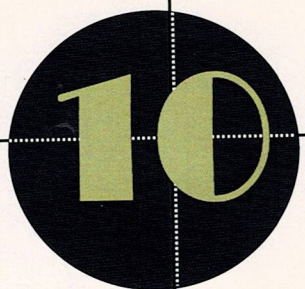


semiosis

Tercera época, vol. V, núm. 10



julio-diciembre de 2009

ISSN: 0187-9316

Renato Prada Oropeza: La autonomía literaria • Los sentidos del símbolo • Literatura y realidad • Estética del discurso literario • Los fundadores del alba • ...poco después humo • A través del hueco • El pesebre • y otros cuentos • Palabras iniciales

Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias
UNIVERSIDAD VERACRUZANA

En busca de un libro perdido: *Los nombres del infierno*

Samuel Arriarán

Universidad Pedagógica Nacional

¿Hay libros perdidos de Renato Prada? Sí, por lo menos podría considerarse como tal un importante libro de cuentos: *Los nombres del infierno*. Ciertamente, hubo una edición en 1985, por la Universidad Autónoma de Chiapas. Pero lamentablemente dicha edición no circuló normalmente debido a una complicación administrativa (una sucesión de rector con implicaciones políticas). ¿«Se desapareció» al libro deliberadamente? ¿No circuló por razones de censura? Nadie puede saber que sucedió, pero, para nosotros los lectores, se puede dar por perdido, al igual que cualquier libro que, por estar mal colocado, no lo podemos encontrar en una biblioteca.

Los relatos reunidos en este libro¹ se sitúan después del golpe de Estado en Bolivia, en 1971 (golpe ejecutado por comandos paramilitares encabezados por Hugo Bánzer contra el gobierno izquierdista de Juan José Torres). Esta dictadura militar duró hasta 1978 y se caracterizó por una creciente intensificación del odio institucionalizado contra los comunistas, desde la expropiación material de sus bienes y el despojo de los más elementales derechos civiles, hasta la deportación y el exterminio sistemático. Por eso hay en estos relatos referencias históricas muy precisas a esta represión a cargo de «milicias cristianas nacionalistas». Quizá por estas referencias insoslayables, *Los nombres del infierno* aluden a las situaciones políticas

¹ «El hombre y su sombra», «Milagros vienen», «El encuentro», «La vida será nube», «El hacha de dos lunas», «Hombro con hombro» y «Después del diluvio».

y sociales ocasionadas por la dictadura militar: 1. El infierno como campo de concentración («Hombro con hombro»); 2. El infierno familiar («La vida será nube»); 3. El infierno como imposibilidad de amistad («El hacha de dos lunas»); 4. El infierno como exilio («El encuentro»). Primero haré un análisis de cada uno de estos cuentos y después intentaré contextualizarlos en el marco general de la obra narrativa de Prada.

1. El infierno como campo de concentración: «Hombro con hombro»

Este cuento está basado en un hecho real durante los primeros años de la dictadura. Hubo entonces una fuga de presos políticos de la isla de Coati que era un verdadero campo de concentración. Aunque oficialmente los medios de comunicación no informaron de este acontecimiento, sin embargo la noticia trascendió como un acto heroico. El régimen militar era ridiculizado en la medida en que no supo evitar la fuga de los prisioneros. Este cuento recrea en tono de comedia esta fuga que terminó en liberación (algo completamente inaudito en un contexto de permanente tragedia).

El narrador es uno de los presos que relata cómo (con Rómulo y Mauro, militantes del ELN) idearon y realizaron esa fuga usando como pretexto un partido de fútbol entre presos y militares. Pero no es una simple descripción de los preparativos de la fuga, porque en la huida hay contratiempos y obstáculos imprevistos que no se reducen a lo físico, sino que incluyen rememoraciones, sueños y pesadillas recurrentes que funcionan como *prolepsis* (hechos del futuro que anuncian lo que sucede en el presente): «un emperador negro huye perseguido por el *tam- tam* enervante de los tambores, en una noche tenebrosa; atraviesa la maraña hiriente de la selva, al final... ¿qué ocurría al final? Lo matan, por cierto: había caminado en círculos mientras sus pacientes perseguidores fundían la bala de plata que lo mataría» (Prada, 1985: 108).

