

RECIAL

Revista del Centro de Investigaciones

Área Letras

Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

Argentina

Directora

Olga Santiago

Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Comité Académico

Danuta Teresa Mozejko Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

María Teresa Dalmaso Centro de Estudios Avanzados Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Elena Altuna Facultad de Humanidades Universidad Nacional de Salta (Argentina)

Raúl Héctor Antelo Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Enrique Abel Foffani Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Universidad Nacional de la Plata - Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (Argentina)

María Elena Legás Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Ramón Cornavaca Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Carmen Perilli Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán (Argentina)

Manuel Ramiro Valderrama - Universidad de Valladolid. (España)

Elvira B. Narvaja de Arnoux - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Comité Editorial

Roxana Patiño -Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Claudio Díaz - Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Nancy Calomarde - Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Olga Santiago - Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

Revisores del Dossier recial nº 8

Encargada general: **Magdalena González Almada**

Marcela Kabusch, Secyt-CIFFyH, U.N. Córdoba.

Mariana Lardone, Conicet-IDH, U.N. Córdoba.

Revisores artículos de temática libre:

Claudio Maíz Universidad Nacional de Cuyo

Ariela Schnirmajer Universidad de Buenos Aires – Universidad Nacional A. Jauretche

Gustavo Gareiz Universidad Nacional de La Matanza

Jose Maria Nieva, Universidad Nacional de Tucumán

Malena Tonelli Universidad de Buenos Aires, U.N. La Plata, CONICET

Pilar Spangenberg CONICET/ Universidad de Buenos Aires /U.N. Rosario

INDICE

Dossier**Subjetividad(es), territorio(s) y lengua(s) en cuestión en la contemporaneidad boliviana**

Presentación

Magdalena González Almada

Estado y mujeres en la obra de cuatro narradoras bolivianas.

Virginia Ayllón

Miradas que arrecian, decires pudorosos: figuraciones del dolor y la dignidad, a propósito de “humillados y ofendidos”

María Aimaretti

La historiografía aymara de la rebelión de Jesús de Machaca de 1921 y el movimiento de los ayllus contemporáneo. El aporte del taller de historia oral andina (THOA)

Esteban Ticona Alejo

“Llevar la feria a las protestas”. Análisis de actos performáticos y de fotografías en torno a las movilizaciones de los feriantes de Guaymallén, Mendoza

María Victoria Martínez, Marta Silvia Moreno

Cecilia M. Sánchez, Nancy Colque

Nación y “hegemonía incompleta” en Zavaleta Mercado

Fernando L. García Yapur

Potosí, un estruendo cuyo eco dice: «No saques la plata de este cerro porque es para otros dueños»

Mateo Paganini

El espacio vivido andino en *imágenes paceñas* y *cuando sara chura despierte*

Lucía Aramayo Canedo

En el país del silencio. Novela desmembrada

María José Daona

América, adentro, más adentro. La geografía de Gamaliel Churata

Kurmi Soto Velasco

Sección Temática Libre

La narrativa de Marco Denevi en la década del setenta: asepsia y contaminaciones.
Nicolás Abadie

Pulgarcito, aportes para nuevas lecturas
Melisa Maina

Aspectos paródicos en el *Cratilo* de Platón. Problemas de interpretación
Ricardo Santolino

DOSSIER**Subjetividad(es), territorio(s) y lengua(s) en cuestión en la contemporaneidad boliviana**

Magdalena González Almada*

El dossier que presentamos surge de la necesidad de acercar algunas realidades latinoamericanas a nuestro ámbito académico. Nos resulta paradigmático el caso de Bolivia, un país que se encuentra próximo en lo geográfico pero que –de alguna manera- nos sigue pareciendo lejano en cuanto al desconocimiento que todavía nos siguen generando algunas de sus problemáticas. Nuestro objetivo es, precisamente, acercar a los lectores de nuestro país una variedad de artículos que pivotean entre la literatura, la política, la sociología, la filosofía, el psicoanálisis y la antropología, con el fin de poner en consideración diversos materiales que han sido abordados de manera amplia y transdisciplinar.

Los variados objetos de estudio analizados por los autores de este dossier presentan un desafío. La heterogénea y abigarrada –palabra tan cara al pensamiento boliviano- condición social y política del país andino-amazónico no deja de representar un enorme reto desde lo teórico y lo metodológico que tanto estudiosos nacionales cuanto extranjeros intentan resolver. La ética desplegada por los autores en pos de observar los materiales con

*Licenciada en Letras Modernas (UNC). Coordinadora del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas. Doctoranda en Letras (FFyH) con el tema “Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea (2000-2010)” proyecto que ha obtenido la Beca de Finalización de Doctorado otorgada por el CONICET.

Mail: magdagonzalezalmada@hotmail.com

rigurosidad y pertinencia política origina un análisis atento a las especificidades de estos objetos y a su contextualización social. Por ello, el valor que adquieren estos textos en nuestro propio contexto académico, a los que se suman los aportes que en materia de reflexiones en torno a la construcción de las subjetividades latinoamericanas vienen realizando numerosos estudiosos de nuestro medio, es de una profunda significación.

Los artículos que componen este dossier indagan en los pliegues de la realidad política y social boliviana. Así, el texto de Virginia Ayllón (Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia) refiere a las escrituras femeninas que en Bolivia han sido postergadas en su lectura y análisis. La investigadora plantea un eje que atraviesa la obra de cuatro escritoras de los siglos XX y XXI: la relación entre el estado y las escrituras que lo impugnaron desde lugares periféricos del campo literario. La “interpelación directa o indirecta” a los proyectos de nación elaborados por los grupos dominantes es, para Ayllón, la clave de lectura de su trabajo.

Ciertos eventos sociales y políticos a lo largo de la historia boliviana han sido modelizados por la literatura o las artes audiovisuales. Tal es el caso del video denuncia *Humillados y ofendidos* (César Brie, Pablo Brie, Javier Álvarez, 2008), objeto en el que María Gabriela Aimaretti (Universidad de Buenos Aires, Argentina) busca la “relación entre representación de la violencia, testimonio y responsabilidad ética” guiada por dos categorías: la forma-cuerpo y figurativización de los cuerpos. Estas líneas conceptuales guiarán el trabajo de Aimaretti en pos de desentrañar las configuraciones identitarias que se despliegan en *Humillados y ofendidos*. Los hechos acontecidos en Sucre durante el mes de mayo de 2008, en el que numerosos grupos indígenas fueron maltratados en la plaza principal de la capital chuquisaqueña, serán el foco en el cual se reunirán las representaciones de la violencia en un contexto de subalternidad. En el mismo sentido, Esteban Ticona Alejo (Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia) nos propone una revisión de la Masacre de Jesús de Machaca acontecida en 1921 y la incidencia en dicha revisión del movimiento de los ayllus. El rol del Taller de Historia Oral Andina (THOA) ha sido fundamental en la reconstrucción, desde el punto de vista de los indígenas, de su propia historia. El artículo de Ticona Alejo se apoya en dos ámbitos: el ámbito territorial de los ayllus y *markas*¹ siempre en conflicto con las fronteras estatales y el ámbito de la fiesta como ordenador social, indefectiblemente inseparable de la diagramación territorial. La recuperación de una identidad indígena fue vehiculizada gracias al trabajo del THOA y su serie de radionovelas escritas por los hermanos Cáceres las cuales refieren al movimiento de los caciques apoderados.

Otro movimiento de empoderamiento se observa en el caso estudiado por María Victoria Martínez, Marta Silvia Moreno, Cecilia M. Sánchez y Nancy Colque (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina). Las autoras observan las formas de resistencia plasmadas en las prácticas performáticas de protesta de los feriantes de la Feria Popular de Guaymallén en Mendoza, mayoritariamente migrantes bolivianos quienes fueron desalojados de los predios utilizados para el establecimiento de dicha

feria. El estudio de estas formas de resistencia apoyado en material fotográfico y en intervenciones del espacio público será el eje propuesto por las autoras en este artículo.

El texto de Fernando García Yapur (Centro de Investigaciones Sociales, Bolivia) refiere a un estudioso emblemático para el desarrollo de las ideas en Bolivia. René Zavaleta Mercado, de acuerdo a lo expresado por García Yapur, se preocupó a lo largo de su trayectoria intelectual por dos cuestiones fundamentales: “la constitución de la nación y la imposibilidad constructiva de la hegemonía del proletariado minero”. En momentos de mayor autodeterminación de las masas es en los que se observa una estrecha relación entre nación y hegemonía. Esta última transita desde un entendimiento de “hegemonía en la diversidad” hacia una “hegemonía de la diversidad” a partir de la cual cobra sentido la búsqueda de lo político y las delimitaciones de lo nacional en Bolivia.

Es preciso recordar que el centro del mundo colonial en el siglo XVI se encontraba en lo que actualmente es territorio boliviano. Potosí, sus orígenes y las representaciones identitarias que aparecen en las crónicas de diversos autores es el problema que guía la exposición de Mateo Paganini (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina). Esta búsqueda se plantea tomando elementos del psicoanálisis en acuerdo con otras disciplinas que complejizan el debate planteado por el autor. El estudio de las temporalidades en las que se sitúan los discursos es un aspecto fundamental en la propuesta de Paganini, quien busca “ciertos injertos de futuro en el pasado” para poder explicar la condición colonial de los sujetos.

Lucía Aramayo (Universidad de Texas en Austin, Estados Unidos) nos presenta un artículo en el que se tejen dos textos que no son explícitamente contemporáneos entre sí. El análisis de la autora ronda los conceptos de identidad y territorialidad en *Imágenes paceñas* (1979) de Jaime Saenz y en *Cuando Sara Chura despierte* (2003) de Juan Pablo Piñeiro. Aramayo propone en su texto que existe una “gramática andina que transgrede órdenes narrativos y espaciales” que se materializa en los textos abordados. En ese sentido, su propuesta se emparenta con la presentada por María José Daona (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) quien toma la novela *En el país del silencio* (1987) de Jesús Urzagasti con la misma premisa: el texto se presenta como una ruptura frente a la estructura de la novela moderna. El abordaje de Daona, quien considera al texto de Urzagasti como una novela desmembrada, posibilita el abordaje teórico a partir de metáforas que encuentran su representación más acabada en la historia social y política. Así, la clara referencia al líder indígena Tupac Katari y a su desmembramiento habilitan un análisis literario profundo y complejo de un autor emblemático en la literatura boliviana. Finalmente, cierra este dossier Kurmi Soto Velasco (Ecole Normale Supérieure de Lyon, Francia-Universidad Mayor de San Andrés, Bolivia) quien indaga en la concepción geográfica desarrollada por el escritor peruano boliviano Gamaliel Churata en relación a la imagen de América-Indoamérica, lo que contribuye a la reflexión sobre la obra de un autor representativo de la vanguardia de principios del siglo XX.

El conjunto de artículos de este dossier, entonces, presenta diversas formas de la resistencia: en las estrategias performáticas de protesta social, en la estructura narrativa que subvierte el orden tradicional en la novela, en la lengua y la historia oral, en el territorio, en las impugnaciones planteadas por las autoras analizadas por Ayllón, en la reflexión sobre el estado y sus formas, en el marco teórico situado de Zavaleta.

Mis agradecimientos son para la directora de la *Recial*, Dra. Olga Santiago, por la generosa invitación para coordinar este dossier; para todos y cada uno de los autores que lo integran por sus valiosas contribuciones y la amable predisposición para participar. Quiero reconocer el trabajo sostenido, siempre riguroso y pertinente, de las integrantes – en Córdoba- del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas: Florencia Rossi, Catalina Sánchez, María Constanza Clerico, Florencia Chiazza, Hina Ponce, Lara Sofía Benmergui, Lucía Falón, Natalia Paredes, Rosario Nuñez, Sofía Pellicci, Tania Toledo y muy especialmente a Mariana Lardone, por el apoyo y el acompañamiento incansable. Consideramos que este pequeño aporte contribuirá, en nuestro medio, al desarrollo de los estudios referidos a Bolivia en particular y a Latinoamérica en general.

¹El diseño territorial en la región andina responde a un complejo entramado que comprende a *markas*, *ayllus* y *suyus*. El *ayllu* “es un sistema organizativo multisectorial y multifacético, una institución andina (...) siendo un espacio territorial unitario, se desdobra en dos parcialidades de “Araja-Aynacha” (dualidad), en el encuentro y la unidad de ambos se expresa un tercer elemento como “Taypi” (trilogía doble) (...). Este sistema está regido por una autoridad política pareada (pareja) de “Tata-Mama Jilaqata”, coadyuvado por los “Yapu-Uywa Qamana” (autoridades de la producción) y los “Yatiri/Chamakani” (autoridades de la cosmovisión andina). Cfr. Yampara, Simón (2001) *El ayllu y la territorialidad en los Andes. Una aproximación a Chambi Grande*, INTI-CADA-UPEA, La Paz, p. 69.

ESTADO Y MUJERES EN LA OBRA DE CUATRO NARRADORAS BOLIVIANAS

Virginia Ayllón*

Resumen

Los proyectos nacionales del Estado boliviano, colonial, liberal y nacionalista, no han incluido o lo han hecho por omisión a las mujeres, lo que no significa que las mujeres no hayan representado sus visiones sobre tales proyectos o, para decirlo de otra manera, no se hayan representado en ellos. En ese sentido, la obra de las escritoras bolivianas expone esas representaciones en interpelación directa o indirecta a dichos proyectos.

En este texto se analizan estas representaciones a través de la obra de Lindaura Anzoátegui de Campero, Adela Zamudio, Hilda Mundy y Alison Spedding, narradoras bolivianas que han conversado con los proyectos nacionales que se pergeñaban en su época. Además, al tratarse de objetos literarios, también se examinan las estrategias escriturales con que ellas enfrentaron estas representaciones.

La obra de estas cuatro escritoras permite un detallado conocimiento de la relación de las mujeres bolivianas con la sociedad colonial y también las propuestas que estas cuatro narradoras dibujaron para las mujeres y la sociedad bolivianas.

Palabras clave: Bolivia, Literatura, Narrativa femenina, Estado

Abstract

Bolivian national projects, colonial, liberal and nationalism, have not been included women, or have made it by the exclusion way. This does not mean that women have not represented their views on such projects or, in other words, how they represented themselves in them. In that sense, the work of Bolivian women writers exposes these representations that directly or indirectly questioning these projects.

In this paper these representations are analyzed through the literary work of Lindaura Anzoátegui Campero, Adela Zamudio, Hilda Myundy and Alison Spedding, Bolivian narrators who have dialogue with those national projects. Moreover, as literary objects, also examines its narrative strategies with which they faced these representations.

The work of these four writers allows a detailed understanding of the relationship of Bolivian women with colonial society and also the proposals of these four writers for women and Bolivian society.

Key words: Bolivia, Literature, Women's narrative, State

*Escritora y crítica literaria boliviana. E-mail: virginiaaillon@gmail.com

Recibido 12/03/16. Evaluado 10/05/16

Introducción

Bolivia está viviendo lo suyo, digamos, a su ritmo histórico. Pero a la vez, convengamos, las que se han desbocado son las representaciones externas sobre lo que está viviendo Bolivia desde el año 2006. No hay mucha novedad si la representación de la “Bolivia indígena y rebelde” es la que ha vuelto a sobreponerse a otras circunstanciales (la del Che, la del narcotráfico, etc.), ahora con el nombre de “plurinacionalidad”.

Juega en estas representaciones el discurso oficial puesto en clave de diplomacia o evento internacional¹, pero también pone su aderezo la representación colectiva deseada desde los antecedentes al 2006, año en que asume el gobierno Evo Morales y su partido el Movimiento al Socialismo, MAS. Particularmente la llamada Guerra del gas, o levantamiento popular que “desterró” al neoliberalismo de tierras bolivianas.

Su carácter de “nuevo, popular o socialista” del proceso que actualmente vive Bolivia ha repuesto al país su atributo de “ensayo”², que varias veces ha debido desempeñar.

Con todo, la pregunta sobre la construcción de la nación permanece y ello deriva en varios imaginarios sobre la heterogeneidad. Pero anterior a esta pregunta se instala otra que es precisamente la de la heterogeneidad, toda vez que procesos como el actual tienen la virtud de extremar la necesidad de reflexionar sobre nociones como lo indígena, la diversidad, etc.

Así, determinar la plurinacionalidad por la inclusión de las 36 nacionalidades indígenas en el proyecto nacional³, instala necesariamente una zona límite en la que se ubican otras alteridades que constituyen una frontera interna o, con mayor propiedad, una diáspora interna (Rivera y Ayllón, 2015). Tanto así que la plurinacionalidad con base en las 36 nacionalidades elimina otros sujetos, despachándolos al “olvidadero”⁴, incluyendo poblaciones indígenas urbanas o en migración transnacional. Este ejercicio estatal, además de esencializar lo indígena, puede trastocarse en proyecto de las élites al controlar, de este modo, el mundo indígena (Rivera, 2015), reduciendo sus capacidades, por ejemplo, a fuerza de su folklorización.

Las mujeres, en general, han estado, han vivido en el olvidadero de los grandes proyectos nacionales, lo que no significa que no hayan representado sus visiones sobre tales proyectos o, para decirlo de otra manera, no se hayan representado en ellos⁵.

En este texto propongo analizar estas representaciones a través de la obra de cuatro narradoras bolivianas que han conversado con los proyectos nacionales que se pergeñaban en su época. Además, al tratarse de objetos literarios, también analizaré las estrategias escriturales con que ellas enfrentaron estas representaciones.

Lindauro Anzoátegui de Campero (1846-1898)

La calificamos alguna vez de la primera dama escritora (Olivares y Ayllón, 2002) por su doble característica de ser esposa del presidente Narciso Campero (presidente entre 1880 y 1884), entonces Primera Dama, pero también por ser “la primera narradora boliviana, la primera en usar la pluma para la denuncia de la situación del indio en la nueva República, la primera en impugnar las vicisitudes de la vida política y la primera

en cuestionar la situación de la mujer en el nuevo país denominado Bolivia”⁶ (Ayllón, 2006: 17).

Muy a tono con la narración femenina decimonónica, Anzoátegui es autora de seis noveletas⁷ y para los efectos de este texto destacaremos *Huallparrimachi* (1893), *En el año 1815*, (1895) y *Manuel Asencio Padilla* (1896), porque es en estas tres que expone su visión sobre el proyecto nacional, a poco más de 50 años de creada la República, en 1825.

Para entonces, Bolivia estaba aún impactada por las Guerra de la Independencia que tuvo en su centro las guerra de guerrillas, con la figura primordial de la coronela Juana Azurduy de Padilla. Precisamente en este personaje Anzoátegui asienta uno de sus planteamientos políticos, el de resaltar la característica femenina de esta heroína que ya había sido puesta en el podio de los “héroes de la independencia”.

Nótese que dos de ellas llevan por título los nombres de dos personajes masculinos que la acompañaron en su gesta libertaria. Por una parte, Huallparrimachi, poeta indígena que luchó bajo sus órdenes y, por otra, Manuel Asencio Padilla, líder de la guerrilla y esposo de doña Juana. Tal vez en ello haya un signo de homenaje de la autora a estos dos personajes, lo que contrasta con el contenido de ambas (además de *En el año 1815*) que en realidad se centran en la figura de la heroína de la Independencia. Es que lo que Anzoátegui hace en estas novelas es patentar que aunque proveniente de la guerra, la coronela era ante todo mujer, como queriendo indicar que la nueva República ha sido parida por una mujer. Por eso su imagen de Juana Azurduy es la de una indomable guerrera pero con innegables virtudes femeninas, especialmente las de la abnegación, maternidad, protección, cuidado, belleza y entrega amante a su esposo. La narración establece un contrapunto de estas virtudes femeninas con los rasgos (masculinos) de la guerra y la política: violencia, traición y prebenda.

De este modo, a través de la imagen de Juana Azurduy de Padilla, esta autora plantea un ideal de mujer compuesto de dos condiciones: patriota pero mujer; esto es reclama el espacio político para las mujeres toda vez que han parido esta patria con su contribución en su rito constitutivo.

Al nacimiento de la República, Bolivia había pasado por el período colonial que fijó las bases para la estructura social hasta hoy vigente. Con la tentación homogenizante y mediante la agresión a los pueblos indígenas, impuso el discurso de la razón sobre el del alma (Salazar, 2006) con el arma de la cristianización. A esta base etnocéntrica le seguirá el proyecto de ciudadanía, desarrollada en el siguiente ciclo liberal (1899- 1920) que patentiza las bases coloniales. Anzoátegui escribe entre estos dos períodos y su prosa percibe lo que la impronta colonial y liberal traerá para las mujeres en la nueva Bolivia. Por ello insiste en el aporte femenino a la independencia, tratando siempre de remachar la noción de que la guerra pasará pero la mujer permanecerá, o más bien, instalando el espacio para “las patriotas”.

Esta lectura “femenina” del nuevo Estado, se completa con su planteamiento en *Cuidado con los celos* (1893), su novela de más largo aliento, en la que Anzoátegui expone el paralelo de la situación del indio⁸ y de la mujer en la nueva República: ambos debían tener la lealtad/fidelidad y el sacrificio como centro de su identidad; ambos llegan a *ser* cuando se sacrifican (Ayllón, 2006).

En ese sentido, Anzoátegui percibe, de manera intuitiva, rasgos que unen a los sujetos colonizados, en este caso en su calidad de víctimas. Evidentemente, esta intuición de Anzoátegui, alude a lo que solo en el siglo XX se conocerá como la relación entre patriarcalismo y colonialismo (Rivera, 2010).

Ahora bien, la narración de Anzoátegui, como ya se dijo, se amolda en los parámetros decimonónicos en general y del que visitaron las narradoras en particular. De ahí que sus estrategias escriturales se las puede también asimilar, por ejemplo, a las de la peruana Clorinda Matto de Turner. A la vez hay un trabajo interesante del narrador en estas novelas, así, en *Cuidado con los celos*, la narradora reflexiona y pone en entredicho su carácter omnisciente y jugando con la idea de descubrir los sucesos de la trama se despoja de su papel de *voyeur* para hundirse en el plano de personaje de la intriga. Más aún, en esta novela se intercala una obra de teatro cuyo texto se incorpora orgánicamente en la narración. En cambio, en *Una mujer nerviosa* y en *Cómo se vive en mi pueblo*, el narrador desaparece y la narración se arma exclusivamente con base en el diálogo entre los personajes. A la vez, en esta última la autora interpone dichos y letras de canciones populares, con una intención etnográfica de la vida cotidiana de los albores de la República.

