas dejan ver la manera en que una tradición cultural más antigua desmiente las apariencias de un modelo de progreso que pretende soslayar el universo simbólico sobre el cual se asienta; mas no puede eludir, porque es en las estéticas de la risa donde «se conserva [...] el espíritu originario de la igualdad-diversidad» (*La imaginación literaria* 241). «Ya no hay más vos ni yo, de aquí en adelante somos una sola voluntad» (*Nuestro mundo muerto* 82), dice un personaje de «Chaco» de Liliana Colanzi, evidenciando cómo incluso una personalidad particular puede diluirse en un ser colectivo que no encaja en los parámetros del individualismo que rige las relaciones e ideología de la modernidad capitalista contemporánea.

No deja de ser interesante ver cómo ha ido matizándose el imperioso deseo de narrar lo más subjetivo íntimo y privado del individuo con que arrancaba el cuento boliviano a principios de siglo, y cómo ahora –tan poco tiempo después– ensaya, tal vez, una búsqueda inversa, acaso respondiendo a la crítica que, a principios de siglo, le hacía Mauricio Souza a la narrativa boliviana.

Tras haber conquistado el espacio íntimo, subjetivo y urbano; las pesquisas de escritores y escritoras empiezan a ensanchar el alcance de su mirada, a indagar en universos más lejanos; o continúan con esa misma búsqueda, pero ampliando el escenario

de su exploración. Al centro de las ciudades, a las casas, habitaciones exclusivas, bares o coches, en donde transcurría la trama de gran parte de los relatos de principios del siglo XXI, se suman ahora otros ambientes más bien abiertos, exteriores como el campo, calles de provincia o extrarradio, urbes extranjeras y hasta otros planetas. Desaparecen los límites locativos y temáticos; a la vez que se está derribando otro tipo de fronteras como las que separan la vida y la muerte, el pasado del futuro, lo real de lo fantástico, lo racional de lo mágico, la seriedad de la risa.

En todo caso, esta transformación no se produce en medio del vacío. El cuento boliviano, poco a poco, está forjando una tradición propia que bebe cada vez de más diversas fuentes. Para conseguirlo ha sido clave añadir a la literatura universal –de la cual había comenzado a apropiarse– una rica tradición oral de la que se ha comenzado a recoger una legítima herencia y a fundirla con el universo ya conquistado. En este escenario es muy estimulante pensar en el futuro que se va abriendo para el cuento.

Bibliografía

- BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989.
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- BARRIENTOS, Maximiliano. «Huérfanos». *Eterna Cadencia*. 10-09-2015. Web. 11 jun. 2017 <<https://eternacencia.com.ar/blog/contenidos-originales/colaboraciones/item/huerfanos.html>>
- BAUDOIN, Magela. *La composición de la sal*. La Paz: Plural, 2016.
- BELTRÁN, Luis. *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. España: Montesinos, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- BOUSYSEE, Thérèse. *La identidad aymara*. La Paz: Hisbol, 1987.
- COLANZI, Liliana. *Vacaciones permanentes*. La Paz: El Cuervo, 2011.
- COLANZI, Liliana. *Nuestro mundo muerto*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- GONZÁLEZ, Juan (Comp.). *Memoria de lo que vendrá. Selección sub-40 del cuento en Bolivia*. La Paz: Nuevo Milenio, 2000.

- HASBÚN, Rodrigo. *Cinco*. La Paz: Gente Común, 2006.
- HUTCHEON, Linda. *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 2007.
- IWASAKI, Fernando. «Familia muy normal». Liliana Colanzi, *Vacaciones permanentes*. Navarra: Tropa Editores, 2012: 9-11.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo. «Leyendo a Giovanna», en *Contraluna*. Santa Cruz: La Hoguera, 2005: 9-10.
- RIVERO, Giovanna. *Contraluna*. Santa Cruz: La Hoguera, 2005.
- RIVERO, Giovanna. «En la máquina del tiempo: o lo temponautas are coming son». *Boletín literario*, 3: 9 (2005): 27-31.
- RIVERO, Giovanna. *Sangre dulce / Sweet Blood*. Santa Cruz: La Hoguera, 2006.
- RIVERO, Giovanna. *Niñas y detectives*. Madrid: Bartleby, 2009.
- SOUZA, Mauricio. «Cinco apuntes sobre la universalidad de la literatura boliviana del siglo XXI». *Boletín literario*, 3: 9 (2005): 35-38.