El personaje compara esta situación con la huida junto con sus compañeros que caminan en círculos. Sólo al final del relato sabemos,

por un giro inesperado, que, pese a encontrarse en una situación sin salida, el teniente que supuestamente iba a matarlo, lo salva. Es indispensable señalar el parecido de este cuento con la novela de Ricardo Piglia *Plata quemada*, igualmente basada en un hecho real. La novela describe la fuga de un grupo de revolucionarios de Buenos Aires a Montevideo. La diferencia únicamente reside en que mientras los presos de la dictadura militar boliviana logran su liberación, los argentinos son brutalmente masacrados (razón por la que, según Piglia, esta novela sería más una tragedia).²

En el relato de Prada también podemos encontrar dos planos que corresponden a dos lógicas opuestas: la del orden estatal y la subversiva. La principal estrategia narrativa parece ser la comedia carnavalesca. Hay aquí, ciertamente, un uso heterodoxo del género policial, incluso para caracterizar la relación obra-lector. En el caso de Piglia, la parodia del género policial sirve para hablar de la experiencia literaria como experiencia siempre subjetiva aunque condicionada por marcos de referencia; por ejemplo, el epígrafe: «¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?». Obviamente hay aquí una referencia a Lenin que decía que los bancos no son otra cosa que instrumentos legales de robo. Igualmente recuerda la definición marxista del Estado como aparato que administra los negocios de la burguesía. Dicho de otra manera, si Piglia no nos diera estos marcos de referencia, su novela no tendría una connotación política tan

² La novela de Ricardo Piglia *Plata quemada* está basada en hechos ocurridos en Buenos Aires y Montevideo, entre el 26 de septiembre y el 6 de noviembre de 1965. La historia empieza con la planeación y asalto a un banco. Continúa con la fuga de los asaltantes a Montevideo, su captura y resistencia. Esta historia que parece típica del género policial, le sirve a Piglia para meter otra historia: la de una leyenda de un grupo de guerrilleros que se enfrenta al gobierno. Así la novela mezcla lo policial con lo político. Desde un punto de vista más profundo, resaltan las connotaciones políticas ya que desde el principio se plantea un contexto de caos total. La grave crisis económica y social hace que se pierdan de vista los referentes ideológicos de las acciones. Así, quienes se oponen al gobierno se definen como delincuentes, maleantes y criminales comunes que hay que eliminar sin contemplaciones: «no tienen moral, ni motivos, actúan por pura maldad y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos». Desde otro punto de vista (de los «maleantes»): «somos políticos peronistas, exiliados, que luchamos por la vuelta del General».

subversiva. Desde esta perspectiva, Malito, el Nene, el Gaucho y el Cuervo Mereles no serían delincuentes comunes sino héroes. La novela, según el mismo autor lo indica en el epílogo, es una «versión argentina de una tragedia griega». Yo diría más bien que se trata de una comedia, ya que los héroes deciden enfrentar lo imposible resistiendo carnavalescamente a la muerte. Tal es la función del dinero que queman (quinientos mil dólares) al tiempo que disparan como surrealistas contra los policías. Asimismo, el enfrentamiento sangriento donde mueren como moscas, nos recuerda lo que dice Bajtín respecto de la muerte como fecundación de la vida. Este sacrificio de vidas humanas es igual que la destrucción de los quinientos mil dólares: son actos simbólicos carnavalescos que cumplen la función del *potlach* o el derroche sagrado. Nada más opuesto a la lógica capitalista que el sacrificio inútil de vidas y mercancías.

Renato Prada estaría de acuerdo con aquellos autores como Ricardo Piglia que recurren al género policial para denunciar las injusticias y las corrupciones del sistema político. La crítica social desde la práctica literaria equivaldría a una «resistencia estética». Aunque el concepto no es el más adecuado, sin embargo dicha resistencia se refiere a la situación del escritor que no concuerda con la ideología del orden social y aprovecha las contradicciones internas del sistema para destruirlo: no se puede elaborar otro discurso crítico sino utilizando los espacios y los géneros propios de la cultura de masas (el género policial, el melodrama, etcétera).

2. El infierno familiar: «La vida será nube»

La narradora de este cuento es una niña vendedora de periódicos. Tiene una hermana, «la Costa», que trabaja de sirvienta y que como toda sirvienta es explotada sexualmente por los burgueses. Además la niña tiene un hermanito, «Ratin», y un amigo, «Macoco». Ella relata la historia de su barrio y el desalojo de sus viviendas a raíz de una intervención militar. En este desalojo, la niña cuenta cómo, su amigo «el Macoco», se enfrentó a los militares y su hermano fue desaparecido. «El Macoco» representa para la niña no sólo alguien que puede leer

libros y entender la realidad, sino también alguien que defiende a los débiles y, por tanto, es capaz de resistir. Aquí hay un principio de melodrama que desemboca en otra crítica literaria del orden estatal.