Como se advierte, Anzoátegui percibió algunos elementos de la estructura del Estado colonial y los nombró desde el reclamo de la atención a la mujer, habida cuenta de su aporte a la construcción de la nación y también intuyó la estructura colonial jerarquizada del nuevo Estado.

Adela Zamudio (1854-1928)

Estas intuiciones, al menos la referente al estatus de la mujer en el nuevo Estado serían patentizadas por Adela Zamudio y al hacerlo logra, al fin, establecer las razones más profundas de lo que la Anzoátegui apenas apuntó como primera percepción (Olivares y Ayllón, 2002). En la obra narrativa de Zamudio se desarrolla un proyecto de identidad femenina que se arma en el encuentro y colisión de lo público con lo privado, o, para ponerlo en otros términos, de lo público como norma de lo privado (García, 1999).

En este sentido, Zamudio no interpela, *per se*, el proyecto del Estado y más bien descompone con detalle la situación de la mujer a finales del siglo XIX e inicios del XX, estableciendo sus causas más recónditas y, por esa vía, “crea a la mujer boliviana —si por ello entendemos el acto de conceptualizar, nombrar, delimitar e idear al sujeto femenino a través de la palabra” (Ayllón, 2012b: 399).

A diferencia de Anzoátegui, Zamudio no conversa con el proyecto colonial o como bien dice la poeta y crítica literaria Blanca Wiethüchter “la obra de Adela Zamudio no comparte con la otredad colonial, pero inaugura otra: la del exilio femenino” (2002: Vol. I: 49). Este exilio ha sido concebido por García Pabón como un signo anarquista. García ubica la obra de Zamudio, junto a las de Arzáns Orsúa y Vela y Jaime Sáenz como “textos y autores [que] tienen una vocación, diríamos, ‘anarquista’, no creen en el poder acumulado ni en el Estado” (1999: 17). Sobre este tema volveré más adelante.

El proyecto de Zamudio se desarrolla en sus cuentos⁹, poesía, e *Íntimas* (1913), la única novela que escribió. Y es precisamente en esta última donde esta autora compendia su planteamiento. La novela está armada en dos partes, la primera narrada a través de

cartas intercambiadas entre varones y la segunda por misivas entre mujeres. De ese modo, Zamudio toma la forma epistolar para exponer cómo lo privado constituye no solo a los sujetos sino a la sociedad misma, develando que la nación se construye también desde los márgenes (íntimos) de la jerarquizada sociedad colonial. En este intento Zamudio aborda el chisme masculino y el silencio femenino como la forma en que los diferentes sujetos acceden a la palabra. Si bien el chisme es asimilado a la feminidad (Lagarde, 1993), Zamudio pone en boca de los hombres el chisme como vía para desgraciar la vida de las mujeres, pero no escapa la intención de la autora de escarnecer la palabra masculina. En cambio, el silencio femenino está tomado como el reducto al que obligatoriamente son enviadas las mujeres, especialmente las que osan transgredir la norma, es decir, las que se atreven a hablar.

Este reducto femenino, sin embargo, Zamudio lo transforma en fortaleza a fuerza de inscribir la amistad femenina en su seno. Con esta noción Zamudio completa y cierra su planteamiento, el que naciendo en el detallado examen de las raíces de la subordinación femenina y pasando por los efectos que tiene este régimen en la vida concreta de las mujeres, concluye en el goce de la transgresión como forma no solo de sobrevivencia femenina sino como la otra y única manera de construir un mundo, otro, para las mujeres en la sociedad. En este planteamiento, Zamudio se inscribe entre las escritoras que en su obra han dibujado estos espacios femeninos, ya no clausurados sino gozosos, placenteros y creativos. Tal el caso de la novela *Cassandra* (1983) de la alemana Christa Wolf o la poesía de la norteamericana Emily Dickinson, por ejemplo en este verso:

Hay una alborada no vista por los hombres—
 Cuyas doncellas en el más remoto prado
 Conservan su Mayo Seráfico—
 Y durante todo el día, en bailes y juegos,
 Y cabriolas que nunca nombraría—
 Emplean su fiesta. (J24) (Gilbert y Gubar, 1979: 628).

Este trazo de Zamudio también está presente en varios poemas dedicados a su hermana, pero fundamentalmente en su hermoso poema gótico “Loca de hierro” en el que tematiza la locura femenina que se sitúa en los espacios cerrados: la casa, el manicomio, el hospital, el salón de costura. Pero a la vez son espacios que encierran y al fin explotan la creatividad femenina, entre las que destaca la escritura “la antigua y silenciosa danza de la muerte, se convirtió en una danza de triunfo, una danza dentro del discurso, una danza de autoridad” (58). Así lo explicita en dicho poema:

Loca de hierro. Alguna vez sus frases
 como fragor de fuego subterráneo
 dejan sentir la tempestad de ideas
 que arde bajo su cráneo (Zamudio, 1914: 179)

Ahora bien, desde el punto de vista formal en *Íntimas* destacan dos estrategias escriturales, por una parte, y primordialmente la epístola para exteriorizar cómo distintos sujetos, miran y califican un mismo hecho, también de manera diferente, de acuerdo al lugar en que se ubican en la sociedad colonial. Aquí vale la pena volver a apuntar el sugestivo paralelo de *Íntimas* con la novela *El cuarto mundo* (1988) de la chilena Diamela Eltit en la que dos fetos humanos mellizos, un hermano y una hermana, narran su relación en el vientre materno. La primera parte es narrada por el varón y la

segunda por la mujer. Por supuesto que el paralelo no es solo formal, todo lo contrario, ambas novelas tienen la misma intención: observar y plantear la contradictoria, compleja, diferente y a la vez complementaria conformidad de los géneros. “Y aunque entre ambas obras hay por lo menos 80 años de distancia y la una se ubica en el pleno romanticismo y la otra en el pleno postmodernismo, es delicioso observar esta estrategia en dos escritoras que marcan hitos en la escritura de mujeres” (Olivares y Ayllón, 2002: 159).

La otra estrategia escritural de *Íntimas* es la ironía que marca muy bien el ritmo de crítica a la sociedad y sobre todo a la constitución de sujetos. Al respecto, Paz Soldán dice que:

El instrumento más preciso y eficiente que utilizara Zamudio para quitar máscaras de la sociedad en que le ha tocado vivir, y develar aquello que oculta y acalla esa moral pública, es la ironía.... Es sobresaliente en este aspecto la ironía de Zamudio en *Íntimas* sobre todo en lo que hace al matrimonio, pues resulta finalmente que son los hombres son quienes más en serio toman las habladerías y el matrimonio en sí (2002: Vol. II: 142).

Esto ratifica la intención de Zamudio de afrentar la palabra masculina y esta ironía zamudiana anuncia la estrategia escritural más importante de María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy.

Con todo lo dicho es clara la centralidad de la obra de Zamudio en la escritura femenina en Bolivia o, como afirmamos alguna vez (Ayllón, 2012a), su obra se convierte en el centro de la genealogía textual femenina en Bolivia porque patenta y profundiza las percepciones de escritoras anteriores y al hacerlo edifica el constructo de la escritura femenina, el mismo que alumbrará la escritura de las siguientes escritoras.

Para hacerlo, sin embargo, debió salirse del espacio del discurso sobre la nación y el Estado, su lugar fue el espacio interior¹⁰, anulado en los proyectos nacionales. Pero es cierto también que con este signo “instaló” a la mujer en el debate nacional, reiterando, entonces, que creó a la mujer boliviana.

Por eso, el feminismo en Bolivia ha hecho de la obra de Zamudio un referente central, pero al igual que el criterio común, y también la crítica literaria, de Zamudio se suelen destacar dos de sus poemas en los que evidentemente ella “salió” de ese espacio íntimo creado por ella misma. Ciertamente, “Nacer hombre” y “*Quo Vadis*” son los poemas más difundidos y antologados de esta autora. El primero, aparecido en su *Ensayos poéticos* (1877) y que rememora la redondilla de Sor Juana de la Cruz “Hombres necios que acusáis a las mujeres”, se ha convertido en el epítome del feminismo boliviano¹¹, creo, por su carácter de denuncia y evidente ironía sobre el sistema que oprime a la mujer. Sin embargo tal vez su referencia al “afuera” lo haya hecho más digerible. Véase, por ejemplo la siguiente estrofa de “Nacer hombre”, en la que aparecen las instituciones públicas relacionadas con la ciudadanía:

Una mujer superior
en elecciones no vota
y vota el pillo peor
(permitidme que me asombre)

con sólo saber firmar
puede votar un idiota,
porque es hombre (1887: 69-70).

Lo mismo sucede con “*Quo Vadis*”, publicado en su *Ráfagas* (1914), que refiere a las posturas liberales humanistas de Zamudio. Véase las siguientes dos estrofas:

La Roma en que tus mártires supieron
en horribles suplicios perecer
es hoy lo que los césares quisieron,
emporio de elegancia y de placer.

Allí está Pedro. El pescador que un día
predicó la pobreza y la humildad
cubierto de lujosa pedrería
ostenta su poder y majestad (1914: 93).

Estos dos poemas, en realidad, son atípicos en la poesía y toda la producción de Zamudio, en sentido que sus reflexiones sobre la mujer y también sobre la iglesia y la religión fueron mayormente expuestas en meditaciones introspectivas, tal como se vio en el caso de *Íntimas*. En el tema religioso —y desde su primer poemario *El Misionero* (1879)— Zamudio ha escrito sendos poemas que van desde el canto casi místico hasta la interpelación al Creador. Otra vez, creo que *Quo Vadis* ha tenido mayor aceptación por su referencia explícita a la institución católica lo que también lo hace más digerible. Es decir, se ha rescatado lo poco que Zamudio pudo decir respecto de la sociedad concreta y mucho menos sus hondas reflexiones sobre el ser humano en general y la mujer en particular. Y eso digerible es lo que la Historia ha rescatado de Zamudio y con ello ha patentado el “exilio femenino”, en un claro intento de marginar el margen que ella develó.

De ahí que la sentencia de García (1999) de que la de Zamudio sería una obra “anarquista” porque no refiere al Estado parece correcta, aunque también es cierto que desde su obra y lo que ella nombró, el sujeto mujer ha interpelado para siempre la estructura jerárquica del Estado colonial.

Hilda Mundy (1912-1982)

Ahora bien, así como Zamudio compendió y extremó las intuiciones de Lindaura Anzoátegui de Campero, otras dos narradoras, María Virginia Estenssoro e Hilda Mundy tomaron el juego irónico de Zamudio, el que también extremaron para sus proyectos ideológicos y escriturales. Ingreseemos entonces a la escritura de Hilda Mundy¹², autora de un solo libro, *Pirotecnia* (1936). En este caso sí se puede afirmar su anarquismo pero el de Mundy sería un anarquismo literario, si se me permite la expresión. Para ingresar a la justificación es preciso indicar que Mundy escribió en plena Guerra del Chaco (1932-1935) la que es medular en la conformación del ciclo nacionalista del Estado boliviano. Esta confrontación bélica promovió el debate sobre el destino nacional en el que participó la intelectualidad revolucionaria. Tal el caso de los

escritores Augusto Céspedes, Oscar Cerruto y Carlos Medinaceli, todos ellos con una obra literaria de radical peso en la literatura nacional. Céspedes, por ejemplo, además de escritor fue figura descollante del Movimiento Nacionalista Revolucionario, partido político que enarboló el nuevo proyecto nacionalista y que tuvo su punto más alto en la Revolución Nacional de 1952. Decimos, entonces, que el papel de la intelectualidad en general y de los escritores en particular, fue de primera línea en la fundación del proyecto estatal nacionalista. Además, y a través del ensayo, varios de ellos extendieron sus reflexiones hacia el campo de la cultura. Por ejemplo, terminada la Guerra Medinaceli cuestionaba:

¿Cuál es el panorama que presenta nuestra literatura en 1935? ¿Qué obras de trascendencia se han publicado? ¿Qué acontecimientos intelectuales han ocurrido? ¿Cuál es el rumbo que sigue el pensamiento nacional? ¿A dónde vamos? ¿Cuál ha sido nuestro íntimo, profundo sentir? ¿Cuál la emoción que nos ha dado la guerra? Aunque sea doloroso decirlo, este año no se ha publicado ninguna obra, en ninguno de los géneros, que esté a la altura del dolor boliviano o que haga frente a la realidad que nos aplasta” (1955:169)

Este reclamo de correspondencia entre la literatura y el proyecto nacional ha marcado decisivamente la producción narrativa posterior y también la crítica literaria, esta última impactada también por el Realismo y más tarde y con fuerza por el realismo socialista. La narrativa boliviana, en sus variantes de “narrativa minera”, “narrativa de la guerrilla” o “narrativa de la represión”, han seguido el reclamo de Medinaceli, es decir tratar de crear obras que estén “a la altura del dolor boliviano”. De este modo, la pregunta sobre el destino nacional fue también encomendada a la literatura a la que ella respondió, impulsada además, por el lento desarrollo de las Ciencias Sociales en Bolivia. Así, la llamada “literatura urbana” precedió con mucho a la Antropología o Sociología urbanas¹³ aunque hay que resaltar que otras narrativas y gran parte de la poesía boliviana post guerra se han desarrollado al margen de este reclamo, lo que posiblemente haya contribuido a su fortaleza.

Se entenderá entonces que mientras el país hacía de la Guerra del Chaco su foco para elaborar el proyecto nacionalista, con toda la onda cívica que ello suponía, e Hilda Mundy escribía que era “un espíritu sensible que se bebió (...) esta guerra como un helado cualquiera” (1989:17), algo nuevo planteaba esta escritora. Por supuesto la desacralización del proyecto, cualquiera sea este y, por ende, de la Historia. Pero al hacerlo Mundy también se bebió la literatura como un helado cualquiera y su desacralización mayor se encuentra precisamente en este aspecto.

Mas antes de tratar sobre sus estrategias escriturales, digamos que la Guerra del Chaco, la mujer y la ciudad fueron los temas de la escritura de Mundy, engarzados los tres en una escritura fundamentalmente irónica. Así, retrata a las novias que llorosas despiden a los soldados que parten al frente... para inmediatamente entregar su corazón a otro, preferiblemente uniformado. Preguntándose qué precisarían los responsables de la guerra, se responde que para el efecto se deberán “importar corazones último modelo (...) y cerebros de gran potencialidad” (66). Y sobre los jóvenes caídos en el frente,

calificados como el futuro de la Patria, ella dice que “nuestro futuro (...) llegó tuberculoso y murió” (44).

Como se advierte, Mundy sí conversa con el proyecto del nacionalismo revolucionario que se perfilaba en plena Guerra del Chaco, pero lo hace desde el rechazo a través de la banalización de los “grandes temas nacionales”, como la misma guerra, desde una óptica menos pacifista que interpeladora del santuario del naciente proyecto nacionalista.

Si eso con la guerra, en el tema de la mujer, la obra de Mundy retrata a las mujeres urbanas, pertenecientes a la clase media y la oligarquía. En este punto es interesante volver a los argumentos de Chandra Talpade (2008) en contra de la esencialización de la mujer, que más que aunar al género oculta las diferencias y establece nuevos espacios de colonización. En ese sentido resalta la mirada de Mundy hacia un sector específico de las mujeres bolivianas: las urbanas. Insiste Mundy en la institución del matrimonio, no tanto en lo que significa en la subordinación femenina, sino en la institución misma, es decir, en su calidad de farsa social: “¡Y pensar que este amor hecho poema terminó con un esposo neurasténico, una esposa con la curva de la maternidad, tres chiquillos, una estufa y un gato!” (Mundy, 2004:54).

Pero al atacar al matrimonio, su embate más duro se dirige, indudablemente a las mujeres que sumisas se entregan al “martillazo ultimado del Subastador Destino” (Mundy, 1989: 75). Aquí hay un signo relacionado con la ideología del amor romántico, funcionalizada por el capitalismo a través de la ideología liberal, tomando para sí el individualismo, la privacidad, la familia nuclear y la separación de las esferas según el género (Illouz, 2009). Además y preponderantemente, poniendo en funcionamiento la “nueva ecuación entre felicidad individual y amor (o matrimonio)” (56), y con ello las maneras sociales de apreciar el amor, el romance, sus mitos, ritos y consumos.

En este marco, la interpelación de Mundy al matrimonio y especialmente a las novias tiene en el trasfondo una intención de sacudir la conciencia de las mujeres que por efecto de la ideología del amor romántico participan y reproducen el sistema que las oprime. En consecuencia, la interpelación de Mundy alcanza también a las mujeres, poniendo un freno a las fruiciones esencializadoras de la mujer boliviana, promovidas por las propias mujeres y lamentablemente también por el feminismo¹⁴ en Bolivia.

Respecto de la ciudad, Mundy se inscribe en las corrientes futuristas de las vanguardias literarias, tanto así que su *Pirotecnia*, lleva por subtítulo “Ensayo miedoso de literatura ultraísta”. Este dato no es menor porque la complacencia realista de la narrativa boliviana, ha hecho que las vanguardias pasen de largo por Bolivia y no se desarrollen con la fuerza con que lo hicieron en Perú, Chile o Uruguay. Pero un estudio riguroso de la obra de Mundy nos ha permitido aseverar que estas vanguardias afincaron en una escritora y un libro: Mundy y su *Pirotecnia* de 1936 (Ayllón, 2004), aseveración compartida por el poeta y crítico literario Eduardo Mitre (2010), quien además suma la obra de otras dos escritoras: María Virginia Estenssoro y Yolanda Bedregal. De este modo, las vanguardias literarias en Bolivia habrían sido eminentemente femeninas.

La ciudad de Mundy (descrita en el capítulo “Urbe” de *Pirotecnica*) es compleja porque se puede advertir desde un romanticismo nostálgico de la vida pre-urbana hasta la fascinación por los objetos tecnológicos que marcan la urbe moderna, particularmente el tranvía y el teléfono. Si el tranvía permite “ejercicios de psicología instantánea” (2004: 160), el segundo habría facilitado el “entendimiento de la pareja ‘evadánica’” (162). Así, su acercamiento sarcástico a los objetos urbanos le sirve para acercarse al habitante urbano del que destaca su aburrimiento, especialmente el de las seis de la tarde y los adminículos creados para disfrutar el tedio como el *chaise longue*; o los oficios que la ciudad ofrece para salir de ese desgano: “artistas delicados de las canchas de fútbol/Contralor asiduo de los flirts perrunos/ Visador de residuos/ Representante de las alcantarillas” (123-124). O las parejas de esposos que pasean por las calles de la ciudad, en las que invariablemente el marido toma el aire de conductor de un desfile patriótico y la mujer discurre con unpreciado orgullo por ser una muñeca, débil pero protegida. Dice que una revolución podría librar proletario al bus urbano de la dictadura del arrogante automóvil y que la admiración que provoca la figura de la viuda en la ciudad proviene de creer que conquistarla es creer que se conquista la muerte.

Esta ciudad cosmopolita que dibuja Mundy y toda su obra se construye en una narración muy particular, tanto así que es difícil ubicarla en cualquier género conocido. Ella misma dice en la primera página de su *Pirotecnica* (2004): “Ofrezco este atentado a la lógica. / No tiene lugar ni filiación...”. Ello, sin embargo, no implica ausencia de reflexión sobre la escritura. Todo lo contrario, en su obra se desarrollan, siempre irónicamente, reflexiones sobre la grafía del idioma, también sobre la metáfora y otros: “El mundo de las metáforas es tan vario... tan infinito... que se presta a ser violado cualquier momento...” (47). Pero se trata de una escritura que tiene en su centro la ironía con un fin desacralizador más no de enunciación de principios, estableciendo sobre todo la ambigüedad. Mundy cuestiona más no instituye y este parece ser su propósito final.

En el prólogo a su *Pirotecnica*, Mundy explicita que los opúsculos que la conforman representan “NADA (propiedad fatua de la pirotecnica)” (2004:41; mayúsculas originales). Esta declaración encierra los dos elementos de su propuesta escritural: el fuego y la nada, que se aclaran totalmente en el último texto de su libro, denominado “Absurdo a diez metros de profundidad” (2004: 170) —que no forma parte de la estructura del libro y además es el único de la autora en el que la ironía está ausente—, en que expone su visión de la creación. Este breve texto contrapone tres tipos de creadores, por un lado el que aplica la técnica y luego el segundo que estiliza, modelar, dic y mediante estas operaciones/representaciones ambos establecen, hacen y dejan obra. En cambio el tercero “formidable— formidable— formidable (...) alza la mano en afán de condenación, en afán de fiebre destructora y destroza la perfección (...) y hace que exista la inexistencia (...) siendo genio calla” (170).

En estas dos parte, inicial y final de *Pirotecnica*, hay un evidente proyecto anti literario, es decir una interpelación a “la obra” como producto ideológico del creador. En este sentido, Mundy comprende la literatura como un espacio de poder por lo que su proyecto es de contra poder a la concepción hegemónica de literatura. Pero a diferencia de sus textos irónicos aquí sí hay una propuesta que incluye la destrucción, la desaparición y el silencio. No escapa que estos elementos forman parte del ideario

general del anarquismo y en la literatura boliviana solo Mundy y Arturo Borda (1883-1953) —autor también de un solo libro, *El Loco* (1966), cuya propuesta también apunta a la desaparición y el silencio— desarrollan este planteamiento. En ambos, además, el fuego es el elemento que alumbró la desaparición, de ahí que resalta el mismo título de *Pirotecnia* y también que lo que produce el tercer creador que es una “Bella pavesa de arte, luminada al choque de su riqueza interior con el hallazgo del mundo...” (Mundy, 2004: 170).

Así, Mundy y Borda “crean un discurso que teniendo relación íntima con el anarquismo, es específico para la crítica al poder del acto creativo y en el que el discurso mismo es el ejercicio de ese contrapoder” (Ayllón, 2015a: 10). Esto se relaciona con el planteamiento del filósofo anarquista Hakim Bey quien indica que “[m]ientras el poder ‘desaparece’, nuestra voluntad de poder debe ser la desaparición” (1990:42).