No deja de ser formalmente adecuado el modo en que Prada construye esta narración de la niña: situándola en el presente recurre al pasado (*analepsis*): la niña visita con su madre al tío que está preso. En un descuido de la madre, el tío intenta violar a la niña, ¿cuál es el propósito de este cruce de tiempos? Lo que el relato parece expresar es el abuso de poder. Quizá por eso la historia que relata la niña es el encierro en un infierno familiar, la impotencia frente al abuso de los poderosos que, para conseguir sus fines, no respetan los más elementales derechos humanos. De esta manera, la resistencia representada por «Macoco» (resistencia que a su vez es representada por la razón frente a la fuerza) es vencida, al mismo tiempo que la familia y el barrio pasan a ser objetos de la represión militar.

Cabe subrayar el procedimiento que utiliza Prada para diferenciar al personaje del narrador; siguiendo los planteamientos de Gérard Genette, se trata de construir dos tipos de relato según la relación del personaje con el narrador:

Así pues distinguiremos aquí dos tipos de relato: uno de narrador ausente de la historia que cuenta (ejemplo Homero en *La Ilíada*, o Flaubert en *La educación sentimental*), otro de narrador presente como personaje en la historia que cuenta (ejemplo *Gil Blas*.) Llamo al primer tipo, por razones evidentes, *heterodiegético* y al segundo *homodiegético* (1989: 229).

En unos casos, la verdadera cuestión es la de si el narrador ha tenido o no ocasión de emplear la primera persona para designar a uno de sus personajes (como sucede en el cuento sobre la fuga de los presos del campo de concentración), en otros casos, como en éste (de la niña vendedora de periódicos), el autor está ausente de la historia que cuenta. Es importante hacer este señalamiento porque, tal como parece, en cierta corriente de la narrativa boliviana, el descuido del trabajo formal sobre el papel del narrador y de los personajes, ha llevado a una formulación literaria en términos puramente políticos, es decir, cuando el protagonista constituye un punto débil debido a que el móvil de los narradores no es tanto la creación artística sino la

propaganda. Esto significa que dichos narradores más preocupados por el contenido no conciben primeramente a sus personajes y tejen alrededor de ellos una serie de circunstancias especiales, sino que se dedican a denunciar un mal y abogar por una causa (para finalmente buscar personajes para comprobar su mensaje) (véase Echevarría, 1973: 241).

Evidentemente, no es el caso de Renato Prada, que, en toda su obra literaria, se ha dedicado a un esmerado trabajo de la forma sin descuido del contenido. Por lo demás, como bien dice otro autor (ya desencantado con los puristas del lenguaje): «En América Latina los temas siempre son: el hambre, la discriminación, la intolerancia, la represión, los modelos imposibles de crecimiento, los niños dejados a la buena del destino. Y una empecinada, central, ineludible necesidad de esperanza. No hay demasiada necesidad de búsqueda de la palabra original como fundamento de purificación del lenguaje» (Milán, 2004: 11).

3. El infierno como imposibilidad de amistad: «El hacha de dos lunas»

La historia es de un ajuste de cuentas, el narrador es *homodiegético*; cuenta su propia muerte. La estructura es de alguien que cumple una misión (ejecutar a un compañero por razones de desviación ideológica), pero la maquinaria se vuelve contra él. Antes de morir, descubre con horror que los otros estaban confabulados desde el principio. El narrador es como un Cristo que cree cumplir su misión redentora. Mientras va en el autobús hacia su muerte, se da cuenta de que: «Era tarde para remediar la cosa. Mañana, al leer la noticia, el chofer se recordaría de nosotros. Sin embargo, el malestar que me ocasionó esto fue neutralizado cuando tomé los tres o cuatro periódicos que me alcanzó el niño apresurado y leí los titulares enormes y elocuentes: 'SALDO DE CUENTAS ENTRE EXTREMISTAS', 'JEFE EXTREMISTA ASESINADO POR DIVERGENCIAS INTERNAS'».

La forma de este relato tiene una estructura de transición de una *prolepsis* a *analepsis* y viceversa. Los amigos son camaradas en el

presente (no así en el pasado y en el futuro). Mientras en el presente comentan que terminarán asesinados como el «Che» y el «Inti», aparece una escena del pasado cuando se conocen de niños:

Él no respondió. Se puso de pie. Era más alto que yo, más huesudo; pero la larga vida de lucha política —sembrada de persecuciones, cárceles y una azarosa clandestinidad— había minado su salud, y los signos de fatiga empezaron a curvar su talle, agrietar su rostro. Sólo sus ojos seguían frescos, vitales, como los del niño que me veía, sentado en una escalera de piedra en el viejo conventillo frente a casa. Tú eres nuevo aquí ¿verdad? El niño parece ser de mi edad, asiente con la cabeza rapada, sucia. ¿Cómo te llamas? Alejandro, pero me dicen Alejo ¿y tú? ¿tienes juguetes? (82)

Como en otros relatos de Prada, que nunca siguen una lógica lineal, aquí también se introducen sueños y experiencias no racionales como equivalentes metafóricos de motivaciones oscuras como el crimen y el asesinato. En este caso, Alejandro cuenta un sueño de castración como posible asesinato político:

Soñé a mi madre o mi abuela o a una compañera que tuve, pues no estaba claro, me enseñaba un hermoso pájaro y me decía: «Habla». El bicho, cuando le alargué el índice para que se posara, me dio tremendo picotazo. «Pero también muerde», me dijo la mujer, «y su mordida es mortal», añadió. En efecto, vi que mi dedo desaparecía como si fuera un pedazo de papel consumido por la brasa. Lo mismo pasó con el resto de mi mano. «Qué horror, madre», grité. Entonces la mujer lanzó una carcajada y me tocó el pene. «Con tal que esto no desaparezca». Dijo. Yo la miré sorprendido, pero le di la razón. Entonces volvió a crecerme la mano y, luego, el dedo (78).

Sintetizando hasta aquí, se pueden ver los principales rasgos de la narrativa de Prada: a) ruptura de la forma de narrar; b) mezcla de géneros; y c) mezcla de ficción y realidad.

Lo que más llama la atención de este autor es que estos cuentos rompen totalmente con el modo tradicional de narrar. Se trata de subvertir la linealidad y la centralidad como orden lógico de exposición de problemas y personajes. En vez de una narración lineal, cronológica, hay una narración similar a la estructura de un sueño: fragmentos y relatos aparentemente desconectados unos de otros. En otro relato, «Después del diluvio», encontramos mayor complejidad en el manejo de la temporalidad. La historia es la de un niño que todavía no es

adulto y viceversa. Cuando adulto regresa a Cochabamba (al pasado cuando era niño y todavía no se construía el colegio La Salle). En este relato no hay un tiempo determinado. Hay un espacio pero no hay tiempo. Se trata de una especie de mito o arquetipo. El narrador es *homodiegético* como Marcel Proust de *En busca del tiempo perdido*; puede ser cualquiera, niño-hombre, carece de acepción de persona. El tiempo de la narración en estos casos se maneja de tal modo que se puede contar perfectamente una historia en un lugar mientras que resulta muy difícil, casi imposible, no situarla en el tiempo ya que forzosamente hay que referirse a un pasado, un presente o a un futuro. En el caso de esta narración de Prada tenemos un relato intemporal, como si la historia sucediera en un instante congelado, en un minuto liberado del orden del Tiempo:

¿Esto todavía no ha pasado entonces? Hoy es todavía ayer, un recodo caprichoso del tiempo porque aquí después se construirá el colegio La Salle y yo vendré cada día a ver como progresa el edificio; cada año un piso más alto; y luego me cambiaré de barrio, y llegará mi juventud, la lucha contra las dictaduras, la persecución, la tortura, la expulsión del país, el éxodo por tierras extrañas (126).

4.El infierno como exilio: «El encuentro»

En este cuento, el tema es la cacería política; el cazador que no deja escapar a la presa. El narrador está fuera de la historia, es *heterodiegético*. El cazador es un policía que reconoce a un ex guerrillero en la plaza Navona, en Roma. Lo que el autor plantea es una relación circular donde no existen salidas. Por más que el ex guerrillero intenta escapar del enemigo, jamás lo puede lograr porque siempre encuentra alguien que le recuerda el pasado: «Estoy cansado de huir —dijo el hombre de traje azul, como si dejara salir un suspiro de alivio. Aunque hasta hoy he huido de fantasmas y remordimientos... también de la posibilidad de una coincidencia que mi mente rechazaba como imposible» (49).

5. Los nombres del infierno en el contexto de la obra narrativa de Prada

Para analizar este punto es necesario indicar antes el contexto ideológico y social de la obra de Prada en su etapa boliviana. El contexto ideológico de la época resulta una mezcla de milagros políticos y religiosos como la aparición de muchos «Mesías» locales que funcionaban como drogas para adormecer la conciencia crítica: «se rumorea que en Chuquisaca apareció un milagrero: se dispone a embutir al pueblo de opio, de este modo la vergüenza y la humillación diarias podrán ser sublimadas sin perjuicio de los guardianes de turno» (117).

El contexto social es extremadamente explosivo a raíz de la movilización obrera, campesina y estudiantil, así como del surgimiento del Ejército de Liberación Nacional (ELN) en las ciudades. En este contexto, los personajes se mueven entre la lucha contra la dictadura, la persecución, la tortura, la expulsión del país y el éxodo por países extraños. Hay una oposición básica entre «ellos» (los comunistas) y «nosotros» (los bolivianos). Entre los primeros los revolucionarios del ELN, ciertos sacerdotes progresistas como el padre Ricardo o integrantes del ejército «traidores» como el teniente Flores, y entre los segundos están los patriotas como el Coronel Pereyra, los milicianos cristianos, legionarios, los jóvenes nacionalsocialistas, paramilitares como «el Chato», «el Aquiles» y «el tácalo Saavedra».