De este modo, sí se puede afirmar el anarquismo de Mundy, tanto en su interpelación a la constitución del ciclo nacionalista del Estado, pero fundamentalmente en su proyecto escritural. Además, no hay que dejar de lado su aporte respecto de la ambigua posición de algunas mujeres que también son parte de la sociedad apuntando a la desesencialización de la mujer en Bolivia.

Pero si de esencialización se trata, posiblemente la del indígena es una de las marcas más importantes del proyecto colonial en Bolivia. En resumen, esto ha operado desde la negación de su existencia hasta la cooptación de sus demandas:

En Bolivia puede verse esta suerte de travestismo de las élites, que parecen recoger de buen grado el desafío de la insurgencia indígena, pero que al cabo de un tiempo acaban expropiando y deformando sus demandas, hasta convertirlas en dispositivos de una nueva ingeniería estatal (Rivera, 2015: 52).

Esta usurpación estatal del discurso indígena ha tenido un momento importante en las políticas del multiculturalismo de los años 90, cuyos preceptos se mantienen hasta la actualidad, especialmente en la creencia de que nombrar es crear. Así, decir “intercultural” crearía la sociedad intercultural, sin remover las bases de la sociedad colonial.

Un ejemplo interesante, con mucho peso en el presente es el de la complementariedad de género o *chacha warmi*¹⁵ proveniente de investigaciones antropológicas de los años 60 y 70 en Bolivia (Harris, 1985), que se ha popularizado en la sentencia “todo es complementario, todo es hombre-mujer”, aludiendo a que esa complementariedad sería una realidad en la comunidad indígena actual. Para su uso político la complejidad de estos conceptos ha sido cercenada por el Estado (y ahora por los movimientos sociales adscritos a su esquema de gobierno); es decir se ha inmovilizado su peculiaridad interpretativa, asentándolos como verdades. El efecto es también inmovilizador para las mujeres porque las explicaciones se han mitificado (Ayllón, 2015c).

Alison Spedding (1962)

Esta mitificación de lo indígena ha sido calificado de “pachamanismo ilustrado de clase media” (Rivera, 1996:42) por intelectuales que rechazan esa arcaización de lo indígena. Una de esas intelectuales es la antropóloga Alison Spedding, quien irónica expresa:

[S]iempre resulta que el hombre es el titular del cargo. Y no sé si es Juan Apaza u otro, con su proyecto de que “la alcaldía debe ser chachawarmi”, es decir que si el marido entra de alcalde su esposa debe entrar también de alcaldesa. Entonces ¿de qué se va a ocupar la alcaldesa? ¿De los niños!, o sea lo mismo que el despacho de la primera dama. Y si la alcaldesa es la titular, ¿su marido será nombrado alcalde? y ¿de qué se va a ocupar? ¿También de los niños? (2012: 48-49).

Nacida en Inglaterra, Spedding vive, investiga, enseña, produce coca, es dirigente comunal y escribe desde 1986 en Bolivia y es autora de cuentos y novelas que han refrescado la narrativa nacional. Particularmente su trilogía compuesta por las novelas *Manuel y Fortunato: una picaresca andina* (1977), *El viento de la cordillera: un thriller de los 80* (2000) y *De cuando en cuando Saturnina/ Saturnina from time to time: una historia del futuro* (2004)¹⁶. La primera está ambientada en el siglo XVII, la segunda en la época del narcotráfico de los años 80 y la última entre 2022 y 2086. En conjunto, conforman una saga de la comunidad indígena en Bolivia desde la Colonia hasta el año 2086 y tienen como personaje central a Saturnina Mamani, quien toma el papel de cacica aymara en la primera, productora de coca en la segunda y navegante interespacial en la tercera.

Ya se habrá advertido hasta aquí porqué afirmamos que esta obra ha refrescado la narrativa nacional y paso a analizar la última novela de esta saga. En primer lugar, decir que transcurre en el futuro es relativamente cierto porque en ella confluyen, más bien, varios momentos históricos. Por ejemplo, Saturnina se mueve en transporte interestelar para cumplir con sus “consultorías” interespaciales, pero a la vez usa camiones o viejas camionetas para desplazarse en la Zona Liberada o *Qullasuyu Marka*, que es Bolivia después del levantamiento indígena de 2022¹⁷. Como este ejemplo, la novela es pródiga en la superposición de planos históricos, característica de la formación social boliviana según el sociólogo René Zavaleta Mercado:

[V]erdaderas densidades temporales mezcladas no obstante no solo entre sí del modo más variado sino que también con el particularismo de cada región, porque aquí cada valle es una patria, en un compuesto en que cada pueblo viste, canta, come y produce de un modo particular y habla todas las lenguas y acentos diferentes sin que unos ni otros puedan llamarse por un instante la lengua universal de todos (1983: 16-17).

Y es precisamente esa instantánea “lengua universal de todos” la que se despliega en *De cuando en cuando Saturnina*, tanto en sentido histórico como en el del habla. Efectivamente, si algo caracteriza esta novela es el “idioma” en que está escrito que mezcla un castellano andino con un spanglish aymara cibernético¹⁸, mas no separados, sino juntos y realmente revueltos: “*Emergency suit locker khaysankiw, pä apsunim kaskumppach. Uskuskakim, mayamp churita*” (11)¹⁹. Apréciase también este otro ejemplo: “*Don´worry, yo ley dicho. We´ll ge´ back e loss time arfer takeoff. You ain´hire a top class navegator for nothin´*” (43)²⁰.

Para quien no ha leído esta novela, los dos ejemplos anteriores pueden hacerle suponer la imposibilidad de su comprensión. Todo lo contrario, su lectura es no solo totalmente asequible sino además puede provocar una placentera cuanto emocionada experiencia debido a la magistral ironía que usa la autora. Creo, que ese puede ser el motivo del

éxito de esta novela que fue publicada por una editorial independiente y su circulación inicial se dio en espacios más bien contraculturales; de hecho la crítica literaria recién ha abierto los ojos a esta singular y excelente novela.

Bien, retomando el hilo, decíamos que la ironía llena la novela. Por ejemplo, las fuerzas rebeldes que tuvieron a cargo la rebelión indígena de 2022 tenían nombres como el Ejército Evo Morales, la Brigada Felipe Quispe²¹. También destaca el nombre del Comando Flora Tristán, con su avanzada Clorinda Mato de Turner, fuerzas femeninas que querían liberar Perú al tono con lo que sucedía en la Ex Bolivia. Qué más decir si una chola boliviana haciéndose pasar por “una *native american*” (149) usa el mote de Nancy Reagan para comunicarse con el Coronel Douglas MacArthur, comandante de la *Free Space Vessel Sattue of Bigotry* (Nave Espacial Libre Estatua del Prejuicio, antigua Estatua de la Libertad rediseñada tal que “en vez de la tea alzaba una caja de video intitulado ‘*Filthy Porn Not Approved for Planetside Use*” (151-152).

Por otra parte, esta “lengua universal” abarca el planeta entero y, por supuesto los otros planetas. Así, las protagonistas pueden encontrarse en un café de Bankog, amarse en Ceres o planear el ataque a Koricancha en Lima, tener un centro de operaciones en la ex África, negociar armas con los japoneses y los migrantes latinos en Estados Unidos, aprovechar la crisis rusa, cuidarse de los israelitas, contactarse en el aeropuerto de Ezeiza de Buenos Aires, y volver a la ciudad de El Alto... Xinjiang, Teheran, Uyuni, el carnaval en Bagdad.

Una de las formas privilegiadas de la ironía es la parodia y su despliegue es el que arma la interpelación a las instituciones del Estado del *Qara timpu* (tiempo de los *q'aras* o tiempo de los blancos). Así, una vez atacado el ex Ministerio de Asuntos Indígenas, se le coloca el cartel de “Ministerio de Turismo y Folkloricultura” (16). La narración es hermosa cuando el grupo de mujeres rebeldes de la Ex Bolivia conspira con el Comando Flora Tristán para la liberación del Bajo Perú porque para hacerlo deciden “camuflarse en el ecologismo, gestión participativa, tecnología apropiada (...) su objetivo oficial era el empoderamiento de las mujeres, que estaba totalmente pasado de moda ya en ese entonces, pero la idea era parecer atrasadas incluso dentro del feminismo” (101).

La mentira, como forma de resistencia es una línea que recorre esta novela pero también la primera de la saga *Manuel y Fortunato*, en franca alusión a la escencialización de una posible ética indígena y rescatando más bien las diversas formas de resistencia. En este mismo sentido, *De cuando en cuando Saturnina* no cede en destronar las bases de esta escencialización cuando afirma, por ejemplo: “Nos cagamos en esas babeadas de *chachawarmi* que hay de la complementariedad, si al fin los hombres siguen copando puestos directivos” (101), o “Ahora dicen que la historia que enseñaban antes era pura mentiras de *q'aras* pero ahora será mentira de *amawt'as*²², diría yo” (55).

Y es que la novela trasunta un doble proyecto, por una parte interpelar el Estado colonial, pero, por otra, interpelar la subordinación femenina (calificación que muy posiblemente Spedding no acepte) aún en época de la rebelión indígena victoriosa: “el lema del Flora Tristán en el fondo es el separatismo doble, fuera *q'aras* y fuera hombres (...) ahí también entraban las anarquistas diciendo abajo el trono y punto (...) decían, no el Nuevo Poder sino el contra- poder” (101).

De ahí que esta novela establece también un espacio femenino que se arma en la rebelión al interior de la rebelión. El poder de estas mujeres se asienta en su decidida

participación en la guerra de liberación (recordemos que esa también es la base de las novelas de Lindaura Anzoátegui) y su eficaz conocimiento y experticia de las técnicas y la tecnología ciberespacial, además de su perspicaz sentido para reconocer las prácticas masculinas del poder. Pero todo este bagaje no sería tal sin el otro ingrediente que es la memoria, representado en la calavera de su abuela, benemérita de la Guerra de Liberación, que Satuka lleva cargada en su *q'ipi*²³, en todos sus viajes interestaciales, ceremonias y conspiraciones. No en vano, esta cabeza es el bien máspreciado por el nuevo Estado *amawt'a* y su recuperación la base para los ataques de este Estado contra Saturnina y sus amigas. Este hecho y el oficio de “bruja” de Saturnina engarzan esta novela con *Manuel y Fortunato*, la primera de la saga, en clara referencia al peso del mundo de los muertos en la cultura aymara.

Con todo ese bagaje, Spedding estructura una anti heroína que en su faceta gloriosa no duda de usar cuanto tiene a su alcance para cumplir las tareas de liberar al planeta del racismo y aquellas que fortalezcan la nueva sociedad boliviana. A la par, define y también defiende sus propios valores que no siempre coinciden con los del nuevo Estado *amawt'a*, especialmente los referidos a la mujer así como los del quehacer político masculino (preferencias, manipulación de la esencialización identitaria, etc.).

Por otra parte esta novela también es una parodia a las técnicas de investigación de las Ciencias Sociales y sus fuentes como el testimonio, la entrevista, las fuentes primarias etc., en clara referencia al quehacer académico de Spedding. Por eso destaca el segundo capítulo introductorio de la novela denominado “Manual para la usuaria”, en que detalla la metodología y las fuentes usadas para la reconstrucción de lo que la autora denomina “Desde los Andes a los asteroides: voces de la Revolución Desconocida” (2004: v-vi). No pasa por alto que el capítulo introductorio se dirige a “la usuaria”, estableciendo de inicio al lector, en este caso lectora, a que está destinada, en un signo coincidente con el proyecto de la novela. Pero, este capítulo introductorio tiene otro subtítulo “El orden de los capítulos” que jugando con *Rayuela* de Julio Cortázar, anuncia varias secuencias en que se puede leer la novela. En ese mismo sentido, el apéndice de la novela, titulado “Sobre la Historia de la Zona Liberada” (2004: 307-320), también se dirige a “la lectora”, para brindarle datos que completan la historia de la Ex Bolivia.

Como se advierte, la de Spedding, en especial la de *De cuando en cuando Saturnina*, es una compleja estructura ideológica y narrativa que interpela el conjunto de elementos constitutivos del Estado colonial, incluyendo aquellos que han sido asimilados especialmente por los hombres también indígenas:

Los hombres han pasado mucho más por el filtro aculturador de la escuela y el cuartel, o sea los dos instrumentos de la violenta pedagogía ciudadana que impone el estado logocéntrico y autoritario en la mente y el cuerpo de los varones indígenas (Rivera, 2015: 63-64).

De ahí que su apuesta por el feminismo (radical) y el anarquismo en la Ex Bolivia o la Zona Liberada, en realidad es una interpretación y una propuesta para la Bolivia actual, mirada desde ese futuro posterior a la rebelión indígena victoriosa. Además, y no poco:

destrona lo que hasta hoy se ha venido en llamar la novela indigenista. Si por ella entendemos el conjunto de narraciones que denuncian la situación del indio y establecen proyectos políticos libertarios, Saturnina (la novela y la personaje), hacen caer este edificio que desde *Raza de Bronce* o *Aves sin Nido* nos acostumbró a la épica victimista.

Esta parodia, des-victimiza y libera amarras desde las literarias hasta las políticas, diría yo (Ayllón, 2007: 123).

Para terminar

Como se ha visto, las escritoras bolivianas cuya obra hemos analizado, han representado a las mujeres bolivianas en los proyectos nacionales colonial, liberal y nacionalista que recorren la historia del Estado boliviano²⁴. Sea estableciendo espacios de interpelación directa, u otros de reflexión introspectiva, ajena al Estado, estas escritoras han dibujado la situación de las mujeres bolivianas, pero al hacerlo han diseñado los alcances y sobre todo los límites de los proyectos nacionales. En mayor o menor medida, todas ellas han hecho de la ironía el lenguaje para su interpelación y es sintomático que la crítica literaria solo en el siglo XXI repare en la fineza de esta ironía.

Puede establecerse, de este modo, un camino de conocimiento de las mujeres bolivianas que iniciándose en las intuiciones de Lindaura Anzóategui se asienta con fuerza determinante en las reflexiones de Adela Zamudio y, a partir de ella, se produzcan acercamientos más certeros a las mujeres urbanas de clase media y a las mujeres indígenas.

No todas desarrollan proyectos alternativos en su obra pero llama la atención que las que lo hacen argumenten por espacios autónomos femeninos y, notoriamente, ajenos al Estado, en un signo sugestivamente anarquista.

Bibliografía

Arnold, Denise (2012) "Entrevista". En Ayllón, Virginia, Pachaguay, Pedro (eds.), *Trabajo productivo y reproductivo: aportes para la reflexión sobre la subordinación de las mujeres en economías comunitarias*, Fundación Colectivo Cabildeo, La Paz.

AxxónLine. 2004. "Ciberpunk 'made in Bolivia'". [En línea] <http://axxon.com.ar/not/142/c-1420124.htm> (acceso 25/3/15)

Ayllón, Virginia (2015a) "Poder y contrapoder en la literatura boliviana: Borda y Mundy". Ponencia presentada en *VIII Congreso de la Asociación de Estudios Bolivianos*, Sucre. Inédito.

_____ (2015b) "La literatura como fuente científica". En *Letra Siete: Literatura y Arte*, Suplemento Cultural. La Paz, septiembre.

_____ (2015c) "Debates en el feminismo boliviano: de la Convención de 1929 al "proceso de cambio". En *Cultura y sociedad*, vol. XIX, nº 34. La Paz, junio.

_____ (2013) "Introducción". En Zamudio, Adela, *Cuentos completos*, Plural, La Paz.

_____ (2012a) "Adela Zamudio y la genealogía textual femenina en Bolivia". En Antezana, Luis, Ayllón, Virginia (eds.) *La ausencia de Adela Zamudio*, CESU, Cochabamba.

_____ (2012b) “Fin de siglo XIX en Bolivia: aproximación comparativa de las narrativas de Lindaura Anzoátegui de Campero y Adela Zamudio”. En Guardia, Sarah Beatriz (comp.) *Escritoras del Siglo XIX en América Latina*, CEMHAL, Lima.

_____ (2007) “Cuatro novelistas bolivianas abriendo y cerrando el siglo XX”. En Guardia, Sarah Beatriz (ed.) *Mujeres que escriben en América Latina*, CEHMAL, Lima.

_____ (2006) “Prólogo”. En Anzoátegui de Campero, Lindaura *Vivir sin velos: obra completa de Lindaura Anzoátegui de Campero*, Plural, La Paz.

_____ (2004) “*Pirotecnia*: de la nada al venerado silencio”. En Mundy, Hilda. *Pirotecnia*, Plural, La Paz.

Bey, Hakim (1990) *La Zona Temporalmente Autónoma*. Autonomedia, New York.

García Pabón, Leonardo (2011) “Estudio introductorio”. En Gorriti, Juana Manuela, *Narrativa andina*, Plural, La Paz.

_____ (1999) “Sociedad e intimidad femenina”. En Zamudio, Adela, *Íntimas*, Plural, La Paz.

Gilbert, Sandra y Gubar, Susan (1979) *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Cátedra, Madrid.

Harris, Olivia (1985) “Complementariedad y conflicto: una visión andina de hombre y mujer”. En Revista *Allpanchis*, nº 25. Instituto de Pastoral Andina, Cusco.

Illouz, Eva (2009) *El consumo de la utopía romántica: el amor y las contradicciones culturales del capitalismo*, Katz, Buenos Aires.

Lagarde, Marcela (1993) *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México.

Lema, Ana María, Choque, María Eugenia y Jiménez, Maritza (2006) *La participación de las mujeres en la historia de Bolivia*, Coordinadora de la mujer, La Paz.

Medinaceli, Carlos (1955) *Páginas de vida*, Potosí, Potosí.

Mitre, Eduardo (2010) “El enigma de Hilda Mundy”. En *Pasos y voces: nueve poetas contemporáneos de Bolivia*, Plural, La Paz.

Mundy, Hilda (2004) *Pirotecnia: ensayo miedoso de literatura altruista*, Plural, La Paz.

_____ (1989) *Cosas de fondo. Impresiones de la guerra del Chaco y otros escritos*, Huayna Potosí, La Paz.

Olivares, Cecilia y Ayllón, Virginia (2002) “Las suicidas: Lindaura Anzoátegui, Adela Zamudio, María Virginia Estensoro e Hilda Mundy”. En Wiethüchter, Blanca (2002) *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*, PIEB, La Paz.

Pratt, Mary Louise (1993) “Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. XIX, nº 38. Medford (Massachusetts): Tufts University

Paz Soldán, Alba María (2002). “Una retórica delas entrañas”. En: Wiethüchter, Blanca (2002) *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*, PIEB, La Paz. Vol. II.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2015) “Violencia e interculturalidad: paradojas de la etnicidad en la Bolivia de hoy”. En *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, vol. X, nº 15, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.

_____ (2010) *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*, Mirada Salvaje, La Paz.

_____ (1996) “Prólogo”. En *Ser mujer indígena, chola o birlocha en la Bolivia postcolonial de los años 90*, Ministerio de Desarrollo Humano: Secretaría de Asuntos Étnicos, de Género y Generacionales, La Paz.

Rivera Cusicanqui, Silvia y Ayllón, Virginia (comps.) (2015) *Antología del nuevo pensamiento boliviano*, CLACSO, Buenos Aires.

Rodríguez, Rosario y Monasterios, Elizabeth (2002) “Indiscreciones de un narrador: Raza de bronce”. En Wiethüchter, Blanca, *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*, PIEB, La Paz.

Salazar de la Torre, Cecilia (2006) “Pueblo de humanos: metáforas corporales y diferenciación social indígena en Bolivia”. En *Revista Anthropologica*, vol. XXIV, nº 24.

Spedding, Alison (2012) “Entrevista”. En Ayllón, Virginia y Pachaguay, Pedro, *Trabajo productivo y reproductivo: aportes para la reflexión sobre la subordinación de las mujeres en economías comunitarias*, Fundación Colectivo Cabildeo, La Paz.

Talpade Mohanty, Chandra (2008) “Bajo los ojos de Occidente: Academia Feminista y discurso colonial”. En Suárez Navaz, Liliana y Hernández Castillo, Rosalva Aída (eds.) *Descolonizando el feminismo: teorías y prácticas desde los márgenes*, Cátedra, Madrid.

Wiethüchter, Blanca (2002) *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*, PIEB, La Paz.

Zamudio, Adela. (1914). *Ráfagas (poesías)*. Paris: Ollendorf.

_____ (1887) *Ensayos poéticos: de Adela Zamudio (boliviana)*. Buenos Aires: Jabobo Peuser.

Zavaleta Mercado, René (1983) *Las masas en noviembre*, Juventud, La Paz.

Nota

¹ En el campo intelectual, por ejemplo, el ciclo de conferencias “Pensando el mundo desde Bolivia” promovido por el vicepresidente Álvaro García Linera en el que han participado Boaventura de Sousa Santos, Slavoj Žižek, entre otros.

Al respecto ver: <http://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/separata.pdf> (consulta 15/10/2014).

² Por ejemplo, la antropóloga Denise Arnold (2012: 45) considera que “Las comunidades rurales de los Andes se constituyeron en un mundo ideal de experimentación en aquellas décadas [70-80 del siglo XX] (...) Entonces se pudo crear toda una fantasía sobre una edad de oro y de continuidades con la época incaica, instancias de comunalismo que ya no se veía en otras partes del mundo, en efecto todo lo que se ha llegado a conocer como la tendencia de ‘lo andino’”

³ Me refiero a la Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia, aprobada por referéndum nacional en 2009.

⁴ Tomo este término de la poeta Blanca Wiethüchter quien en *Hacia un historia de la literatura boliviana* lo usó para nombrar el espacio de obras literarias ubicadas al margen del canon.

⁵ Aquí tomo la crítica de Talpade (2008) a la representación de la mujer como un grupo pre constituido y anterior a los proyectos ideológicos dominantes.

⁶ Esta aseveración, sin embargo no considera la obra de Juana Manuela Gorriti (1817-1892), esposa del General Belzu, también presidente de Bolivia (1850-1855). Nacida en Argentina, su producción periodística y de folletín se realizó en varios países, entre ellos, Bolivia. Pero su obra (por ejemplo para el caso que nos ocupa su novela *Una ojeada a la patria* de 1865), no ha sido rescatada por la literatura boliviana tal como ha sido recuperada en Argentina o Perú. Esta tarea está siendo realizada por Leonardo García Pabón (2011).