Esta oposición entre «ellos» (los comunistas) y «nosotros» (los bolivianos) no es algo que se presenta únicamente en un cuento, sino más bien es una constante en la mayoría las novelas y cuentos de Prada (en su «etapa boliviana»). ¿A qué se debe? No sólo se trataría de una oposición entre «figuras actanciales», como diría Greimas, sino más bien entre un ser y un otro, es decir, de una estructura existencial porque el boliviano para ser necesita de su opuesto (lo Otro). En efecto, ya en su primera novela *Los fundadores del alba*, el problema de la otredad se plantea como la lucha de un soldado por la defensa de su patria frente a la amenaza guerrillera (amenaza representada por la presencia comprobada del «Che» Guevara en Bolivia). En otra novela titulada *Larga hora: la vigilia* se repite esta estructura existencial.

Mientras que en la primera, esta estructura se presenta en la ideología del soldado (que a su vez admira al «tenientito» y al «loro» que, en tanto destinatarios de un deber, asumen valerosamente la defensa de los valores nacionales) en la otra se presenta en la figura del sargento Marcos cuya trayectoria como miembro del ejército boliviano que combate a la guerrilla aparece relacionada estrechamente con la misma problemática de *Los fundadores del alba*. Se entiende así que la *performance* del soldado consistirá en matar a su enemigo. Pero curiosamente, en ambas novelas de Prada, la situación final no es descrita como el triunfo del héroe sino como un fracaso. ¿Quiere decir acaso que el soldado no puede ser libre exterminando al Otro? Tal parece que la muerte del Otro solamente sería una resolución aparente y abstracta. ¿No será entonces que en su lucha con el Otro sea necesario el reconocimiento de la propia libertad? Si el Otro muere, tal reconocimiento se hace imposible, y el que sobrevive cae en una nueva contradicción: la de existir como un «ser para otro» que definitivamente ha quedado sin otro. Quizás por eso cuando el sargento Marcos se da cuenta de su situación absurda, se plantea la necesidad de superar su condición de mercenario, pero por más que quiere salir de esta enajenación, no puede ni sabe hacerlo.

No poder ni saber cómo dejar de ser un soldado mercenario no significa imposibilidad para transformarse. Esta situación de enajenación sólo es el punto de partida de un proceso de humanización. De esta manera, el problema de la otredad en tanto se plantea como transición a una situación humana o social, posibilita una salida necesaria para recuperar el sentido de la vida. Según el filósofo Vladimir Jankelevitch (1983), quedarse sin el reconocimiento del otro equivale a ser excluido del género humano. De lo que se tratará entonces es de recuperar lo humano en un movimiento de retorno y resurrección, ya que como dice otro autor: «La alteridad del prójimo es ese hueco de la muerte con una eventualidad de no retorno... es ese hueco de no lugar en el que el rostro se ausenta ya sin promesa de retorno y resurrección (la aparición del Otro es también rostro, visitación) (1974: 14)».

Si a partir de los relatos de Prada, se plantea una situación de enajenación que excluye al «héroe» del reino de lo humano, de lo que

se tratará entonces es de aclarar las formas de superación de esta situación en una búsqueda utópica diversa (utopía erótica, revolucionaria, estética, etcétera.). Tomando en cuenta otras novelas y cuentos de Renato Prada donde se plantean más o menos rasgos comunes (búsqueda del otro, situación de encierro o enajenación, mezcla de realidad y sueño, utilización de referentes históricos como insurrecciones populares o golpes de Estado), podríamos trazar un esquema aproximado de la reconstrucción de la socialidad boliviana. Conviene aclarar antes que este esquema no solamente está basado en la lógica de los personajes, ya que como señala el mismo Prada: «El personaje no es el único valor semántico en el que se puede verter un actor, pues están además los espacios (lugares figurativizados), las acciones figurativizadas, etc».

Según Renato Prada, la historia real donde transcurre la vida cotidiana del boliviano correspondería al espacio de la normalidad, del orden institucional, de lo reprimido. En este espacio, sólo hay lugar para el comportamiento superficial, ritual, teatral. Por tanto, no puede haber vida auténtica sino un estado permanente de enajenación. Al no existir una posibilidad de identidad, el Otro se vive como un gran ausente. La vida cotidiana se presenta entonces como una prisión o una celda: «La actitud ovejuna de resignarse al cerco, el miedo al alambre de púas que veda toda expansión/invasión aventurera. Para ellos la transgresión es un delito y el transgresor un malvado, la oveja (el lobo) negra (o) en el dulce prado de la mediocridad» (Prada, 1980: 130).