⁷ *Una mujer nerviosa* (1891); *Huallparrimachi* (1892); *Luis* (1892); *Cuidado con los celos* (1893); *En el año 1815* (1895); *Manuel Asencio Padilla* (1896).

⁸ Debido al tratamiento de la situación del indio en sus novelas, se incluye a Anzoátegui entre los escritores indianistas o indigenistas precedentes a *Raza de Bronce* de Alcides Arguedas (1919), novela considerada como iniciadora del indigenismo en Bolivia. Al respecto, ver Rodríguez y Monasterios (2002).

⁹ Poesía: *El Misionero* (1879), *Ensayos poéticos* (1887), *Peregrinando* (1913), *Ráfagas* (1914). Cuento: *Novelas cortas* (1942), *Cuentos breves* (1942). En 2012, la casa Plural editó los *Cuentos completos* de Adela Zamudio. Novela: *Íntimas* (1913).

¹⁰ Wiethüchter ubica la obra de Zamudio en las escrituras del “Retrato de familia” o las que desde el intimismo apuntan a la observación psicológica.

¹¹ Ver, por ejemplo, en Lema (2006).

¹² Seudónimo de la escritora y periodista Laura Villanueva Rocabado. También usó los seudónimos Anna Massina, Jeanette, Madame Adriane y María D’Aguileff. Publicó sus columnas en *La Retaguardia*, *La Mañana*, *El Fuego* y *Dum Dum* de Oruro. En 1936 publica *Pirotecnia* y en 1989 aparece *Cosas de fondo*, volumen que agrupa un opúsculo denominado “Impresiones de la Guerra del Chaco”, una selección de *Pirotecnia* y otros escritos.

¹³ Sobre este tema reflexioné en un artículo sobre la literatura como fuente de las Ciencias Sociales en Bolivia (Ayllón, 2015b).

¹⁴ Creo que el feminismo en Bolivia ha desoído los discursos de las escritoras (y también las académicas), incluidos los de Zamudio, Mundy y otras (ver Ayllón, 2015c).

¹⁵ Del aymara: hombre y mujer.

¹⁶ En 2015, Plural editores publicó *Catre de fierro*, última novela de Spedding. También ese año se conoció que *De cuando en cuando Saturnina* ingresó a la Biblioteca Boliviana del Bicentenario, proyecto que publicará 200 libros bolivianos en homenaje al bicentenario de creación de Bolivia en 1825.

¹⁷ Por esta característica esta novela ha sido asimilada al ciberpunk literario. Al respecto, ver Ayllón, 2007 y Axxóonline, 2004.

¹⁸ Pero también el Eurangish: “dialecto simplificado del inglés usado entre alemanes, franceses, italianos, polacos y otros, que no son hablantes nativos de del inglés dentro de la federación europea” (2004: 325).

¹⁹ “El casillero con los trajes [espaciales] de emergencia está allá, sacá dos con casco y todo. Ve poniéndote uno, a mí dame el otro” (2004: 11). Nótese que la oración se inicia en inglés para continuar y finalizar en aymara.

²⁰ “No se preocupe. Vamos a recuperar el tiempo perdido después del despegue. No es en vano que hayan contratado a una navegadora de primera clase” (2004: 43). Nótese la intercalación de la partícula “yo ley dicho”, proveniente del castellano andino, en medio de una locución claramente en spanglish.

²¹ Nombre del actual presidente de Bolivia y de un líder indígena aymara, respectivamente, ambos vivos en la actualidad.

²² Del aymara: “sabio, adivino, mago, curandero andino” (2004: 321)

²³ Del aymara: “el bulto que se carga en la espalda, en un *awayu* u otra tela de forma cuadrada cuyas untas se amarran en los hombros, *q’ipicharse*, alistarse el bulto para partir, también *q’ipxarisir*” (2004: 332).

²⁴ “Como habitantes, sin ser plenamente miembros de las naciones, las mujeres que han tenido acceso a la esfera pública se han comprometido críticamente con los hábitos de pensamiento de los imaginarios nacionales” (Pratt, 1993: 55).

MIRADAS QUE ARRECIAN, DECIRES PUDOROSOS: FIGURACIONES DEL DOLOR Y LA DIGNIDAD, A PROPÓSITO DE “HUMILLADOS Y OFENDIDOS”

María Aimaretti*

Resumen

¿Puede un audiovisual hacer del dolor una “forma que nos mire”, y *arreciar-nos*, como la tormenta? De ser así: ¿en cuánto contribuye a la creación de nuevas narrativas identidad y prácticas de solidaridad? ¿En qué medida nos permite el dolor —vuelto imagen— *asemejarnos*? A partir de estos interrogantes, queremos abordar el video de denuncia *Humillados y ofendidos* (César Brie, Pablo Brie, Javier Álvarez, 2008), y detenernos en la relación entre representación de la violencia, testimonio y responsabilidad ética a fin de advertir cómo aparece y funciona en él la *forma-cuerpo* discursivo del testimonio de sectores subalternos, y de qué manera se da *figura a los cuerpos* e identidades culturales y sociales vulnerados por el ejercicio de la fuerza. Nuestro análisis expondrá cómo a partir de estas estrategias se pone en discusión la definición de lo “visible-audible como humano” que subyace en los patrones de convivencia local. Para ello, proponemos primero la revisión crítica de las nociones de subalternidad y testimonio, lo que nos permitirá trazar una perspectiva conceptual desde la cual analizar, en la segunda parte de este ensayo, el documental en sí mismo y sus modalidades de representación de la violencia.

Palabras clave: Identidad, Subalternidad, Testimonio, Violencia, Visibilidad.

Abstract: ¿May one audio-visual do of the pain a "form that looks at us", and intensify, as the storm? Of being like that: ¿in how much it contributes to the creation of new narratives of identity and practices of solidarity? ¿In what measure does pain —become image— allow us *to make alike us*? From these questions, we want to approach the video of denunciation *Humiliated and offended* (César Brie, Pablo Brie, Javier Álvarez, 2008), and to stop on the relationship between representation of the violence, testimony and ethical responsibility in order to warn how the *form-body* discursive of testimony of subalterns appears and works; and how *figure is given to the bodies* and cultural and social identities damaged by the exercise of the force. Our analysis will expose how from these strategies put the definition of "visibly-audibly as human being" underlying the patterns of local conviviality under discussion. For it, we propose first the critical review of the notions of subalternidad and testimony, which will allow us to draw a conceptual perspective from which to analyze, in the second part of this essay, the documentary itself and its modalities of representation of the violence.

Key words: Identity, Subalternity, Testimony, Violence, Visibility.

* Doctora en Teoría e Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
m.aimaretti@gmail.com

Recibido 30/03/16. Evaluado 10/05/16

Presentación

Desde fines de la década del noventa y durante casi diez años, las preocupaciones estéticas, éticas y políticas de César Brie —director de Teatro de los Andes (TA) hasta 2009/2010— giraron alrededor de la violencia: de ayer y hoy, bajo formas solapadas y también de descarada impunidad.¹ En ese período, además de lo que el dramaturgo denominó “la trilogía de la política”, constituida por las obras de TA “La Ilíada” (2000), “En un sol amarillo” (2004) y “Otra vez Marcelo” (2005), Brie realizó junto a Pablo Brie y Javier Álvarez dos audiovisuales de contrainformación: *Humillados y ofendidos* (2008) y *Tahuamanu* (2009/2010) que registran, respectivamente, los sucesos de mayo de 2008 y la masacre ocurrida en septiembre de ese mismo año en Pando.² *Humillados y ofendidos* le valió, por un lado, el reconocimiento de organizaciones campesinas, indígenas y de DD.HH. (de hecho luego se convirtió en material didáctico en escuelas y centros culturales), pero a la vez señaló el inicio de su “exilio”. Desde ese momento recibió amenazas, actos de violencia en su casa y en el teatro, que se profundizaron con la difusión de su segundo audiovisual. La crisis interna en el grupo TA y la hostilidad que cosechó Brie en los últimos años de su residencia en Bolivia, lo empujaron a tomar la decisión de desligarse del proyecto que fundara en 1991. En sus palabras buscó: “Proteger al grupo de la erosión de nuestras relaciones. También de las agresiones. Al parecer, el autor de este sueño no estuvo a la altura de lo que una vez imaginara” (Brie, 2009: 7).

En este trabajo queremos abordar el video de denuncia *Humillados y ofendidos*, y detenernos en la relación entre representación de la violencia, testimonio y responsabilidad ética a fin de advertir cómo aparece y funciona en él la *forma-cuerpo* discursivo del testimonio de sectores subalternos, y de qué manera se da *figura a los cuerpos* e identidades culturales y sociales vulnerados por el ejercicio de la fuerza. Nuestro análisis expondrá cómo a partir de estas dos estrategias se pone en discusión la definición de lo “visible-audible como humano” que subyace en los patrones de convivencia local. Para ello, proponemos primero la lectura y revisión crítica de las nociones de subalternidad y testimonio, lo que nos permitirá trazar una perspectiva conceptual desde la cual analizar, en la segunda parte de este ensayo, el documental en sí mismo y sus modalidades de representación de la violencia.

A modo de advertencia, o interpelación al lector, hacemos nuestras las palabras de Judith Butler:

Si las humanidades tienen algún futuro como crítica cultural y si la crítica cultural tiene hoy alguna tarea, es sin duda la de devolvernos a lo humano allí donde no esperamos hallarlo, en su fragilidad y en el límite de su capacidad de tener algún sentido. Tenemos que interrogar la emergencia y desaparición de lo humano en el límite de lo que podemos pensar, lo que podemos escuchar, lo que podemos ver, lo que podemos sentir. Esto podría inducirnos efectivamente a revigorizar el proyecto intelectual de criticar, de cuestionar, llegar a entender las dificultades y las exigencias de la traducción cultural y el disenso creando un sentido de lo público en el que las voces opositoras no sean intimidadas, degradadas o desaparecidas, sino valoradas como impulsoras de una *democracia más sensible* (Butler, 2006: 187).³

I. Un pronunciamiento ético, estético y político, frente a un escenario histórico dislocado

Para abordar la interacción entre los campos de la política y de la estética que suscita el audiovisual que nos ocupa conviene, por una parte, ubicar históricamente el escenario que motiva su producción y, seguidamente, explicar la perspectiva o posicionamiento intelectual que frente a él tuvo César Brie, referente del grupo que realizó el video.

A partir de principios del 2000, Bolivia vive un *crescendo* de movilizaciones sociales que pueden ser vistas como concreciones y expansiones de prácticas e imaginarios originales de deliberación política. Se trata de un momento de “reinención democrática”, protagonizada por los sectores populares empobrecidos y las organizaciones sociales de base, en procura de una mayor representatividad sin delegación del poder, conservando la propia capacidad de decisión y alterando posiciones subalternas y de desvalorización paternalista (Armida, 2010).

En un cuadro de extrema efervescencia social en 2002 se realizaron elecciones presidenciales cuya victoria, por estrecho margen, correspondió a Gonzalo Sánchez de Lozada y Carlos Mesa Gisbert (el segundo lugar lo obtuvo Evo Morales). Pero ante los intentos de continuar con políticas neoliberales privatizadoras de los recursos naturales y los servicios básicos —que ya habían sido contundentemente resistidos, por ejemplo, con la llamada “Guerra del agua” en 2000—, se multiplicaron marchas, bloqueos y movilizaciones que, finalmente, con la llamada “Guerra del gas”, provocaron la renuncia del presidente en octubre de 2003. Se hizo evidente entonces un cambio concreto en el sistema de correlación de fuerzas: “La *Guerra del agua* dejó como legado la oposición al proyecto neoliberal, la defensa del carácter social de los recursos básicos y la convocatoria de una asamblea constituyente para refundar la sociedad y el Estado boliviano” (Hernández, 2010: 19).

El Movimiento al Socialismo-Instrumento Político por la Soberanía de los pueblos (formado en 1999), luego MAS (Movimiento al Socialismo), fue el medio por el cual la CSUTCB (Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia) y la CIDOB (Confederación Indígena del Oriente Boliviano) pudieron intervenir efectivamente en el campo electoral desde perspectivas próximas a las tradiciones comunitarias y estrategias propias del sindicalismo de base. Así, en 2006 el MAS llegó a la presidencia con el líder cocalero Evo Morales.⁴

Si bien desde principios del siglo XXI en Bolivia cuaja una dinámica política estrechamente asociada a la condición multisocietal del país, con diversidad de culturas, lenguas, tradiciones y civilizaciones, formas de conexión y pertenencia al Estado y la sociedad boliviana, Luis Tapia señala que: “(...) hemos tenido un grado de convergencia y, en cierto sentido, de fusión en las luchas de los últimos años, pero no se ha producido un grado de interpenetración muy intenso (...) son luchas paralelas conjuntas, pero que han logrado producir un proyecto común: nacionalización y Asamblea Constituyente, dejando pendientes, sin embargo, otras tareas de construcción” (Tapia, 2010: 70). Sin duda con el ascenso al poder del líder aymara Evo Morales se vuelve problemática la inserción dentro del Estado de los movimientos sociales, ocupando espacios, dispositivos y mecanismos de influencia. Precisamente, Tapia resalta el “enfriamiento” del poder constituyente de las fuerzas “no modernas”

dentro de las estructuras del MAS como partido y gobierno, observando ya a fines del primer mandato de Morales una creciente burocratización, en vez de mayor democratización e igualdad en más y extensos escenarios. Asimismo advierte:

Lo que está ocurriendo en Bolivia y en otros lugares en que se está cuestionando las formas monopólicas y guerreristas de la política y la economía, está relacionado con las *prácticas de autovaloración de una diversidad de colectividades* que, por lo general, pasan por el desarrollo de capacidades de organización, de acción, y particularmente, en el caso de Bolivia, de una fuerte relación con identidades *culturales de muy larga data y de gran peso*, en términos de haber mantenido matrices sociales a través de varios siglos (Tapia, 2010: 109).⁵

Con un eje de gravitación en las culturas originarias (imaginarios y prácticas simbólicas) y otro en los repertorios de organización política ligados a la tradición sindical, los movimientos sociales y territoriales buscaron configurar nuevas formas de sociabilidad y ejercicio del poder, fortaleciendo lazos de solidaridad. La potencia del “movimiento de los movimientos” fue precisamente el encuentro, la con-vivencia en esa diversidad de organizaciones, quebrando el tabicamiento como pauta de regulación estatal, aún y a pesar de la no-interpenetración que se señalaba más arriba.

La inclusión efectiva y plena de las mayorías indígenas, la reapropiación y gestión autónoma de los recursos económicos (sin la subordinación a los planes norteamericanos) y la redistribución de la riqueza a partir de un aparato estatal que vuelve a tener un rol protagónico, son aspectos de un proceso histórico paradójico y contradictorio aún en curso, que tuvo en sus primeros años de desarrollo violentas resistencias. En efecto, el tiempo histórico que muestra *Humillados...* es de una aguda crisis política e institucional, donde continuamente se buscó desestabilizar al gobierno del MAS y frenar un proceso de des-subalternización de las mayorías indígenas. Frente a ese escenario convulso, Brie se sintió profundamente interpelado y decidió hacer el documental.

A lo largo de su trayectoria como actor, dramaturgo y director teatral, César Brie cultivó una práctica intelectual y creativa no sólo comprometida con su profesión y campo de producción cultural específico —esto es, el teatro y las artes escénicas— sino también con su tiempo y su espacio:

Lo político no está en el tema, sino en la actitud (...) Lo social se anida en lo íntimo. Mi malestar refleja vuestro malestar (...) En lo posible, junto al trabajo artístico, la creación de obras, me parece necesario ayudar a que otros se expresen a través del teatro. No "hablar de los excluidos" sino trabajar para que los excluidos tomen la palabra. Es un trabajo diferente al trabajo de creación, pero complementario. Tenemos responsabilidades que no podemos cumplir solo con nuestras obras de arte (Brie, 2006).

En sus obras teatrales problematizó las formas de manifestación de la violencia: desde el genocidio y la desaparición forzada de personas, a la violencia de género y familiar y la depauperización de la Vida; desde el terrorismo de Estado al racismo, la discriminación y la corrupción. Procuró que la denuncia a la vulneración de los

DD.HH. vaya en paralelo a la conciencia de que: “Los artistas, en realidad, no pueden influir en los medios sociales. El arte es demasiado menor. Es al revés: son los movimientos sociales los que influyen en los artistas” (Brie, 2007b).

Como lo hemos señalado en otro lugar (Aimaretti, 2014), creemos que el carácter político de la obra de Brie —que incluye su producción dramaturgica, escénica, intelectual y audiovisual—, radica en su posicionamiento ético: el proponer una *ética responsable*. En tanto presupuesto que guía el hacer, el pensar y el crear, la ética es el horizonte del cuidado de la Vida, la conciencia y respeto del Otro, la oposición a cualquier forma de complicidad frente a la injusticia y el empobrecimiento: “Porque son los artistas quienes ponen el dedo en la llaga, quienes formulan, a través de la conmoción y la belleza, las preguntas que necesitamos. Porque en épocas cupas el artista hace reír, y obliga a reflexionar en tiempos de hibridez y vacío” (Brie, 1995b: 107).⁶ La ética no es una pose abstracta, sino una toma de posición frente a la Historia y al presente: va unida, inextricablemente, a las coordenadas espacio-temporales desde las cuales y hacia las cuales se pronuncia: por eso es *responsable*, porque *responde* a su propio tiempo histórico, a sus contemporáneos y a los dilemas humanos socialmente compartidos.

La postura ética que se transparenta en el video que nos ocupa está asociada a la preocupación por contribuir a la diseminación de elementos críticos que estimulen, interpelen y construyan una actitud lúcida frente a los complejos problemas sociales e institucionales de un momento en que los DD.HH. —aún en democracia— vuelven a vulnerarse. La respuesta que brinda el audiovisual a su tiempo histórico redundante en la revelación dolorosa de la violencia ejercida y la promoción de una urgente postura que proteja y garantice el respeto y cuidado de una Vida digna para todos.

II. Figuraciones estratégicas de la subalternidad

¿“Quiénes” son *ex-puestos* en *Humillados y ofendidos*? ¿Qué encuadre conceptual nos permite pensar críticamente las formas de su representación? Puesto que la aparición intencional de lo marginado, segregado, explotado o dependiente no es miserabilista sino que busca dar cuenta de los mecanismos de producción del poder —reconstruir el escenario de vulneración de la Vida—, y *a la vez* los variados y a veces contradictorios espacios y formas de resistencia insistente —las acciones que cuestionan las bases de la exclusión—, proponemos revisar las aportaciones de los Estudios Subalternos.

Ya sea en su corriente sudasiática encabezada por Ranajit Guha (desde 1982) como latinoamericana, el área de los Estudios Subalternos (Das, 1997; Prakash, 1997; Spivak, 1997; Beverley, 1992, 2004, 2010; Moraña, 1998) ha buscado situarse como campo de reflexión de la historia de la explotación, advirtiendo tanto las ignorancias sancionadas de cierto humanismo cómplice del imperialismo, como las rebeliones y protagonismos de los sectores populares.⁷ Sin soslayar las paradójicas mediaciones, ambigüedades y opacidades de las “luchas desde abajo”; el horizonte de estos trabajos es reponer tanto el orden legal y racional que hace a la dominación, como las tácticas de su desafío. Desplazando el concepto único y ordenador de “clase social”, mientras se describen las formas tergiversadas de representación de los sectores subalternos se busca dar cuenta de la propia semiótica de sus prácticas culturales: se distinguen los modos de

producción de hegemonías, obediencias, seducciones y resistencias dentro del campo cultural, entendido éste como “fábrica de lo simbólico” (Rodríguez, 1998).

John Beverley —referente del Grupo Latinoamericano—, ha definido la subalternidad como una relación de integración diferencial y subordinada dentro de la contemporaneidad, que se caracteriza por la insurgencia, trasgresión y capacidad de interrupción desorganizadora de la narrativa racionalista y desarrollista moderna.⁸ No puede ser totalizada puesto que es discontinua, fisurada y heterogénea a nivel interno: “es la experiencia de la desigualdad, más que el esencialismo de una determinada identidad, lo que articula el concepto de lo subalterno como identidad” (2010b: 74).⁹ Un sujeto subalterno es entonces aquel que se construye a partir de una asimetría real en el ejercicio del poder, es un efecto de dominación y una relación social. Por otra parte, como agudamente advirtiera Mabel Moraña, es necesario estar alertas al “boom del subalterno” en tanto fenómeno de dilución y domesticación de una categoría que puede usarse para englobar y homogeneizar distintos sectores subordinados, en el marco de agendas académicas y de consumo cultural globalizado, resaltando que se trata de un concepto *relacional* y situacional.¹⁰

Este encuadre teórico ofrece una rica vía interpretativa no sólo para comprender el tipo de sujeto colectivo que es *figurado* en el audiovisual, sino también para el análisis de su *forma-cuerpo* discursivo, es decir el “testimonio”. Formación cultural de carácter urgente (Beverley, 1992; Yúdice, 1992), el testimonio emerge como una forma de impugnación y lucha aspirando a una amplia interpelación y solidaridad social sin por ello “subordinar la heterogeneidad de sus componentes a una instancia representativa (...)” (Beverley, 1992: 9).¹¹ En el contexto boliviano, permite además reivindicar prácticas y experiencias de oralidad popular por largo tiempo denostadas, y *retar* dispositivos normalizadores, como la escritura o la Ley, en tanto únicos medios de transmisión y construcción del saber/poder.¹² Sin embargo, esa impugnación de narrativas hegemónicas que escamotean voces-cuerpos Otros, debe ir pareja a la conciencia de que si “la voz del subalterno” resulta accesible, es porque ya ha sido apropiada por formas superiores de autoridad. La perspectiva del intelectual solidario — en nuestro caso de los videastas— que amplifica y multiplica el testimonio, nunca está en concordancia “plena” con la conciencia del subalterno, dada la diferencia de posiciones dentro del territorio concreto de desigualdad social, es decir, dentro del campo de la hegemonía. Ni aún con las intenciones más nobles por parte de los intelectuales, existe la posibilidad “transparente” de representación/presentación de una voz popular.¹³ Incluso: “el narrador testimonial no es lo subalterno como tal, sino más bien algo como un “intelectual orgánico” (para recordar el concepto de Gramsci) del grupo, comunidad o clase subalterna, que habla a (o en contra de) la hegemonía a través de esta metonimia, en su nombre y en su lugar” (Beverley, 2010c: 54).¹⁴ Con todo, tal como advirtiera Beverley: “quizá la cuestión más urgente no es tanto cómo nosotros mismos nos apropiamos de narradores testimoniales, como íconos que nos dicen lo que nosotros queremos escuchar, sino cómo estos narradores se apropian *de nosotros* para sus propósitos” (Beverley, 2004: 111).