Volviendo a *Los nombres del infierno*, podemos decir que los aportes de este libro consisten sobre todo en completar la visión que del hombre tiene Renato Prada, dentro de un nuevo contexto lingüístico. En efecto, en los cuentos de este libro hay un acento especial en cierto uso del lenguaje como conjunto de refranes que delimitan una jerga del fascismo boliviano. En la época de la dictadura militar surgen en los periódicos y en el habla cotidiana frases como «Hombre prevenido vale por dos»; «El diablo nunca duerme»; «Se anuncia que reina la paz y la tranquilidad en todo el territorio de la República: los bolivianos por primera vez en toda su historia, se hermanan». Estos refranes se parecen mucho al tipo de jerga nacional-socialista. En efecto, como dice Victor Klemperer, el totalitarismo del Tercer Reich

abarcaba también el ámbito lingüístico, además de la administración, las formaciones paramilitares, las instituciones culturales, caritativas y deportivas y la organización del tiempo libre: todo estaba perfectamente estructurado, jerarquizado y todo recibió su nombre. Lo que sorprende es que este lenguaje totalitario funcionó apropiándose del lenguaje popular:

Ayer dijo la señora Neuman *er bat so viel angegeben* (se daba mucha importancia). Para mí, ese verbo pertenece al alemán específico de los judíos y significa prepotencia y sobrexcitación. Ayer se me ocurrió que lo que ahí subyace es el fingimiento. Y he aquí que hace unos meses leo un artículo de Goebbels titulado *Angabe*. Él le daba a toda esa clase de palabras el único significado de exagerar. De modo que sin saberlo, tomó una palabra del lenguaje judío y lo empleó exclusivamente en el sentido que le resulta natural a él, a Goebbels (Kemplerer, 2003: 3).

También en el lenguaje de los neonazis andinos, lo popular aparece con nuevos significados, por ejemplo, «la ciudadanía empeñada en la reconstrucción de una Bolivia fuerte y sana» (: 13. El cuento «Milagros vienen»). Lo sano no es aquí otra cosa que la purificación y exterminio inmisericorde de las organizaciones «castrocomunistas que no creen en milagros». La reorganización del significado del tiempo equivale a inducir al pueblo para abstenerse de pensar: «Lo que necesita el gobierno es tiempo para llevar adelante sus planes económicos y que mientras tanto el descontento no cunda en el pueblo y para esto no hay nada mejor que el pueblo no se meta a pensar en su situación porque entonces comienza todo el despelote ya que el diablo nunca duerme y espera solamente una oportunidad de esa índole para soplarle al oído las ilusiones más nefastas que sólo llevarán al país a la ruina total del castrocomunismo» (21).

En este cuento, el narrador es un personaje central de la historia («el Chato»). En la época de Bánzer, los gorilas sudamericanos luchaban contra los comunistas como «el Melgares», alias «el Mandrake». Frente a los enemigos de la patria que no creen en milagros, se desarrolla una estrategia ideológica fomentando la circulación del «milagrero». La historia es de unos cholitos aprendices de nazis que tienen una misión: la de cuidar a ese milagrero para compatibilizar el milagro político con el milagro religioso. Hay bastante humor (lo que

no es escaso en la obra narrativa de Prada).³ ¿Y de qué clase de humor? Se trataría de cierta ironía buñuelesca o de humor grotesco al estilo de Goya. Porque en la narrativa de Prada, la vida se experimenta como un vacío eterno, tiene su trasfondo. Detrás de lo cotidiano, se configura un trasmundo donde lo aparentemente estable comienza a resquebrajarse. Habría entonces una especie de virtualidad del desorden o una inestabilidad esencial. Lo curioso es que ese trasmundo está valorado como el mundo de las tinieblas, de lo animal y de lo grotesco. Hay en Renato Prada una estética de lo horrible u obsesión por la idea del revés negro. Detrás de esa vida cotidiana, de aparente normalidad, aparece el germen de lo diabólico (el huevo de la serpiente que incubaba al fascismo). Todo ello inmerso en una fatalidad de la materia:

Horacio había salido tarde de la oficina (un día insoportable de trabajo, de revisión de cuentas en los libros, y gruñidos de su jefe) y se apresuraba a retornar a su casa. . . En el trayecto: movimiento de gente, gritos enardecidos, paso de tropas del ejército en camiones; los soldados con los rostros inexpresivos, impenetrables de quienes obedecen una orden sin detenerse a pensar en ello. ¿Máquinas de matar siempre? Horacio continuó su camino. Se sentía incómodo, nervioso tenía la sensación de que alguien lo había elegido víctima de su prepotencia y lo seguía desde algún lugar invisible... sólo un acontecimiento inusitado, extraño, podía sacarlo del pozo en el cual se había sumergido: la densidad diaria de las cosas, su color gris, su sabor agrio, su olor a podrido de siglos, era su mundo: la loza que le impedía emerger a una nueva luz, una nueva atmósfera... (1988: 73).