El audiovisual que nos ocupa repone un escenario de disputa política donde la población que históricamente fue subalternizada, lleva adelante un proceso de empoderamiento fuertemente asediado, hostigado y repudiado: *Humillados y ofendidos* da cuenta de cómo parte de la sociedad boliviana busca a través de la violencia, entendida como

“legítima”, mantener en su condición de subalterno al sector mayoritario. En efecto, a través de la presencia de testimonios y de imágenes documentales que muestran diversas formas de ofensa, segregación y tortura, la película da *forma-cuerpo* discursivo a la voz del subalterno, y *figura a los cuerpos* e identidades culturales y sociales vulneradas. Estas *figuraciones del dolor y la dignidad* son las estrategias narrativo-espectaculares —como relativas a la puesta en escena— elegidas para *ex-poner*, visibilizar a esos hombres y mujeres que, expuestos a desaparecer, vulnerados en su condición humana, en su “derecho a tener derechos”, mantienen con firmeza su integridad. Abriendo un surco alternativo al sensacionalismo y el cliché, la vergüenza y el exhibicionismo; entre el pudor y el espectáculo, la agitación política, el aprendizaje y el silencio; la película cuenta con la presencia estructurante de *cierta voz*, la del testigo, el sobreviviente, el subalterno, que *aparece* y requiere ser oído. Su testimonio hace posible escuchar el recuerdo de la violencia padecida y pone en evidencia la impunidad. Allí su palabra insiste con la pregunta “¿cómo fue posible?”, y anima construir (y mantener) una escucha garante de su enunciación.

III. Un oído conmovido para el ojo estremeado

Humillados y ofendidos se inscribe dentro de una corriente de documentalismo de denuncia en pequeño formato: con medios económicos y de sencilla manipulación, el súper 8, el video y el digital, permitieron y permiten a colectivos y artistas sin formación en cine, producir discursos audiovisuales experimentales y sobre todo de denuncia social y contrainformación cuyo sentido es el de completar un saber conflictivo o desautomatizar el “dado” (se procura el cortocircuito entre el saber previo del espectador y la recepción activa de nueva información). El documental recoge tanto los testimonios de quienes recibieron agresiones y cuya vida corrió peligro durante las manifestaciones pacíficas de mayo de 2008, como los sucesos históricos que Brie registró personalmente, es decir, imágenes documentales del escarnio público de los campesinos y sus cuerpos heridos. El film se propone como una forma de visión y escucha respetuosa del “momento justo” donde se expresa el dolor y la humillación, *pero también* la resistencia y la dignidad de la víctima: audiovisión que es un imperativo a permanecer *desde* y responsabilizarse *por* la perspectiva del sufrimiento y desde allí garantizar la Vida, denunciar la violencia, volverla públicamente reconocible dentro del campo de lo audible-visible. Por eso la película va dedicada a los campesinos, pero también “a los ciudadanos indignados que no callaron frente a la agresión”.¹⁵

Apoiada en un saber conocido —el *qué pasó*—, la película se organiza en dos momentos: el primero ofrece una explicación histórica y social sobre los sucesos violentos de mayo de 2008 —el *por qué pasó*— a partir de una entrevista al sacerdote Rafael García Mora (director de la Radio progresista ACLO —Fundación Acción Cultural Loyola—) y los testimonios de los campesinos y militantes del MAS agredidos. El segundo momento describe cronológicamente los sucesos ocurridos, mediante el montaje de registros documentales tomados por Brie y el equipo de producción, utilizando además archivos televisivos y filmaciones caseras de otros pobladores sucrenses que ofrecieron su material para el film—el *cómo pasó*.

La preponderancia del testimonio en el film hace posible traer al campo de lo visible zonas verdaderamente inquietantes en torno del orden cultural dominante y su sistema

de valores. Es importante destacar que en la película, si bien los testimonios tendrán una fuerte huella singular no serán sustraídos de su raíz colectiva: la palabra individual no sólo narra una experiencia compartida que cuenta con el respaldo comunitario, sino que el grupo mismo constituye el marco social y visual desde el cual se vuelve posible hacer memoria y narrar lo vivido. El relato no desgaja al testigo del entorno social, sino que éste se halla presente en todo momento: el grupo es “testigo del testigo”, custodia su palabra y es guardián de la experiencia, de ahí que los primeros planos siempre vayan sucedidos o antecedidos por un paneo horizontal a otros campesinos próximos al testigo que “toma la palabra”, o mediante un *zoom out* se reencuadre el rostro en un plano medio que incluya otros comunarios cercanos. En el momento de “dar testimonio” el rostro se constituye como metonimia del “lugar inhabitable” que caracteriza la experiencia de estos sujetos: señala el dolor, la pérdida de derechos, la herida y también la insistencia a reivindicar la propia vida, a cuestionar, a interpelar tanto a los poderosos como al ciudadano “común”.

La escucha y visión del “momento justo” se constituye primeramente por el respeto al silencio del Otro: porque condensa la posibilidad e imposibilidad de dar cuenta del horror, porque hace posible una palabra que parpadea desde y en los despojos del lenguaje; el silencio, ese hueco o forma vacía que habita y constituye la palabra articulada en el testimonio, estremece (Souto Carlevaro, 2010). La voz de la víctima es un silencio parlante (intermitente). Es por eso que el documental comienza *escuchando el silencio del testigo*: a manera de prólogo, con sonido ambiente y casi sin ruidos, una breve serie planos fijos de los sobrevivientes —que en algunos casos cuentan con el detalle pudoroso de heridas cubiertas, la huella de la huella— muestra los rostros de quienes más adelante ofrecerán su relato. Poco a poco se oye en *off* una suerte manifestación caótica, con gritos y disparos, cada vez más fuerte y ensordecadora, mientras los rostros conmovidos, ensimismados, parecen “cargarse” —emotiva, rabiosa, dolientemente— con esos sonidos. El lugar del espectador entonces, se plantea desde el principio como lugar de “escucha del testigo”. Pero además, esa disociación entre lo visto y lo oído subraya la “pérdida” que necesariamente viene con cualquier mediación: es la señal sutil y contundente de la imposibilidad que tiene el film para representar “completamente” la brutal atrocidad por la que ha pasado la víctima.

La palabra vertebradora de la primera macrosecuencia es la de García Mora que da cuenta cómo la segregación entre el campo y la ciudad en Sucre, y el desprecio y racismo velado de la sociedad local hacia los indígenas, son fenómenos históricos, rastreando sus orígenes ya en el tiempo de la colonia. De hecho el sacerdote detecta las bases materiales e ideológicas que hicieron posible ciertos marcos políticos excluyentes y violentos en la temprana invisibilización y silenciamiento de los sectores populares campesino-indígenas en la Constitución de la República Boliviana. Por ello, en su argumentación pasado y presente se enlazan en una misma constelación subalterna: así como Juana Arzuduy dirigió uno de los ejércitos campesinos más importantes del proceso revolucionario independentista andino pero no fue convocada a la proclamación del acta de Independencia, Evo Morales —quien lideraba en ese momento un proceso de cambio político y económico con amplio apoyo popular— es “ninguneado” y vituperado sin respeto de su investidura presidencial.

La humillación exacerbada está en directa relación con la participación creciente de las masas campesinas y populares en la configuración de un nuevo escenario político: en

esta primera macrosecuencia el film se encarga de revelar que el motor de los sucesos de mayo es la puja por el poder, cuyo epicentro es la Nueva Constitución Política del Estado, es decir un nuevo basamento legal-institucional de convivencia social y participación ciudadana.¹⁶ En este primer momento —donde prima la información verbal— el relato se encarga de apoyar el análisis explicativo con breves *inserts* de fragmentos de testimonio de los campesinos agredidos, confirmando y subrayando la actualidad de ese pasado racista y violento.¹⁷

En alusión a lo sucedido en mayo, para desarrollar los antecedentes históricos mencionados, el primer testimonio extenso de un campesino agredido —Carlos Aparicio Vedia— concentra los tópicos de pasado y presente de los sectores subalternos, Justicia, Ley y DD.HH.:

Han violado nuestros DD.HH. más básicos porque nosotros hemos hecho una Constitución Política del Estado para los pobres, para todos los bolivianos, clase media, incluso los millonarios (...) hemos incluido los derechos que no estaban reconocidos (...) ese ha sido el avance en la incorporación de los derechos de los pueblos indígenas, el reconocimiento a un Estado Plurinacional (...) es el reconocimiento de nuestros pueblos indígenas, pero eso es lo más rechazado, lo más castigado, eso es motivo para que nos humillen, para que nos persigan, para que nos intenten asesinar.

Seguidamente, tanto en la entrevista al sacerdote como en el testimonio del subprefecto de Azurduy, Víctor Hugo Segovia, se problematizan las ideas de democracia participativa y de Justicia, esto es, la lucha por la conservación del poder por parte de la *élite* política, la degradación del sentido y valor de la Asamblea como boicot a un nuevo escenario político y la complicidad de la mayoría de los medios de comunicación, a excepción de la radio progresista ACLO.¹⁸ Justamente, fue la manipulación mediática como agresión política y desestabilizadora hacia el gobierno de Evo Morales y la organización de grupos de choque, lo que gestó un clima violento en la ciudad apoyándose en un falso sentimiento de orgullo provinciano y el “imaginario del indio salvaje, atrasado y asesino”. Apelando a una memoria histórica herida (la pérdida de la capitalía, y con ella el estado de bienestar) se buscó encubrir cultural e ideológicamente el verdadero conflicto por el poder en el presente.

El encadenamiento de las entrevistas y los testimonios configura un discurso compacto y coherente a nivel semántico e ideológico, que no se cuestiona: el planteo abarca causas históricas y políticas, sociales y culturales, e intenta incluir no sólo los marcos materiales sino también simbólicos que hicieron posible la violencia de mayo en Sucre. En esta macrosecuencia no hay ningún tratamiento formal especial —Mora y los testigos son bustos parlantes—, y si bien el resultado final resulta didáctico, permite contextualizar el conflicto y abonar a la clarificación de un conjunto de sucesos confusos y “deformados” por la prensa local: así la película logra concretar su objetivo, es decir, ser un medio urgente de contrainformación. Los testimonios de los campesinos, primero a la manera de *flashes* breves matizando el relato de Mora con la huella de la experiencia vivida, y luego con un mayor desarrollo de tiempo e identificando al testigo con nombre, apellido y cargo político/comunal, problematizan el sentido de la política y su práctica concreta en el régimen democrático, al mostrar como ficciones tanto la Justicia, como la soberanía del Estado Nación. Justamente, ante la

falta de una instancia legal, la película se esfuerza por hacerle lugar a aquellos relatos des-oídos.¹⁹

La segunda parte del documental se organiza en cuatro secuencias: la de inicio corresponde a los sucesos del 22 de mayo; luego se reponen los enfrentamientos con la policía y los militares en el estadio de Sucre (24 de mayo); la tercera corresponde al registro de la persecución y captura de los campesinos del MAS, y la última es la denuncia explícita de los responsables políticos e institucionales de los acontecimientos.

La primera secuencia comienza con un cartel que señala: “22 de mayo de 2008- El Movimiento al Socialismo (MAS) inaugura una sede en el barrio Japón de la ciudad de Sucre”. El relato propone mirar los sucesos del 24 “desde el 22” para mostrar cómo el clima violento en Sucre —ya detallado— iba intencionadamente en aumento. El montaje de distintos materiales de archivo da cuenta de la presencia en esos días de grupos que, utilizando gases de la policía, provocaron destrozos y confusión “pasando por campesinos”. Se apela no sólo a registros televisivos, caseros y el propio material registrado por el equipo de producción, sino a dramáticos testimonios tomados *in situ*. Las imágenes dan a ver, por una parte, la indefensión de los sectores populares (sobre todo en la apelación patética al testimonio de una niña); y, por otra, la impunidad de los agresores, la premeditación de sus acciones y el reconocimiento de esta maniobra por un sector de la población sucrence.²⁰

Un nuevo cartel da comienzo a la siguiente secuencia y ubica al espectador espacio-temporalmente, a la vez que adelanta parte de los hechos que a continuación verá: “Campesinos del departamento de Chuquisaca llegan a Sucre, su capital, para participar de un acto convocado por el Presidente Evo Morales, en el que se entregarían ambulancias para los distintos municipios de la región. La policía y el ejército custodian el Stadium Patria, donde está previsto el acto y son constantemente agredidos por grupos organizados”.²¹ La maniobra política del Comité Interinstitucional de Sucre que denuncia la película implica agredir a las fuerzas con su propia dinamita robada, hacer que se retiren pasando por pacifistas democráticos que rechazan una supuesta represión y, en “zona liberada”, agredir a los campesinos desprotegidos.²² Tras la placa, el relato muestra una serie de tomas que describen la actitud de pacífica reunión y espera de los campesinos en contraposición a la agresividad de los sucrenses identificados con el Comité Interinstitucional y los sectores universitarios que gritan: “¡Sucre de pie, nunca de rodillas!”. Es sorprendente la virulencia del sector civil que hostiga a la policía y los militares, y es aún más patética la escena de su “salida” entre pedradas, abucheos, patadas y gases: aunque en esta ocasión son las fuerzas del orden las literalmente “golpeadas”, es sólo aparente la inversión de correlación de fuerzas, puesto que es el mismo sector conservador y reaccionario que antaño las dirigía el que ahora, sin las facultades políticas para hacerlo, las degrada utilizando fuerzas de choque civil para los mismos propósitos, es decir el ejercicio de la fuerza contra los sectores populares indígenas.²³

Un fundido a negro separa la segunda de la tercera secuencia que describe la violencia contra campesinos a partir de la intercalación de sus testimonios y una enorme diversidad de registros documentales, bajo una operatoria de respaldo y amplificación recíproca de información audiovisual. Una misma escena de persecución, por ejemplo, es montada a partir de distintas fuentes en una suerte de atestación encadenada, donde al

“Yo lo he visto porque lo he vivido” de las víctimas, se suma el “Yo lo ví, también soy testigo, créanme” de Brie y el equipo de producción, y muchos otros testigos oculares. Aquí se suceden imágenes estremecedoras de violencia y humillación, alternadas con los testimonios del grupo que se ha visto en la primera parte. Los archivos dan cuenta del calvario público de los indígenas que, arrastrados hasta la plaza central de Sucre, debieron quemar sus whiplas y ponchos, en una suerte de grotesco juicio público.

Esta tercera secuencia comienza con la reposición de un material de archivo televisivo que muestra la dramática corrida de los campesinos perseguidos en una verdadera cacería por la urbe y sus periferias, así como un breve reportaje que la prensa local le hiciera a una autoridad comunitaria. Ello no es casual: será justamente el seguimiento del calvario público de este hombre sobre el cual el relato de la película insista varias veces. El montaje da paso luego a un contrapunto entre agredidos y agresores: frente al testimonio oral retrospectivo (en el presente del relato) que denuncia la indiscriminada violencia ejercida (sin distinción de niños, jóvenes, mujeres, hombres: esto es la masiva e irrestricta fuerza violenta volcada sobre los campesinos) y su confirmación con imágenes documentales de mujeres sangrando en la calle y siendo golpeadas; se ve y escucha —también— el testimonio de un joven universitario identificado con nombre y apellido que justifica su accionar de este modo: “La culpa es de Evo Morales por traer campesinos a nuestro departamento. Traerlos y decir que va a venir cuando no ha sido invitado, y ni siquiera es bienvenido”.

Con subtítulos en español, justo en la mitad del film, se da paso al siguiente testimonio (el más extenso), el cual reflexiona sobre el sentido político de lo sucedido en clave femenina y con breves *inserts* de archivo que ilustran lo enunciado (sentido asertivo-confirmatorio). Una campesina interpela a una referente política en estos términos:

Quiero preguntar a las autoridades de Chuquisaca ¿por qué a la gente del campo nos odian? Nos han hecho pegar, no hay respeto. Nosotros hemos venido por nuestros hijos, para que estudien y no sean como nosotros. Yo quiero preguntar a la Sra. Alcaldesa, a Don Fidel: en nuestro pueblo le hemos alojado. Ellos saben de nuestro sufrimiento. Ella nos dijo: ‘Siempre con ustedes voy a estar, con los pobres, con los humildes’. ¿Y ahora? ¿Qué ha pasado? ¿A que lado se ha ido? ¿Cómo nos han hecho pegar? No han respetado a nadie, ni a las mujeres ni a los niños. Recién cuando estaba sangrando nos han soltado. Con cualquier cosa, incluso caca de perro nos querían meter en la boca (...) ahora ella está arriba, rica, bien dormida, bien comida, y nosotros igual que antes nomás.

El siguiente testimonio (también con subtítulos en español) versa sobre el drama del escape y captura de los campesinos. El relato intenta ordenar, poner en serie cronológica lo que la confusión y terror de aquel momento no pudo distinguir: de ahí la secuenciación de la persecución, rodeo y captura de los indígenas.²⁴ Una autoridad de Cantargallo describe lo sucedido, mientras se alterna el mismo procedimiento de respaldo visual a través del montaje de materiales de archivo, ya utilizado previamente en otros testimonios. Es interesante destacar el moderado y respetuoso tratamiento que recibe su relato justamente en el momento en que el campesino “hace silencio”: es porque hay algo de su experiencia inenarrable que no logra con-vertirse en lenguaje, que no puede continuar hablando. En plano medio fijo y con una angulación frontal levemente en contrapicado, sin *zoom* alguno, se “oye”, se sostiene la palabra—silencio y

la mirada de este hombre. Sin “demorarse” o exacerbar voyeurísticamente su conmoción emocional, se trata de la escucha del “momento justo”, con un *tempo* y una distancia que permite, apenas, intuir esa inhabitable experiencia.

El momento más dramático del film se da cuando varios comunarios son obligados a besar el suelo de entrada de la “Casa de la libertad”, recinto donde se firmó el acta libertaria de Bolivia —en este contexto un verdadero oxímoron semántico—, y se los fuerza a la abdicación. Justamente, el primer campesino al que hemos visto contestar a la prensa qué opinaba sobre los disturbios en Sucre y que ha sido capturado y trasladado, es vituperado de este modo: “¡Gritá Sucre te quiero! ¡Putá! ¡Nunca voy a ser del MAS! ¡Gritá!”. La respuesta recibida, aún desde una lengua cómplice de la violencia (español), es un signo en el que caben, simultánea—tácticamente, la resistencia y la supervivencia. Después de un momento de silencio el hombre contesta: “¡Yo estoy contigo Sucre!”.²⁵ Seguidamente se ven diferentes imágenes que muestran los torsos desnudos de los varones capturados y puestos en fila y de rodillas, forzados a quemar estandartes y símbolos originarios, vestimentas y ponchos en un juicio público difamante que, patéticamente, tiene su punto culmine con la entonación del himno nacional de Bolivia.²⁶

El no deponer los propios principios marca el último tópico fuerte de la película y la cuarta secuencia. El relato alterna varios testimonios de militantes del MAS que, aún golpeados y amenazados, no claudicaron frente a la intolerancia: tanto en lo que refiere a su militancia orgánica como a sus responsabilidades comunitarias. Esto permite a los directores polarizar, tal vez esquemáticamente, las actitudes ético-políticas de los referentes: en un caso se subraya la honestidad y la decencia (comunarios), y en otro el doble discurso y la hipocresía (los funcionarios sucrenses). Nuevamente, el relato monta un diálogo imposible entre un universitario y un comunario. Mientras se ve al primero pedirle a un periodista: “¡Pregúntenles cuánto les ha pagado el Evo!”, la autoridad de Cartagallo dice: “No nos han pagado. ¿Para qué voy a mentir? Como autoridad he hecho un juramento”.²⁷ Luego el montaje integra un fragmento de archivo donde otro comunario, empapado en su propia sangre, decía a la prensa: “Voy a seguir siendo del MAS hasta las últimas consecuencias”; y en la misma línea, otro archivo muestra a Dora Copa Calizaya que denuncia con nombre y apellido a sus agresores: “Sí soy masista, voy a defender al MAS. Así con orgullo lo digo, sí yo doy la cara, soy masista, no me hago ningún problema. Si tengo que morir en este proceso, vamos a tener que morir (sic), no me voy a correr ni me voy a esconder”.

En esta última secuencia la denuncia político-institucional se vuelve explícita: mientras los testigos en el presente del relato nombran a los responsables, van sucediéndose imágenes ya vistas por el espectador pero con el añadido de carteles indicadores sobre la identidad y rol público que desempeñan en cada caso. El *ralenti* de las imágenes enfatiza su sentido de ostensible denuncia e identificación. En contraposición, los últimos testimonios recalcan la capacidad resistente de los campesinos y la insistencia en la lucha por la construcción de una democracia inclusiva, sin revanchismos y con memoria, del pasado reciente y ancestral.²⁸ Un joven advierte que la lucha, más allá del dolor, otorga fortaleza: “Nosotros nos vamos a organizar más hasta romper las cadenas de esta pesada (...) El sol ya esta saliendo (...) Entonces poco falta para resplandecer a todo el continente latinoamericano. Creo que pocos días más van a manejar ellos. Será el Dios Uno, y nuestros héroes nuestros tatarabuelos, que han luchado, que han dejado un camino para seguir nosotros”. Así como el film tiene un breve prólogo, también

cuenta con una pequeña coda: es el único momento que el relato deja el sonido ambiente e incluye música extradiegética. Como símbolo de resistencia y “marcha hacia el futuro”, mientras en banda imagen se ve a un adulto y un niño caminando por un sendero que conduce a la ciudad —vista al fondo del plano—, se oye el canto sin texto de la conocida intérprete boliviana Luzmila Carpio. Otra manera del testimonio: voz de arullo tras la violencia; voz de humanidad tras el silencio de voces oídas.