En este universo oscuro donde no hay salida, el sintagma de la noche funciona como el núcleo alrededor del cual aparecen sub-sintagmas como la muerte, la identidad injustificable, la carencia de pasión por el otro, la nada, el erotismo vacío, la incomunicación absoluta, etcétera. La visión del hombre según Renato Prada, se dibuja como la figura del exiliado eterno, del hombre humillado por el hombre, del individuo condenado al sufrimiento. La filosofía que caracteriza esta situación se parece a Kafka en versión cómica, antes que a Sartre o Heidegger. De ahí la idea de tragedia de la voluntad vana y la impotencia absoluta. Pero

³ Por ejemplo en *Mientras cae la noche* y *Los fundadores del alba*.

existe, además, algo así como una estética de lo grotesco que se deduce por las descripciones de Renato Prada de las figuras del fascismo, especialmente en su frenesí mortal. A ratos, su descripción del fascismo, se asemeja al infierno de El Bosco, al delirio diabólico o la angustia ante la presencia de la bestia negra (mitad Bánzer, mitad Pinochet).

Al llegar a este punto, el lector se preguntará ¿por qué subrayar precisamente a la noche y no así a la muerte, la nada o la incomunicación, que son las situaciones típicas del existencialismo? Porque en este mundo oscuro, la noche constituye para Prada una especie de ventana cerrada a otro mundo (porque no hay reconocimiento del otro). Al misterio radical de las personas, Hegel le llama «noche del mundo»; una noche que ha de trocarse en día con el advenimiento de la conciencia de sí general. No deja de llamar la atención que, de modo análogo, Renato Prada utiliza metáforas parecidas al contraponer la noche y el día, la sombra y la luz. Esta contraposición aparece ya en los mismos títulos de sus novelas (*Los fundadores del alba* y *Mientras cae la noche*). Pero el día y la noche no sólo tienen aquí una connotación poética y existencial, sino también política porque el alba anuncia la revolución y la noche el fascismo. No sólo los personajes adquieren todo su sentido en esta contraposición adoptando conductas y hábitos de la naturaleza (ya que ellos se presentan a su vez como metáforas de la lucha entre animales diurnos y noctámbulos, por ejemplo, el lobo y la oveja, el vampiro, los gorilas, el tigre y la rata miedosa), sino también los mismos objetos y espacios que aparecen figurativizados; calles, plazas, habitaciones, ciudades, se presentan como escenarios donde se realizan rituales de metamorfosis y transfiguración; de esto es ejemplo la conversión mágica de intelectuales enajenados en revolucionarios y viceversa:

La noche era fría. Horacio pensó en los prófugos del gobierno depuesto que estarían recorriendo las callejas y los descampados para ponerse a salvo. Otras tantas ratas, más amedrentadas quizás: la muerte les pisa la cola. Esa era la historia de todos los políticos que Horacio conocía: larga temporada de espera pasada en los desvelos de las huidas y, de los complots golpistas, luego, el poder-el tiempo de la vergüenza y, el usufructo de sus sufrimientos anteriores y finalmente, la caída, la huida para salvar el pellejo, con lo que se abría un nuevo ciclo. El eterno retorno»(1988: 32).

¿No será que en la obra narrativa de Renato Prada existe una visión fatalista de la sociedad boliviana? La respuesta sería afirmativa si la idea del eterno retorno junto a la visión de la caída del hombre se explicaran por sí mismas. Según Claude Duchét un sociograma no existe en forma aislada sino siempre en lucha con otro sociograma (1979: 18). En este caso el sociograma del nihilismo sólo tiene sentido en oposición al sociograma de la tierra prometida, lo cual nos remite en último análisis a la lucha entre las figuras del reino de las tinieblas versus las figuras de la luz. Este razonamiento nos lleva a pensar que en la obra de Renato Prada no puede haber prioridad de las metáforas oscuras. Más que fatalismo, lo que aquí habría entonces es un optimismo o un triunfalismo de la luz victoriosa, de la vida que renace del seno de la muerte. Al plantear metáforas donde las luces se enfrentan a las tinieblas, Renato Prada alude a la idea de revolución como equivalente a la irrupción de la luz solar o de un día triunfante. Tanto es así que en *Los fundadores del alba*, luego de la matanza de los guerrilleros, la novela termina cuando amanece y mientras se multiplican los símbolos de la gestión del día o de la fecundación de la semilla humana: «Mientras crucen el platanal tú te llevarás la mano al vientre y pensarás que Javier, el único hombre a quien amaste, no ha muerto, que está palpitando en todas tus venas, que dentro de poco tendrás que alimentarlo con tu leche, vestirlo y enseñarle todo lo que puedas» (1989: 149).