Corolarios testimoniales

En *La condición humana* (2009) Hannah Arendt enseñó que la vida política y la esfera pública, ese vivir juntos donde *se es oído y se es visto* —donde se es *reconocido como par-*, son posibles por la acción humana: es decir, esa indisociable amalgama del discurso y el hacer con otros.²⁹ La palabra y el acto son la llave de inserción en el mundo, garantía de realidad, existencia y *aparición identitaria* del sujeto en un espacio-en-común. La esfera pública se sustenta allí donde el discurso es una forma humana de contestar, analizar y discernir qué sucede y qué se hace/ se puede hacer; y se afirma cuando la palabra re-liga la acción con su sentido, la completa porque la vuelve comprensible, comunicable y pública, esto es, política. En efecto, como hemos visto en nuestro análisis tanto la *figuración* de los cuerpos indígenas como la *forma-cuerpo* discursivo de su testimonio, son tentativas de *aparición pública* en una arena política conflictiva y en disputa, que los ha sistemáticamente subalternizado.

La puesta en juego de ambas estrategias conllevó primero la implicación física, experiencial y personal de los realizadores, quienes fueron *oyentes* de los testigos (o testigos de los testigos); colaborando luego en la elaboración de narraciones testimoniales y responsabilizándose por crear escenarios posibles de escucha y reconocimiento de relatos y documentación.³⁰ La mediación estética del testimonio, fue una táctica de amplificación de la capacidad social de testimoniar (Jelín, 2002), en la búsqueda por revertir situaciones de ninguneo y ocultamiento de pruebas. Ausente cualquier viso épico, los sectores *humillados y ofendidos* sobre los que se volcó la violencia, formaban parte de un gobierno que, entre contradicciones y paradojas, intentaba reformular el régimen democrático. La reivindicación por los DD.HH. no es sólo un “tópico” de la película, sino un componente ideológico concreto de las prácticas políticas y discursivas de los movimientos sociales atacados, que valoran y promueven una democracia pluricultural y participativa: una democracia de reconocimiento humano recíproco donde se lucha para que la Vida sea digna para todos.

Del abordaje realizado a la película se desprende un corolario analítico respecto de la figura del “testimonio” que podría ser útil para otros trabajos. Admitiendo su paradójica sustancia constitutiva, esta *forma-cuerpo* discursivo de la voz del sobreviviente puede entenderse, simultáneamente, como: práctica socio-política, relato corrosivo de la memoria hegemónica y relación orientada a la transmisión de un saber.

Práctica de actualización del pasado e integración en el presente, el testimonio es un relato de lo acontecido que permite o que da a pensar sobre él: es una plataforma para observar y discernir. Aún portando el díptico interactivo recuerdo-olvido y atravesado por la doble necesidad de “contar en público” lo que pasó y “olvidarlo” para superarlo, en la medida en que re-presenta e interpreta cierto proceso social y realidad histórica, el testimonio habilita la deconstrucción de la Historia e instaura una situación dialógica:

“Sin duda alguna, el testimonio es un texto sobre “el otro” pero también una **especie de dispositivo** que intenta articular una reflexión sobre el “nosotros” (...) hay que entenderlo como una práctica destinada no solamente a la identificación sino también al *diálogo* un esfuerzo que quiere activar una nueva relación entre sujetos diferentes” (Oberti y Pittaluga, 2006: 117).³¹

En tanto experiencia de relación social, es fundamental tener en cuenta sus condiciones de posibilidad/comunicabilidad/audibilidad y mediaciones inherentes. Ello implica atender a un conjunto de variaciones espacio-temporales o condiciones sociales para la toma de palabra: quién, cómo y dónde se pronuncia/solicita el testimonio; cómo se incita y cuáles son las formas de censura; cómo se da el ajuste/desajuste a las normas, imperativos y reglas sociales de enunciación y escucha dominantes, entre otras.³² Y es que como toda práctica social, la voluntad y competencias de enunciación y audición del testimonio son históricas y procesuales, responden a una trayectoria, o capacidad social de testimoniar.³³ A la vez, en tanto que práctica política, colabora en la construcción de un escenario público de deliberación (una agenda sobre el pasado) y es parte del desarrollo de una conciencia social (Vezzetti, 2009).

Esta “especie de dispositivo”, como indicara la cita más arriba subrayada, funciona a partir de la triangulación entre: testigo, acto de testimoniar y escucha. El testigo puede ser tanto aquel que vivió en primera persona cierta experiencia, quien observó un hecho (un tercero sin participación inmediata) o alguien que habla por delegación del que no puede hacerlo.³⁴ En cualquier caso la figura del testigo no equivale a “la presencia plena del sujeto que le da origen sino, a través de un proceso identificatorio, la construcción de *si como otro*” (Oberti, 2009: 133). En un vaivén crítico de revisitación del pasado desde adentro y desde afuera —no hay una “inmersión” total en lo acaecido—, con el auxilio y la compañía de otros, el testimoniante es él mismo y a la vez *otro* a través de y gracias a la situación de enunciación, sobre la que tiene cierto poder de gestión.

Como parte del universo oral —proceso enunciativo y evento-acontecimiento en cierto campo de relaciones de poder—, la acción de “dar testimonio” se constituye como *performance*, es un evento que se vive, del que se participa (Vich y Zavala, 2004). Doble re-presentación —del testigo que la produce, del intelectual que la difunde—, el relato que deviene es una sumatoria conflictiva de temporalidades.³⁵ En esta “narración desfasada temporalmente de aquella vivencia” (Oberti, 2009: 130) el sujeto no sólo tramita la palabra, sino también las omisiones y los silencios en tanto formas de gestión de su identidad (Pollak, 2006). Pese a toda su potencia performativa de denuncia y solidaridad social, el testimonio es también el residuo, el remanente de una violencia ejercida: es de algún modo una ruina, una instancia enunciativa de la sobrevivencia, un decir posible (uno entre otros), pudoroso (no exhibicionista) que señala la imposibilidad de *reponerlo* “todo”. Aún esto, y pese al verdadero *esfuerzo* que implica la puesta en palabras de la experiencia traumática, vale decir que: “la narrativa que está siendo producida y escuchada es el lugar donde, y consiste en el proceso por el cual, se construye algo nuevo. Se podría decir, inclusive, que en ese acto nace una nueva “verdad” ” (Jelín, 2002: 84).

Como muchos autores han advertido, la condición del testigo en cuanto tal sólo existe cuando está *en situación* de compartir esa experiencia con un grupo de receptores actuales o virtuales-potenciales en una suerte de “intimidad pública”.³⁶ El acto de

testimoniar en tanto práctica de donación —ofrecimiento—, espera y prevé en el Otro una escucha activa y empática que pendula entre la capacidad de interrogar (manifestar interés) y respetar, *estar próximo a ...* quien habla.³⁷ Desde allí el testimonio *atesta*, pide creencia, que se dé crédito a lo declarado, que se confíe en la sinceridad del hablante. Más aún: retomando las ideas del comienzo de este apartado, creemos que en la experiencia del testimonio anida la comprensión profunda de la semejanza, la similitud, la proximidad respecto del Otro: “Lo que se refuerza con la confianza en la palabra del otro, no es solo la interdependencia, sino la *similitud en humanidad de los miembros de la comunidad. El intercambio de las confianzas especifica el vínculo entre seres semejantes*” (Ricoeur en Begué, 2006: 94).³⁸ ¿No hay en esa *palabra-de-vida* pronunciada y vuelta trabajo de memoria compartido, una pista de experiencia política o vida política alternativa, más solidaria y justa?

Humillados y ofendidos es una película-síntoma de su tiempo: es síntoma al visibilizar la distribución de voces y silencios, imágenes y vacíos, en el espacio social, en la esfera pública contemporánea. En medio del fragor *parlamentario* por la Nueva Constitución —la Ley/Palabra de todos/as—, ex-pone y da a oír la voz —que es palabra y también silencio— de aquellos sujetos a los que no se quiere ver ni oír como *semejantes*, *reconocer* como sujetos con derechos, como hombres y mujeres “con-palabra-política”. Aquí las figuraciones del dolor y la dignidad *hablan*, reclaman una visión responsable —solidaria—, y una escucha respetuosa —empática—. Aquí las figuraciones del dolor y la dignidad son estrategias de *aparición pública* e interpelación en una “intimidad pública”. Ayer, esas voces-miradas eran testimonio urgente; hoy son interrogación sobre los alcances —acaso la posibilidad misma para la Bolivia del presente— de una *democracia sensible*: una democracia donde se garantice el cuidado de la Vida y de la Naturaleza, se respete el disenso, se considere la heterogeneidad identitaria y se honre la dignidad humana.

BIBLIOGRAFÍA

- Achúgar, Hugo (1994). “Historias paralelas/vidas ejemplares: la historia y la voz del Otro” en Hugo Achúgar (comp.) *En otras palabras, otras historias*. Montevideo, Universidad de la República. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- _____ (1998). “Leones, cazadores e historiadores. A propósito de las políticas de la memoria y del conocimiento”. En Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Miguel Ángel Porrúa, México. Disponible en <http://ensayo.rom.uga.edu/critia/teoria/castro/>
- _____ (2003). “El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis)”. En Jelín, Elizabeth y Langland Victoria (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Siglo XXI, Madrid.
- Aimaretti, María (2012). “Representación del testimonio de sectores populares en la escena: el caso de *En un sol amarillo* (2004)”. En *Revista Teatro XXI* N° 32 (Primavera 2012) UBA, FFyL.
- _____ (2014). “Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie”. En *Revista Telón de Fondo* N° 19 (Julio 2014). Disponible en <http://www.telondefondo.org/>
- _____ (2015). “Movilidades míticas y (auto)referenciales: cultura, identidad y migración en “Odisea” (Teatro de los Andes, 2008)”. En *Revista Iberoamérica social* N° 4 (2015).

- Amar Sánchez, Ana María (1992). *El relato de los hechos*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires.
- Arendt, Hannah (2009). *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires.
- _____ (1998). *Los orígenes del totalitarismo*, Taurus, España.
- Armida, Marisa (2010). “Bolivia hacia el siglo XXI. Sujetos sociales y construcción de identidades”. En Armida, Marisa; Bartolini, Alberto y Hernández, Juan Luis (comps.) *Bolivia conflicto y cambio social 1985-2009*, Newen Mapu, Buenos Aires.
- Bárcena, Fernando y Mèlich, Joan-Carles (2003). “La mirada excéntrica. Una educación desde la mirada de la víctima”. En Mardones, José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*, Anthropos, Madrid.
- Begué, Marie-France (2006). “El estatuto epistemológico del testimonio. Una manifestación diferente de la verdad”. En Mena Malet, Patricio (comp.) *Fenomenología por decir. Homenaje a Paul Ricoeur*, Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.
- Benjamín, Walter (1987). “Tesis de filosofía de la historia”. En *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid.
- Beverley, John (1992). “Introducción”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 18, Nº 36 *La voz de Otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*.
- _____ (2004). “¿Nuestra Rigoberta? Autoridad cultural y poder de gestión subalterno”. En *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*, Iberoamericana, Madrid.
- _____ (2010). *La interrupción del subalterno*, Plural, La Paz.
- _____ (2010b). “Subalternidad/Modernidad/Multiculturalismo”. En *La interrupción del subalterno*, Plural, La Paz.
- _____ (2010c). “El testimonio en la encrucijada”. En *La interrupción del subalterno*, Plural, La Paz.
- _____ (2010d). “La persistencia de lo subalterno”. En *La interrupción del subalterno*, Plural, La Paz.
- Brie, César (1995). “César Brie: una nueva forma de hacer teatro en Bolivia. Entrevista con Willy Muñoz”. En *Revista Gestos* Nº 20, Noviembre 1995.
- _____ (1995b). “Editorial” y “Epílogo”. En *Revista El Tonto del Pueblo* Nº 0, agosto 1995. Plural, La Paz.
- _____ (2006). “Notas sobre el actor, el presente, el coro, la envidia el galateo y la vanguardia”. En *Revista Teatro Celcit* Nº 30. Disponible en: http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=24
- _____ (2007). *La vocación*, Plural, La Paz.
- _____ (2007b). “La ética y la estética. Entrevista a César Brie por Natacha Koss”. En *Revista digital Alternativa Teatral*. Disponible en: <http://www.alternativateatral.com/nota135-la-etica-y-la-estetica>
- _____ (2009). *La odisea*, Plural Editores, La Paz.
- Brossat, Alain (2000). “El testigo, el historiador y el juez”. En Richard, Nelly (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*, El Cuarto propio, Chile.
- Burucúa, José Emilio y Kwiatkowski, Nicolas (2009). “Masacres antiguas y masacres modernas. Discursos, imágenes, representaciones”. En Mudrovcic, María Inés (ed.) *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*, Prometeo, Buenos Aires.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Paidós, Buenos Aires.

- Calveiro, Pilar (2012). "La memoria en tanto espacio ético y político". En AA.VV. *Topografías conflictivas: memorias, espacios y ciudad en disputa*, Nueva Trilce, Buenos Aires.
- Campuzano, Betina (2007). "El testimonio: texto cultural y emergencia de un sujeto heterogéneo". En Royo, Amelia y Altuna, Elena *Literatura e imaginario político. De la colonia a nuestros días*, Alción Editora, Córdoba.
- Canclini, Rebeca (2008). "Ficción y verdad en las narraciones. Función política de la memoria". En Zubieta, Ana María (comp.) *La memoria, literatura, arte y política*, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca.
- Carnovale, Vera (2007). "Aportes y problemas de los testimonios en la reconstrucción del pasado reciente en la Argentina". En Levín, Florencia y Franco, Marina (comps.) *Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, Paidós, Buenos Aires.
- Das, Veena (1997). "La subalternidad como perspectiva". En Barragán, Rossana y Rivera, Silvia (comps.) *Debates Postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*, Aruwiyiri/Sephis, La Paz.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial, Buenos Aires.
- Dove, Patrick (2005). "Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de estado en el Conosur" En Jelín, Elizabeth y Longoni, Ana (comps.) *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Feld, Claudia y Suites Mor, Jessica (comps.) (2009). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Buenos Aires.
- Fibla, Nuria Girona (2000). "Ver, oír y escribir. La ficción de transparencia en el relato testimonial". En Mattalia, Sonia y Alcázar, Joan (coord.) *América Latina: literatura e historia. Entre dos finales de siglo*, Ediciones del CEPS, Valencia.
- Giuffré, Mercedes (2004). *En busca de una identidad (la novela histórica en Argentina)*, Ediciones del Signo, Buenos Aires.
- Grasselli, Fabiana (2008). "Reconstrucción de la memoria colectiva de los sectores subalternos: el género testimonial como propuesta estético-política en *La patria fusilada* de Francisco Urondo". En *Revista Claroscuro*. Diciembre, Año 5 N° 7. Centro de estudios sobre diversidad cultural. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.
- Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos (1998). "Manifiesto inaugural". En Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Miguel Ángel Porrúa México. Disponible en <http://ensayo.rom.uga.edu/critia/teoria/castro/>
- Hernández, Juan Luís (2010). "Sujeto, poder y transformación social en la historia reciente de Bolivia". En Armida, Marisa; Bartolini, Alberto y Hernández, Juan Luís (comps.) *Bolivia conflicto y cambio social 1985-2009*, Newen Mapu, Buenos Aires.
- Huyssen, Andreas (2009). "Medios y memoria". En Feld, Claudia y Suites Mor, Jessica (comps.), *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*, Paidós, Buenos Aires.
- Jelín, Elizabeth (2001). "Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra". En *Revista Iberoamericana. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. Vol I (2001). Nueva Época N° 1. Madrid.
- _____ (2002). *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Lowy, Michael (2012). *Walter Benjamín: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

- Mardones, José María (2003). "Salvar a Dios: compasión y solidaridad en la finitud". En Mardones, José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*, Anthropos, Madrid.
- Mignolo, Walter (2002). "El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui". En Mato, Daniel (coord.) *Estudios y otras prácticas intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, CLACSO y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Moraña, Mabel (1995). "Documentalismo y ficción: testimonio narrativo testimonial hispanoamericano en el siglo XX". En Pizarro, Ana (org.) *América Latina, palabra, literatura y cultura*. Vol. III, Memorial y UNICAMP, San Pablo.
- _____ (1996). "(Im)pertinencia de la memoria histórica en América Latina". En Bergero, Adriana y Reati, Fernando (comps.) *Memoria colectiva y políticas del olvido*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- _____ (1998). "El boom del subalterno". En Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Miguel Ángel Porrúa, México. Disponible en <http://ensayo.rom.uga.edu/critia/teoria/castro/>
- Mudrovic, María Inés (ed.) (2009). *Pasados en conflicto. Representación, mito y memoria*, Prometeo, Buenos Aires.
- Muguerza, Javier (2003). "La no-violencia como utopía". En Mardones, José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*, Anthropos, Madrid.
- Nofal, Rosana (2002). "La escritura testimonial" en *América Latina. Los imaginarios revolucionarios del Sur 1970-1990*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- Oberti, Alejandra (2009). "Lo que queda de la violencia política. A propósito de archivos y testimonios". En *Revista Temáticas*, Año 17, Nº 33/34. Campinas.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2006). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamiento sobre la historia*, El cielo por asalto, Buenos Aires.
- Pernasetti, Cecilia (2009). "Acciones de memoria y memoria colectiva. Reflexiones sobre memoria y acción política". En De la Peza, María del Carmen (coord.) *Memoria(s) y política. Experiencia, poéticas y construcciones de Nación*, Prometeo, Buenos Aires.
- Pollak, Michael y Heinich, Natalie (2006). "El testimonio". En Pollak, Michael *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, Ediciones al Margen, La Plata.
- Pollak, Michael (2006). "Memoria, olvido, silencio". En Pollak, Michael *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, Ediciones al Margen, La Plata.
- Prakash, Gyan (1997). "Los estudios de la subalternidad como crítica post-colonial". En Barragán, Rossana y Rivera, Silvia (comps.) *Debates Postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*, Aruwiwiri/Sephis, La Paz.
- Rabinovich, Silvana (2003). "La mirada de las víctimas. Responsabilidad y libertad". En Mardones, José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*, Anthropos, Madrid.
- Reyes Mate (2003). "En torno a una justicia anamnética". En Mardones, José y Reyes Mate (eds.) *La ética ante las víctimas*, Anthropos, Madrid.
- Ricoeur, Paul (1983). *Texto, testimonio y narración*, Andrés Bello, Chile.
- Rodríguez, Ileana (1998). "Hegemonía y dominio: subalternidad, un significado flotante". En Castro-Gómez, Santiago y Mendieta, Eduardo (eds.) *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*, Miguel Ángel Porrúa, México. Disponible en <http://ensayo.rom.uga.edu/critia/teoria/castro/>

- Souto Carlevaro, Victoria (2010). *El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio*, Prometeo, Buenos Aires.
- Spivak, Gayatri (1997). “Estudios de la subalternidad: reconstruyendo la historiografía”. En Barragán, Rossana y Rivera, Silvia (comps.) *Debates Postcoloniales. Una introducción a los estudios de la subalternidad*, Aruwiyiri/Sephis, La Paz.
- Stegmayer, María y Cuesta, Micaela (2012). “Descentramientos contemporáneos de la memoria. Algunos interrogantes” en *Seminario Internacional Políticas de la Memoria 2012*. Ponencia en Actas Digitales.
- Tapia, Luis; Negri, Toni; Hardt, Michael; Cocco, Giuseppe; Revel, Judith y García Linera, Álvaro (2010). *Imperio, multitud y sociedad abigarrada*, Waldhuter y CLACSO, Buenos Aires.
- Todorov, Tzvetan (2007). *Los abusos de la memoria*, Paidós Asterisco, Barcelona.
- Vezzetti, Hugo (2009). “El testimonio en la formación de la memoria social”. En Vallina, Cecilia (ed.) *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires.
- Vidal, Hernán (1994). *Crítica literaria como defensa de los DD.HH.: cuestión teórica*. Universidad de California, EE.UU.
- _____ (1997). *Política cultural de la memoria histórica*, Mosquito editores, Chile.
- Vich, Víctor y Zaval, Virginia (2004). *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*, Norma, Buenos Aires.
- Yerushalmi, Yosef (2006). “Reflexiones sobre el olvido”. En AA. VV. *Usos del olvido. Comunicaciones al coloquio de Royaumont*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Yúdice, Georges (1992). “Testimonio y concientización”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 18, Nº 36 *La voz de Otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*.

NOTAS

¹ Teatro de los Andes es un grupo dedicado exclusivamente a la producción y enseñanza teatral en Bolivia. Fue fundado en Sucre por César Brie en 1991, tuvo variadas formaciones —siempre con una dinámica de organización horizontal y democrática—, y permanece activo, aunque desde 2009/2010 sin la presencia de Brie. Cuenta con un enorme prestigio en América Latina y Europa, y ha contribuido a la profesionalización de la labor escénica en territorio boliviano. En su trayectoria, la(s) identidad(es) cultural(es), el poder, la Historia, la política y la ética humanitaria, han sido preocupaciones recurrentes, bajo una propuesta de teatro “del humor y la memoria”. Lejos del didactismo, desde una escena despojada y sosteniéndose fundamentalmente en la performance del actor —física y vocal—; buscando un lenguaje escénico poético, metafórico y plástico, y haciendo interactuar diferentes matrices socio-culturales, y sistemas y disciplinas expresivas, Teatro del Andes ha configurado y sostenido una estética propia y una ética profesional que este año cumple 25 años.

² La llamada “Masacre de Pando” tuvo lugar a mediados de septiembre cerca de la ciudad capital de dicho departamento, opositor al gobierno del MAS que, en sintonía con otros departamentos cuyos gobiernos eran contrarios al oficialismo, pugnaba por las autonomías y se manifestaba reacio a admitir la autoridad presidencial de un indígena y la presencia india en las estructuras oficiales y las prácticas públicas del ejercicio del poder. Tras las álgidas discusiones que crearon pero no lograron poner en vigencia inmediatamente la Constitución Política del Estado, luego de un referendo revocatorio que confirmó a Evo Morales como presidente, el clima político se tensó agudamente con el acrecentamiento de estrategias desestabilizadoras (saqueos, tomas de edificios públicos, deslegitimación del Estado, etc.). En ese marco, frente a un numeroso grupo de campesinos que iba en camino a la capital de Pando a reunirse

y discutir el presente político en un congreso ampliado de organizaciones de base, se planificó el impedimento violento de que llegaran a destino atentando contra sus vidas. A su vez los campesinos, defendiéndose, se enfrentaron a los “autonomistas” criollos, e incluso algunos perdieron la vida. La casi totalidad de víctimas fueron indígenas, a quienes se torturó, asesinó, persiguió y obligó a cruzar un río, aun cuando no sabían nadar. Autopsias falsificadas y encubrimiento de pruebas han entorpecido la clarificación de los hechos y la determinación específica del número de heridos, muertos y desaparecidos.

³ El subrayado es nuestro.

⁴ “La asunción de un presidente boliviano de acuerdo a los ritos ancestrales no fue sólo un gesto simbólico, sino que representó la condensación de un abigarrado proceso de articulación de estrategias político-sindicales con componentes culturales y étnicos que, desarrollado desde los `80, eclosionó en los primeros años del nuevo siglo” (Armida, 2010: 35).

⁵ El subrayado es nuestro.

⁶ Casi como un mantra, durante veinte años Brie repitió incesantemente en foros y entrevistas: “Cada uno posee una estética. De hecho nos dividen por suerte las estéticas, pero nos debería unir la ética común y el interés por las diferencias” (Brie, 2007: 61).

⁷ En su “Manifiesto inaugural”, el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos sostiene que el final de los regímenes autoritarios en la región y el desplazamiento de los proyectos revolucionarios, sumado a un nuevo orden económico y comunicacional, configuran una situación histórica que impulsa a repensar marcos epistemológicos y formas de agencia política: “La tendencia general hacia la democratización otorga prioridad a una reconceptualización del pluralismo y de las condiciones de subalternidad al interior de sociedades plurales” (1998).

⁸ Gayatri Spivak sostiene que lo subalterno es el límite, el borde del espacio “en el cual la historia se narrativiza como lógica” (1997: 261). Por su parte Vich y Zavala, recuperando a Raymond Williams, entienden que lo subalterno irrumpe, perturba la hegemonía “en sus naturalizadas lógicas de representación y que por lo mismo se trata de una instancia que suspende la dominación hegemónica en su producción de historias y destinos” (2004: 105).

⁹ Más aún: “(...) lo subalterno marca a un sujeto que no es totalizable ni como el “pueblo” en el sentido homogeneizante que éste ha tenido en el discurso populista-nacionalista, ni tampoco como el “ciudadano” de la racionalidad comunicativa de Habermas” (2010b: 71).

¹⁰ Esta noción está en sintonía con las elaboraciones gramscianas en referencia a: “(...) los estratos populares que ante la unidad histórica de las clases dirigentes se hacen presentes a través de una activación episódica, presentándose como un nivel disgregado y discontinuo con grados variables y negociados de adhesión a los discursos y praxis hegemónicos” (Moraña, 1998: s/d). Más adelante la autora advierte: “(...) ese mismo sujeto que fuera súbdito, ciudadano, “hombre nuevo”, entra ahora en la época neocolonial por la puerta falsa de una condición denigrante elevada al status de categoría teórica (...)” (Ídem).

¹¹ Según Beverley lo que ha de subrayarse del testimonio es la forma en que se articula “a las necesidades de lucha (de liberación o simplemente de sobrevivencia) que están involucradas en la situación de enunciación del testimonio. El testimonio es evidentemente una manera de “servir al pueblo” (...)” (1992: 18). Por su parte Yúdice destaca: “El testimonio no responde al imperativo de producir la verdad cognitiva —ni tampoco de deshacerla— su *modus operandi* es la construcción comunicativa de una praxis solidaria y emancipatoria” (Yúdice, 1992: 221).

¹² Como bien lo señalara Beverley el testimonio es una figura escurridiza, inestable, porosa, indecisa, que no se define, exclusivamente, por un estatuto genérico: “(...) es y no es una forma “auténtica” de cultura subalterna; es y no es “narrativa oral”; es y no es “documental”; es y no es literatura; concuerda y no concuerda con el humanismo ético que manejamos como nuestra ideología práctica académica; afirma y a la vez deconstruye la categoría del “sujeto” ” (Beverley, 1992: 10). Por su parte Hugo Achúgar nota que, en tanto es parte de un registro de la barbarie realizada en nombre del progreso, el testimonio es una escritura propia de la modernidad: “(...) en el testimonio la burguesa modernidad racionalista, competitiva, tecnológica y jugada al progreso es desmontada desde la modernidad culturalmente crítica y autocrítica que apuesta a desmitificar el autoritarismo de la otra modernidad” (1994: 34). Por eso el testimonio, o la historia desde el Otro: “(...) se correspondería, en este sentido, con la necesidad de consolidación de una identidad humana que el discurso hegemónico anterior no posibilitaba” (Ídem: 38). En *Texto, testimonio y narración*, Paul Ricoeur (1983) subraya la relación que el testimonio tiene con una institución particular como es la Justicia, en el marco de un proceso de sentencia o la resolución de una discrepancia entre partes, esto es, una disputa por el *sentido* de la experiencia.

¹³ Betina Campuzano (2007) ha insistido provocativamente que, más allá de las meritorias motivaciones progresistas de intelectuales y artistas, las escrituras testimoniales (o aquellas que las incluyen) siguen

perteneciendo a la cultura dominante: el referente es subalterno, pero los mecanismos de mediación y los destinatarios no necesariamente lo son. La autora piensa al testimonio dentro de la noción de heterogeneidad acuñada por el peruano Antonio Cornejo Polar.

¹⁴ Dice el autor: “El testimonio es un arte de la memoria subalterna” (Beverley, 2010c: 59).

¹⁵ Como se ve, el título es bastante transparente al respecto, remitiendo además a la novela de Fiodor Dostoyevski *Humillados y ofendidos* (1861) escrita en un complejo contexto social, en medio del despotismo del régimen de servidumbre, y durante el exilio del autor en Siberia. En ella se expone de un modo realista, aunque a veces maniqueo, la compleja y violenta relación entre sectores hegemónicos y subyugados, el drama de la vejación humana por motivos socio-económicos, y la resistencia solidaria frente a la hipocresía y el cinismo.

¹⁶ Entre 2006 y 2007 Bolivia puso en marcha el proceso de la Asamblea Constituyente, que debía redactar una nueva Constitución y discutir la concepción de las autonomías departamentales. Sucre —bastión nacional de la oposición al MAS— fue, justamente, la sede donde la Asamblea se reunió por más de un año y medio. La Asamblea aprobó una nueva Constitución Política en diciembre de 2007, pero la misma no entró en vigencia directamente sino que, por causa de la oposición, fue puesta a referéndum, aunque finalmente obtuvo su aprobación total en 2009.

¹⁷ Así se escucha a una campesina hablar de que han sido física y moralmente agredidos, que les han escupido e insultado sin cesar durante todo el proceso de la Asamblea Constituyente; y Carlos Aparicio Vedia (constituyente por Chuquisaca), advierte sobre la sentencia de muerte que pesa sobre él y otros campesinos constituyentes.

¹⁸ Una de sus responsables, Carmen Carrasco Gutiérrez, explica al respecto cómo la emisora buscó gestionar no sólo la cobertura total de la Asamblea (dando cabida a las propuestas de los sectores campesinos), sino también un espacio de debate, cosa que nunca pudo efectivizarse. La radio recibió agresiones concretas a sus corresponsales y periodistas.

¹⁹ El testimonio de Wilber Flores (diputado del MAS- Presidente del Parlamento Indígena) cierra esta primera sección explicativa detallando la persecución y la tortura física recibida incluso antes de mayo (el 10 de abril a las 11 AM, según data Flores): “Ahora voy a decir la verdad, ni mi familia sabe...”. El film señala con gran sutileza como este testimonio emana de un episodio violento pre-mayo: es el único en ser encuadrado en un espacio doméstico y no colectivo.

²⁰ Tanto en banda sonora como en subtítulos se oye/lee decir a uno de los agresores: “¡Miedo no les tenemos a los del MAS!”, “¡Con gases hemos ido a matar a esos cojudos!”.

²¹ Nuevamente, se apela al recurso de distanciamiento épico para romper con el *suspense*, y centrar la atención del espectador no en el “qué pasó”, sino en el “cómo pasó” y el “quiénes” fueron los responsables.

²² En varios momentos los registros documentales muestran a las autoridades locales y la oposición referirse al gobierno de Evo Morales en términos de dictadura represiva, y gobierno irresponsable.

²³ La película denuncia con valentía el acuerdo “privado” de las cúpulas de la policía y los militares con la *élite* sucreña mostrando la reunión de sus referentes. Entre la amenaza y la proclama de guerra, uno de los miembros del Comité Interinstitucional dice: “Somos respetuosos (...) Tomaremos el Stadium para que nadie llegue”. También se escucha en banda sonora el grito de la población: “¡Esto es Sucre carajo! ¡Sucre se respeta carajo!”.

²⁴ Además de golpes y escupidas, los indígenas son escoltados y trasladados por la fuerza a la plaza central, al grito de: “¡Sucre de pie, Evo de rodillas! ¡Evo derrotado”, “¡Evo cabrón, Sucre está emputado!”, “¡A la plaza! ¡Quítenles la ropa! ¡De rodillas, van a morir si no!”, “¡Que ellos quemem la bandera!”, “¡Que declaren carajo!”.

²⁵ Otro de los campesinos, trastornado por el miedo y la violencia, repite balbuceante lo que los ciudadanos sucreños le gritan: ¿supervivencia a través de la simulación?

²⁶ Entre esa caravana de “presos”, el montaje ‘rescata’ la figura de Víctor Hugo Segovia, que desde el presente del relato también brinda su testimonio.

²⁷ Recuérdese que parte de la ética andina —que rige las dinámicas de organización política dentro de las comunidades—, responde a tres principios: no robar, no mentir, no adular/holgazanear.

²⁸ De hecho una de las campesinas, con la única sonrisa que se ve en toda la película, observa con perspicaz picardía: “¿Qué democracia están hablando ellos? ¿Nos quieren odiar? No, no nos vamos a hacer comprar. Antes venían, un kilo de arroz nos traían, un cuaderno de veinte hojas, un lápiz, con eso nos compraban, ¡nosotros recordamos!”.

²⁹ Hannah Arendt conceptualiza la “vita activa” como el complejo de actividades que distingue la existencia humana: labor (procesos biológicos), trabajo (mundanidad) y acción (pluralidad, habitabilidad en un universo compartido, presencia entre los hombres).

³⁰ Recuérdese que para la elaboración de la obra teatral “En un sol amarillo”, Bric ya había trabajado con testimonios de indígenas y sectores populares: es decir, contaba con una experiencia previa de “escucha respetuosa” del dolor del Otro. Ver análisis de obra en Aimaretti (2012).

³¹ La negrita es nuestra.

³² ¿Cuáles son los encuadres de sollicitación? Por ejemplo: puede ser judicial (oficial, impersonal, ligada a la Ley y la construcción de pruebas) donde la persona es vehículo de ciertos hechos respondiendo a protocolos formalizados; una investigación histórica/social (descripción y observación de regularidades) donde hay una limitación a un asunto puntual; o también una “historia de vida” para la construcción de un texto mayor.

³³ Para que algo se convierta o sea tomado como experiencia es necesario un marco cultural y un lenguaje en común que haga posible la escucha, comunicación y transmisión. Solo así lo individual se convierte en experiencia con sentido para otros. Como bien señala Elizabeth Jelín: “el poder de las palabras no está en las palabras mismas, sino en la autoridad que representan y en los procesos ligados a las instituciones que las legitiman. La memoria como construcción social narrativa implica el estudio de las propiedades de quien narra, de la institución que le otorga o niega poder y lo/a autoriza a pronunciar las palabras” (2001: 91).

³⁴ Víctor Vich y Virginia Zavala subrayan sobre la figura del testigo que: “No se trata, por tanto, de la representación de una víctima sino de un nuevo sujeto que aspire a una nueva correlación de fuerzas y convoca a la solidaridad” (2004: 110). Sobre la figura del testigo sugerimos también la lectura ya clásica de Giorgio Agamben “Homo sacer III, lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo”, Valencia, Pretextos, 2002; y Primo Levi “Los hundidos y los salvados”, Barcelona, Muchnik, 2000.

³⁵ En él se anudan la experiencia pasada *presentificada* a partir de una representación más o menos durable hacia el futuro.

³⁶ Ver entre otros: Pollak y Heinich, 2006; Feld, 2009; Moraña, 1995. Ésta última advierte: “(...) la ‘intimidad pública’ (...) como rasgo del testimonio, consiste entonces en exponer la peripecia individual que por su valor paradigmático y su representatividad social constituye el eje del relato, al tiempo que se promueve el cuestionamiento de la estructura de poder a la que tal peripecia remite” (Moraña 1995: 487).

³⁷ Más que identificación, el testimonio pide el “estar juntos”, cerca, próximos: “Escuchar significa estar abierto a y existencialmente dispuesto hacia: uno se inclina un poco hacia un lado para escuchar” (Rodríguez, 1998: S/D). El testimonio es también “una escritura que es *paralela* en el sentido de “uno al lado del otro”, es decir, no identificación pero sí correspondencia, similitud, afinidad” (Achúgar, 1994: 47).

³⁸ El subrayado es nuestro. Según Hugo Achúgar la “confianza” o voluntaria aceptación como verdad, sin sospecha/descreimiento, de lo enunciado en el testimonio, es fruto de una operación ideológico-cultural. El llamado “efecto de oralidad”, “efecto de realidad” o “efecto documental” es central al testimonio puesto que: “(...) La permanencia o huella de la oralidad permite generar en el lector la confianza de que se trata de un testimonio auténtico, reafirmando de este modo la ilusión o la convención del propio género, o sea que está frente a un texto donde la ficción no existe, en un grado casi 0 que no afecta la verdad de lo narrado” (Achúgar, 1994: 48-49).

**LA HISTORIOGRAFÍA AYMARA DE LA REBELIÓN DE JESÚS DE
MACHACA DE 1921 Y EL MOVIMIENTO DE LOS AYLLUS
CONTEMPORÁNEO. EL APORTE DEL TALLER DE HISTORIA ORAL
ANDINA (THOA)**

Esteban Ticona Alejo*

Resumen

Este trabajo es un acercamiento general del Taller de Historia Oral Andina (THOA) a una región aymara denominada Jesús de Machaca de larga tradición histórica y luchas anticoloniales. Es un intento general de explicar la repercusión de este movimiento regional indígena en el pensamiento indígena contemporáneo, a partir de los actos de recordación de la sublevación y masacre de 1921. Desde la historiografía aymara y uru, que incluye la memoria oral, trata de explicar la dinámica local de esta región y su gran influencia en el movimiento indígena y campesino actual.

Palabras clave: Taller de Historia Oral Andina- Jesús de Machaca- movimiento indígena- memoria oral

Abstract

This paper is a general approach of the Andean Oral History Workshop (THOA) to an Aymara region called Jesus de Machaca of a long historical tradition and anti-colonial struggles. It is a general attempt to explain the impact of this regional indigenous movement in contemporary indigenous thought, from acts of remembrance of the uprising and slaughter of 1921. Since the Aymara and Uru historiography, including oral memories, tries to explain the local dynamics of this region and its great influence on the current indigenous and peasant movement.

Keywords: Andean Oral History Workshop - Jesus from Machaca-indigenous movement - oral memory

* Sociólogo y antropólogo aymara, boliviano. Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos. Cofundador del Taller de Historia Oral Andina (THOA). Docente emérito en las carreras de antropología y arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) en La Paz. Autor de varios libros sobre movimientos indígenas y campesinos y metodología cualitativa. Mail: esteban.ticona@gmail.com
Recibido 13/03/16. Aceptado 12/05/16

Introducción

El siguiente trabajo, no sólo viene por el lado de la observación participante, sino fundamentalmente por el compromiso del autor, en el fortalecimiento de las autoridades originarias en Jesús de Machaca desde 1987. Por lo tanto, el lector no se extrañará que en ciertos pasajes se mezclen los tiempos en primera y tercera persona, porque lo que se dice y se reflexiona se ha adquirido de lo que los organizadores han denominado “entre el compromiso y la academia”.

Iniciamos con una inevitable referencia a la rica experiencia del THOA entre 1984 y 1986 y su influencia de la misma en otras provincias. Luego, pasamos a complementar lo escrito por Roberto Choque, en relación a algunos pormenores sobre la publicación de la primera edición sobre la Masacre de Jesús de Machaca y la radionovela escrita por los Hermanos Cáceres. Aquí fue preciso dar la palabra oral (escrita) a algunos actores comunarios y comunarias sobre la sublevación. En la tercera parte, intentamos aproximarnos a la importancia del acto de recordación como acto político indígena y aymara contemporáneo. Esta no hubiera sido posible sin la institucionalidad de las autoridades originarias de 1989. Es importante mencionar algunos elementos simbólicos y rituales en todo este proceso de afirmación de *mallkus* y *mama mallkus*, como la Fiesta del Rosario y la celebración del Año Nuevo andino, perfectamente conectados con la movilización en torno a la identidad regional de los tres Machaca. Por último, es imprescindible hablar de otro pequeño grupo indígena, los *Urus* de *Iruwit'u*, y su aporte al movimiento aymara de Jesús de Machaca de hoy.

1. La experiencia del THOA y su influencia en Jesús de Machaca

A iniciativa del Taller de Historia Oral Andina (THOA) y los dirigentes de la ex Federación de campesinos de la Provincia G. Villaruel del departamento de La Paz, el 13 de noviembre de 1984, se realizó el primer homenaje de recordación a los 39 años de la muerte del líder indígena Santos Marka T'ula, realizado en la comunidad de *Ch'uxña* de *Ilata baja*, lugar de nacimiento de Marka T'ula. Una multitudinaria participación de comunarios y comunarias de más de 26 *ayllus* de toda la provincia citada, fue la muestra de reconocimiento al cacique, que gran parte de su vida luchó en defensa de los *ayllus* y ex haciendas de los departamentos de La Paz, Oruro, Potosí, Chuquisaca y Cochabamba del país (THOA, 1984).

No fue un simple acto de recordación, sino el inicio del fortalecimiento de la identidad histórica de los pueblos originarios de los Andes y difusión de la lucha de cientos de *ayllus* originarios y ex haciendas, que agrupados en el movimiento de los caciques apoderados protagonizaron la resistencia indígena frente a los hacendados y la agresión estatal. Fue la más importante movilización indígena de los primeros 50 años del siglo XX. En el acto central, hicieron uso de la palabra varios dirigentes de la federación citada, como también familiares de Santos Marka T'ula y algunos comunarios que le acompañaron al cacique en su lucha. Don Gregorio Barco, hijo de Santos Marka T'ula, decía¹ lo siguiente:

Estimados Mallkus, les agradezco la compañía de ustedes, les agradezco mucho. ¿Cuál es el motivo de esta enorme concentración? Juntamos la experiencia de nuestros abuelos y nuestro pensamiento, por eso estamos reunidos aquí, hermanos. Al medio de nuestros grandes mallkus... Yo no entiendo muchas cosas, porque soy analfabeto, así me he criado, porque mi padre era perseguido. Hermanos que están presentes, mi padre decía muchas cosas y sobre eso quiero hablarles. Mi padre decía, 'mi hijo va a reivindicar nuestros derechos, si no lo hace él, lo hará mi nieto, y si no lo hiciera mi nieto, alguien de la comuna lo hará. Si no lo hace ese alguien de la comuna de los 9 ayllus, llegarán de otras marcas lejanas, porque nuestros derechos están reconocidos', decía; gracias, hoy se está cumpliendo eso.

En la oportunidad, se hizo la entrega del folleto sobre la biografía de Santos Marka T'ula, titulado *El indio Santos Marka T'ula, cacique principal de los ayllus de Qallapa y apoderado general de las comunidades originarias de la república* (THOA, 1984), en la que no sólo se alude a la región de Marka T'ula, sino a otras marcas aymaras, como Jesús de Machaca, Calacoto de Pacajes, Ayo Ayo de Aroma, etc. Este hecho contribuyó a despertar la conciencia étnica de los nuevos líderes y comunarios indígenas de los años ochenta. A fin de que la investigación del THOA sea difundida y en alguna medida "devuelta" a los ayllus involucrados, se optó por realizar una radionovela en aymara² de 90 capítulos llamada *Santos Marka T'ula* y difundida por Radio San Gabriel, y luego por otras emisoras provinciales. La radionovela fue dirigida por Florentino e Inocencio Cáceres, radialistas aymaras de gran experiencia en novelas históricas del pueblo aymara, por su equipo de producción *Qala Pukara* y por integrantes del THOA.

En 1986, la radionovela alcanzó una masiva audiencia, constituyéndose en el primer programa escuchado por la población aymara (rural y urbana), no solo en La Paz, sino en Oruro, parte de Cochabamba y Potosí, inclusive en el sur del Perú. La novela no sólo refleja las peripecias de Santos Marka T'ula, sino también de la red de caciques apoderados, como Faustino Llanki, Dionicio Phaxsi Pati, Francisco Tangara, Feliciano Condori, etc. El resultado indirecto de esta tarea concientizadora es la iniciación del acto de recordación de la masacre del 12 marzo de 1921 en Jesús de Machaca, a partir de 1987.

2. El aporte de Roberto Choque y la radionovela *La masacre de Jesús de Machaca de los hermanos Cáceres*

En 1979, el historiador Roberto Choque Canqui (Choque, 1979) publica en una revista de antropología del Instituto Nacional de Antropología, dependiente del Ministerio de Educación y Cultura, la primera investigación sobre la masacre de 1921. Solo algunos investigadores la conocían³. En 1986, bajo la iniciativa del Centro de Investigación para las Culturas Indias Chitakolla, se publica la versión ampliada de la citada investigación, titulado *La Masacre de Jesús de Machaca* (Choque, 1986), que pese a ser un medio más accesible, respecto a la primera, corría la misma suerte de ser conocido por pocos "letrados". Sin embargo en 1988, por iniciativa de los comunicadores indígenas, los hermanos Inocencio y Florentino Cáceres y su equipo de producción radiofónico *Qala Pukara*, la obra de Choque es radionovelada en 120 capítulos y difundida por Radio San Gabriel lo que permitió una difusión más amplia de la investigación y de los pormenores de la sublevación del 12 de marzo de 1921.