En *Los nombres del infierno*, Renato Prada nos muestra una nueva realidad social. Quizá por eso el valor artístico e ideológico de estos relatos, después de más de 30 años de haberse escrito, se encuentra en su conexión con la memoria del pueblo boliviano. ¿Cómo recordar y expresar aquella época cuando a medida en que aumentaba la represión, el lenguaje se volvía más extraño ante el horror cotidiano de los registros domiciliarios y constantes deportaciones? Los relatos de Prada sobre esta época (a la que corresponden *Los nombres del infierno*) mantienen una distancia irónica (de ahí su valor artístico como trabajo propiamente estético). Esto significa que el autor ha construido un mecanismo literario que ayuda a distanciarse del horror y que en ocasiones adquiere rasgos cómicos y esperpénticos. Por ejemplo, aquellas escenas donde los presos políticos planifican su huida de un

campo de concentración fingiendo un partido de fútbol, o cuando los paramilitares organizan en un burdel (con las prostitutas como protagonistas infaltables) la mejor manera de combinar milagros políticos con milagros religiosos. También son cómicas aquellas constantes prohibiciones de la dictadura: «prohibición de circular en estado de sitio», prohibición de «actividades públicas y privadas» (que implica abstención hasta de hacer pis y practicar el sexo), igualmente risibles son aquellas amenazas absurdamente graves como «castigaremos con penas el comercio clandestino y los viajes»; «castigaremos con campos de concentración a quienes realicen protestas contra el gobierno», etcétera.

Conclusión

Los nombres del infierno constituye un libro importante en la obra narrativa de Renato Prada. Por extrañas razones editoriales no tuvo la difusión adecuada. Este libro todavía por conocerse, nos permitiría comprender muchos aspectos de la primera «etapa boliviana» del autor, especialmente aquellos referentes históricos de su obra literaria en general, además del modo complejo de construcción artística en que el autor se hallaba empeñado en aquellos años. Los que han estudiado la obra narrativa de Prada coinciden en subrayar, hasta el cansancio, su aspecto «existencialista.» Por ejemplo, José Ortega habla de situaciones típicamente existencialistas en «Larga hora: La vigilia». Tales situaciones se relacionarían con la desolación física y humana producidas por el paso del tiempo (Ortega, 1984: 87).

Pero lo que otros libros como *Los nombres del invierno* revelan es la existencia de una importante vena irónica y humorística. Habría entonces la necesidad de reinterpretar y revalorar la obra narrativa de Prada tomando en cuenta obras poco o mal difundidas y que nos permiten realizar una lectura desdramatizadora y alejada de cierta solemnidad existencialista, es decir, de aquella corriente filosófica con que se etiquetó y se simplificó su obra. A mi modo de ver, esta obra, una de las más importantes de la literatura boliviana, necesita

ser leída y valorada más allá de las modas filosóficas (como toda verdadera obra literaria, debe ser apreciada por sus valores propiamente artísticos).

Obra citada

- Arriarán, Samuel. «El problema de la Otredad en la narrativa de Renato Prada Oropeza», en *La derrota del neoliberalismo en Bolivia*. Torres: México, 2008.
- Duchét, Claude. *Sociocritique*. Nathan: Paris, 1979.
- Echevarría, Emilio. *La novela social en Bolivia*. La Paz: Difusión, 1973.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989.
- Jankelevith, Vladimir. *La paradoja de la moral*. Barcelona: Tusquets, 1983.
- Levinas, Emmanuel. *Humanismo de otro hombre*. México: Siglo XXI, 1974.
- Klemperer, Víctor. *Quiero dar testimonio hasta el final. Diarios 1942-1945*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003.
- Milán, Eduardo. *Resistir*. México: FCE, 2004.
- Ortega, José. «La Visión del hombre en la cuentística de Renato Prada», en *Narrativa boliviana del siglo XX*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1984.
- Piglia, Ricardo. *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Prada Oropeza, Renato. *Los nombres del infierno*. Chiapas: Universidad Autónoma de Chiapas, 1985.
- . *Los fundadores del alba*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1989.
- . «El estatuto semiótico del texto literario». *Semiosis* 3.
- . *Mientras cae la noche*. Xalapa: UV, 1988.