En el proceso de difusión de la radionovela, muchos de sus capítulos fueron enriquecidos y apoyados por los propios comunarios, mediante visitas, entrevistas a los sobrevivientes o descendientes. El impacto de esta radionovela en Jesús de Machaca fue decisivo para que el 12 de marzo de 1987 algunos dirigentes de la jurisdicción inicien los actos de recordación de los mártires de la sublevación del año 1921. Finalmente, en 1996, el trabajo de Roberto Choque es enriquecido por una nueva versión (Choque y Ticona, 1996), que casi duplica la primera edición. En esta última se incorporan nuevas interpretaciones, para las que se ha contado con la colaboración del autor.

Además, al final se añaden nuevos documentos, recopilados por el mismo Choque. Tanto a lo largo del texto como en un amplio anexo los datos documentales se complementan ahora con un buen cuerpo de testimonios orales actuales, recogidos por Esteban Ticona. La segunda versión, por ejemplo, recoge el testimonio oral de uno de los partícipes del asalto al pueblo de Jesús de Machaca, en la madrugada del 12 de marzo, don Wenceslao Guarachi. No es fácil borrar de la memoria el arribo de don Wenceslao Guarachi, quien acompañado por Tiburcio Colmena y apoyado en su bastón, llegaba cansado hasta la sede de los *mallkus*. Con su voz entrecortada, nos saludaba muy gentilmente y dispuesto a contar su experiencia. Don Wenceslao tenía muy bien almacenada en su memoria el recuerdo de su participación. En la medida en que nos relataba, uno podía fácilmente imaginar lo que había pasado en 1921, como cuando decía:

Yo vi, sí, yo vi. Habían transcurrido unos veinte años [del siglo XX]. En ese entonces yo era jovencito —tú sabes [se refiere a Tiburcio Colmena]. Luego hubo los muertos, asesinados, la mitad [una parte] estaban muertos. Luego, uno con fuego comenzó a incendiar. Toda la plaza estaba en llamas, todo se ha quemado con el fuego. Después llegamos a la casa del cura [Demetrio Encinas], enseguida el cura se sacó el sombrero, ese su sombrero pequeño [bonete], y se rogaba: ‘Pero tengan paciencia. ¡Cómo llegaron a esta situación! A mí perdónenme’. Incluso querían matar al cura. ‘Perdónenme, tengan paciencia, hijos’, decía el cura, así pedía el cura. Entonces, así nomás se salieron de la casa del cura. No incendiaron la casa del cura ni nada. Es al único que le respetaron. (Choque y Ticona, 1996:304).

Tenemos en la memoria el patio de la sede de los *mallkus* de *Qhunqhu Liki Liki*, donde conversamos colectivamente sobre la participación de los (y las) comunarios en este suceso. Otros sobrevivientes de la masacre son los esposos Petrona Calle y Manuel Murillo. Recordamos la presencia de doña Petrona y Manuel, quienes acompañados de su hijo Dámaso Murillo solicitaban participar en la reconstrucción histórica. Doña Petrona Calle nos contaba:

Sí, ‘han invadido el pueblo’, solían decir. No sé exactamente por qué se hizo. En ese entonces era chiquitita. Por aquí, como hace rato ha pasado la gente con su ganado, los soldados se acercaban al despuntar el sol [media mañana]. Dice que era un regimiento. ¡Si hubieras visto!, eran los de caballería. Se acercaban por *Sullkatiti*, por el lugar llamado *Tapa Jawira*, que es lindero entre *Milluni* y *Sullkatiti*, por *Lluqamaya*. Hubieras visto al pelotón de caballería subir por el río. Después se desparramaron, incendiaron con fuego las casas, subieron a *Titiri*, a *Sullkatiti*, también a *Milluni*. (Choque y Ticona, 1996:295).

No es fácil olvidar a don Toribio Calle, a quien le pedían que iniciara la testificación, porque sufrió las consecuencias y era uno de los que más sabía y él nos relató:

Yo en la época de la sublevación tendría unos siete años, sí, tendría siete años. Estuve sobre aquella pendiente, encima del cerro llamado *Chuntaqullu* y desde ahí presencié mucha gente en la pampa llamada *Uta Ñusa*. Llegaban arreando las ovejas. Después la hermana menor de mi madre exclamó: ‘¡Ya está! Ahora van a volver a apropiarse de nuestras ovejas, hijo’, lloraba y lloraba. Así pasó ese incidente, ‘seguramente se lo expropiarán’, yo decía. Esto ocurrió en los días de la sublevación. Presenció pues ese acontecimiento. “Por eso nos quitaron los ganados, hasta el pueblo se lo han llevado, al pueblo de Machaqa, todas nuestras ovejas, vacas, todo. Todo lo que había aquí se lo han llevado, se lo llevaron. Después de esos hechos llegaron los soldados e incendiaron totalmente las casas. Sólo algunos habían escapado, pero otros fueron llevados a la cárcel. A ver, ¿quiénes fueron?: Mariano, Blas Asistiri, Manuel Calle, Casimiro Quispe, después [Manuel] Vallejo, apresaron a cinco. Estos cinco cumplieron su sentencia (Choque y Ticona, 1996:276).

Hay que recordar que el *ayllu Qhunqhu* fue uno de los que encabezó la sublevación y por lo tanto fue uno de los más masacrados por el ejército boliviano. Esta segunda versión se presentó en dos lugares, la primera en el *ayllu Sulkatiti-Qhunqhu*, lindero de las dos parcialidades de la marka Jesús de Machaqa, el 12 de marzo de 1996. Aquí fue interesante constatar la cristalización del acto de recordación cada año del 12 de marzo, organizado por los *mallkus* del Cabildo correspondiente. La segunda presentación se realizó en la ciudad de La Paz, pensado para un público más amplio y ciudadano, donde también acompañaron los *mallkus* y *mama mallkus* del Cabildo de Machaqa.

Desde 1987, por iniciativa de un grupo de líderes de la nueva generación comunal de Jesús de Machaqa, como el *Uru* Lorenzo Inda –quien además fue el principal *mallku* de la *Marka*– y los aymaras Gregorio Rosales, Saturnino Tola y otros, se inició el acto de recordación a los mártires indígenas de la sublevación y masacre del 12 de marzo de 1921. El primer año fue un acto sencillo y contó con la asistencia de algunas autoridades de la comunidad y un pequeño número de comunarios de base; pero años tras año se masificó el acto de recordación, donde la presencia de la casi totalidad de los *ayllus* de ambas parcialidades de la *Marka* le han ido dando un carácter de movilización regional y de profundo contenido ideológico-político.

En los últimos años, gran parte de los estudiantes y profesores de la región, como autoridades políticas y policiales, y visitantes aymaras de otras provincias, se fueron sumando a la recordación de los mártires, que le otorga un marco de profunda reflexión y conciencia política del pueblo aymara. Aunque el programa varía de un año al otro, siempre incluye una magna concentración de las autoridades originarias, hombres y mujeres, con su traje de gala de *mallkus* y *mama mallkus*. Todos ellos se reúnen en torno al templo del *ayllu Qalla Arriba*, en una mayoría de las veces, junto al que está todavía la antigua vivienda del cacique apoderado Faustino Llanque y, tras la iglesia, su tumba. Hay allí una misa de recordación, durante la que se explicita el nombre de quienes entonces murieron o fueron caciques, *mallkus* y comunarios. Después todos, enarbolando sus pancartas alusivas y vivando a los líderes de 1921, emprenden la marcha de aproximadamente una hora hasta la plaza del pueblo de Jesús de Machaqa, donde ahora está la sede del Cabildo de *Ayllus* y Comunidades Originarias de Jesús de Machaqa (CACOJMA). Viene a ser como una retoma simbólica del *taypi* o centro de la marka Jesús de Machaqa.

Es importante mencionar la participación del descendiente directo de los Llanque, don Justo Llanque (Ticona y Albó, 1997), hijo de Marcelino y nieto de Faustino Llanque. Si bien por los avatares de la familia reside en la ciudad de La Paz, el orgullo de haber sufrido el desprecio y haber sobrevivido airosamente al mismo reluce en cada participación. En sus visitas, cada 12 de marzo, siempre ha hecho uso de la palabra, que es escuchado por los asistentes con especial atención, porque es el sucesor directo de los Llanque. En casi todas sus alocuciones se refiere a los trágicos sucesos del pasado, los problemas del presente y el futuro de Machaca. El pensamiento político dejado por su abuelo y padre de liberarse de la opresión, aflora permanentemente. Don Justo Llanque, en uno de sus discursos pronunciado en el *ayllu Qalla Arriba*, el 12 de marzo de 1990, decía:

Agradezco de todo corazón [por invitarme a] este acontecimiento de recordación, como hijo de Marcelino Llanqui y nieto de Faustino Llanqui. Lo cual me recuerda [que] yo también estuve en la cárcel con mi padre, a una edad muy pequeña. Por esta razón, yo estoy muy satisfecho de esta fecha de recordación que mucho tiempo nos hemos olvidado, no porque queremos sino porque las circunstancias del tiempo nos han ocasionado esto. En Bolivia mil familias de blancos criollos o gamonales imponían sus leyes, despojando de todo derecho a los originarios, amparados por el gobierno de entonces. Humillaban, maltrataban y robaban al indio lo poco que tenían, lo poco de sus animales que criaban, sus pocos productos y sobre todo les despojaban de su tierra para hacerla hacienda y cuanto más tierra tenían mucho mejor. Esta actitud de liberación del pueblo machaqueño se ha perpetuado de generación en generación, pues los indios de este lugar no se dejaban convencer fácilmente; quizás Bolívar nunca se imaginó que en Bolivia, aquí en Jesús de Machaca, en 1921, estallarían un levantamiento, una revolución indígena. Aquí cabe hablar de Faustino y Marcelino Llanqui, gestores e iniciadores de este levantamiento, única en su género por ser ellos mismos los protagonistas, por no tratarse de un mestizo con dones de superación, sino de un padre y un hijo indios con ideología elevadas. Este es el caso de Faustino Llanqui y su Marcelino. Para terminar, hermanos, en mi calidad de nieto e hijo, quiero y deseo encomendar que nuestra situación se supere aún más. Especialmente me dirijo a la gente joven, a la niñez que ha de venir. No nos calleemos nunca. Nunca nosotros estaremos quietos, seguiremos adelante, mucho más fuertes, porque ahora somos más comprensivos. Si en este lugar, si en este cantón fuéramos casi todos profesionales, este lugar sería respetado. Y va a ser respetado. Lucharemos nosotros codo a codo, de par en par, de acuerdo a la ley y con la ley en la mano, con la gente blanca, que siempre nos han oprimido. Gracias. (Ticona y Albó, 1997:359-360).

De esta forma, la celebración toma el carácter de movilización regional con un profundo contenido de reinterpretación histórica, de conciencia política y de reafirmación ideológica de la propia identidad machaqueña e indígena. El acto recordatorio cada año se convierte en una especie de remedio psicosocial colectivo eficaz, para curar el viejo estigma del “come cura” y de la frustración machaqueña, originados a raíz de los sucesos de 1921. Frente a esa falsa imagen, que aún ronda por muchos cerebros comunales, el orgullo de ser machaqueño de cepa se torna inquebrantable. Esta fecha se ha convertido en espacio de reencuentro con el pasado histórico y con el camino abierto por aquellos caciques-apoderados y con sus ambiciones de llegar a la plena autonomía comunal. Pese a estas manifestaciones, aún existen muchos vacíos y silencios sobre el tema de la sublevación. Una mayor masificación y una mejor aproximación al tema ayudarán a vislumbrar mejor la consolidación de gobierno local (Ticona, 1991:8-9).

4. El I Congreso Regional de 1989

La multiplicación masiva de los *ayllus* de la marka Jesús de Machaca había llegado a tal grado, que los propios machaqueños tuvieron que poner freno. Pero además, el problema de la separación de los 5 *ayllus* de la parcialidad de arriba, formando la Central Agraria de comunidades de Parcial Arriba (CAPA), había creado condiciones para debatir y discutir estos temas. A iniciativa de los *ayllus* de la Central Agraria de Jesús de Machaca, se llamó al I Congreso Regional de Jesús de Machaca, realizado en el mismo pueblo del 28 al 30 de agosto de 1989, donde muy a la usanza del sindicalismo minero, se organizaron por comisiones y fue dirigido por un presidente del Presidium. En la convocatoria se decía que podían asistir 8 delegados por subcentral y 4 delegados por sindicato, además de invitados fraternales de la CSUTCB, la Federación de campesinos del Departamento de La Paz, de la provincia Ingavi, etc. (CACOJMA, 1989). Una de las comisiones que tuvo ardua tarea fue la del régimen orgánico, y el tema ampliamente discutido fue el problema del faccionalismo intercomunal, que fue considerado no como totalmente atentatorio a la Marka Jesús de Machaca, ni mucho menos como destructor de la misma. Sin embargo, una mayoría de los congresistas se inclinó porque no haya más multiplicación de nuevas comunidades, lo que fue acatado hasta el presente. Además, otra comisión llamada “Historia y Cultura”, tuvo la oportunidad de refrescar y reafirmar la unidad simbólica de los 12 *ayllus*, en un momento donde era preciso hablar, discutir y escribir la historia de los *ayllus*, motivo por el que los *mallkus* salieron a sus *ayllus* para consultar a los (y las) mayores sobre la historia oral de sus *ayllus*. Estas reuniones se convirtieron en espacios masivos de enseñanza histórica de los viejos dirigentes a las nuevas generaciones.

Esta experiencia de autoetnografía histórica fue escrita en actas⁴ y entregada a la Comisión de Historia, la que presentó a la Plenaria del Congreso como informe de su comisión. Esta labor tuvo un efecto casi inmediato, pues muchos jóvenes dirigentes que no conocían mucho del pasado de su marka Machaca, reafirmaron la voluntad de reasumir cargos de autoridad tradicional y seguir luchando por el ejercicio real del poder comunal. Fue el reinicio masivo del “retorno” a la organización del *ayllu*, bajo la égida de los *mallkus* y *mama mallkus*, aunque en el proceso hubo incompreensión de algunos jóvenes, que por la influencia de la escuela civilizadora, objetaron tal “retorno”, porque supuestamente se estaba “retrocediendo al pasado”. Tres años después, en noviembre de 1992, se celebró el III Congreso Regional de Jesús de Machaca, que tomó el sugerente nombre de I Cabildo de Autoridades Originarias. En él las dos Centrales Agrarias ratificaron su decisión de retomar su forma de organización tradicional como *ayllus* y sus autoridades originarias. Es significativo que desde entonces las mismas siglas significan algo distinto: CACOJMA ya no es “Central Agraria Cantonal” sino Central de *Ayllus* y Comunidades de Jesús de Machaca; capa ha pasado también a ser la Central de *Ayllus* de Parcial Arriba. Finalmente en 1997, en el V Congreso regional, adoptan el nombre de Cabildo de *Ayllus* y Comunidades Originarias de Jesús de Machaca (CACOJMA). Poco después ocurrió lo mismo en el conjunto de la provincia Ingavi del departamento de La Paz, a la cual pertenece Jesús de Machaca. En enero de 1993 realizó su I Congreso Orgánico, donde se constituyó la Federación de *Ayllus* y Comunidades Originarias de la Provincia Ingavi (FACOPI). Se encargó a una comisión con miembros de sus ocho markas estudiar y redactar sus nuevos estatutos, y a los cuatro meses, el 11 de abril, estos fueron aprobados en un II Congreso Orgánico en San

Andrés de Machaqa. Después fueron publicados y distribuidos por todas partes con el apoyo del THOA, que añadió una breve introducción histórica y cultural.

El texto del estatuto recupera nombres ancestrales para los diversos cargos sin hacer ya ninguna referencia al sindicato, salvo indirectamente para explicar algunos cargos. Además, formaliza como estatuto lo que antes sólo era costumbre. Establece, por ejemplo, el nombramiento por turno de *sayañas*, la necesidad de haber recorrido los cargos previos del *thakhi* para ocupar un cargo superior, etc. Incluso rechaza explícitamente algunas prácticas corrientes de servilismo político. Por ejemplo, califica de “falta grave” de una autoridad provincial, “poner el uniforme de las autoridades originarias a los extraños o a autoridades políticas, militares o a extranjeros” (FACOPI, 1993, art. 15).

Jesús de Machaqa había influido bastante en ese cambio a la provincia Ingavi, como muestra el hecho de que el nombre inicialmente adoptado en los estatutos era “Federación de Ayllus Faustino Llanqi” y que el congreso que los aprobó fuera presidido por Lorenzo Inda, el dirigente uru de *Iruwit'u*. En 1997, en el pueblo de Jesús de Machaqa, se realizó el V Congreso regional del Cabildo de *Ayllus* de Jesús de Machaqa (CACOJMA). Aquí se evaluó los diez años de fortalecimiento como autoridades originarias, y desde 1993 como parte de la FACOPI. Las conclusiones son muy claras, como la existencia orgánica del CACOJMA, que ha superado el estatuto de la FACOPI, y, por lo tanto, urge readecuarlo llamando a otro congreso provincial.

5. Los doce ayllus simbólicos: la fiesta del Rosario y la celebración del Mara T'aqa

Cada primer domingo de octubre se realiza la fiesta del Rosario, la principal fiesta de los doce *ayllus*, en el pueblo central de su *marka*. En esta fiesta los “vecinos” del pueblo no participan de ninguna forma. La fiesta, a partir de la cosmovisión aymara, tiene un profundo significado ritual, donde no sólo se expresa lo estrictamente religioso sino también lo político-ideológico, incluyendo cierto simulacro de *ch'axwa*, como ritualización de los permanentes conflictos y alianzas interayllus.

Algunos comunarios opinan que esta fiesta, tan impregnada de matices machaqueños, tiene sus orígenes “en la época de los *Inka*”. En la Colonia y la República se pudo mantener mejor la celebración al hacerla coincidir con el aniversario de la Virgen del Rosario. Pese a que en algunas ocasiones hubo presión del corregidor y del cura del pueblo para que no se llevara a efecto, esta fiesta sigue siendo –con o sin misa cristiana– la principal celebración de los *ayllus* en el corazón de la *marka* machaqueña. Antiguamente, al igual que en otras fiestas, esta celebración contaba con prestes de los *ayllus*, cuya principal misión era preparar la misa en honor a la Virgen. Sin embargo, en los últimos años desaparecieron los prestes y su misa en honor a la “mamita”, pero no así la fiesta, que sigue denominándose “del Rosario”.

Los doce *ayllus* de Jesús de Machaqa participan en la celebración, organizados según los criterios andinos como el de *araxa/manqha* (arriba/abajo), *ch'iqa/kupi* (izquierda/derecha), etc. La plaza principal del pueblo queda transformada en *tayka marka* (pueblo madre), o territorio simbólico de los doce ayllus tradicionales. Dentro de ella, cada *ayllu* tiene su demarcación o espacio específico, mantenido de año a año,

llamado *sayaña* (solar familiar). Es decir, cada uno de los doce *ayllus* aparece como una familia de la gran comunidad machaqueña.

Además, la *tayka marka* constituye un espacio neutral, donde en torno al origen de los 12 *ayllus* vuelven a unirse todos los *ayllus* del presente. Pareciera relucir nuevamente, en el inconsciente colectivo de los comunarios, la idea del *kuti* (retorno a lo que fueron sus raíces) y la reafirmación de la unidad simbólica de los doce *ayllus*, en medio de su multiplicación en muchos más *ayllus* y comunidades. Generalmente la fiesta se inicia en la víspera con la llegada de cada *ayllu*, presidido por su *jilir mallku* y *mama mallku* (su esposa). Primero se reúnen en la casa y canchón –llamadas también *sayaña*– que cada *ayllu* tiene en alguna parte del pueblo. De allí, en la tarde van ingresando a la plaza, en parejas, por una de las tres esquinas. Dan unas cuantas vueltas y retornan a su casa *sayaña*. Al día siguiente, a media mañana, todos retornan para ocupar masiva y conjuntamente la plaza. Los de Parcial Arriba se instalan en el lado derecho de la plaza (mirando a la iglesia), los de Parcial Abajo en el izquierdo y, dentro de su parcial, cada *ayllu* en el espacio que tiene asignado desde tiempo inmemorial, de acuerdo a su rango, llamado también *sayaña*. El conjunto refleja en la plaza, a grandes rasgos, el mapa de todo Machaqa. Las comunidades *p'iqi* o cabeza de cada parcialidad –*Jilatiti* y *Qhunqhu*– se ubican contiguamente en el centro de la plaza. Las comunidades *kayu* (pie) o *chana* (hermano menor) –incluido el *ayllu Marka*– ocupan un lugar periférico, cerca de las esquinas. Dentro de su *sayaña* cada *ayllu* forma su rueda y va bailando *qina qina*: los músicos, todos hombres, con su *qhawa* de piel de tigre; los *mallkus* y *mama t'allas* lucen sus mejores galas: ellos con su poncho, su *q'ipi* (bulto), sus “rosarios”, su pequeña vara de mando y –muy notoriamente– su chicote de mando; ellas con su manta de *awayu*, su *q'ipi* y la montera. Todos van dando vueltas en círculo. Todos van girando de derecha a izquierda, repitiendo el lema de *sara, sara,...* (vamos, vamos,...). Los *p'iqis* (cabezas), acompañantes de los *jilaqatas* y/o *mallkus*, son los animadores de esta fiesta. En frase de Layme (s/f): “en total había doce conjuntos grandes de *qina qina*, cada *ayllu* completo hacía una rueda inmensa en su puesto siempre de costumbre sin pasar a otro límite u otro conjunto bajo pena de ser azotado”. El conjunto de los doce *ayllus*, dentro de esta plaza casi cuadrada, forma como un gran círculo o, más exactamente, como dos medias lunas –que son las dos parcialidades– que van girando lentamente sin acabar de salir de su propio espacio. Parece una simbolización del juego de alianzas entre *ayllus* y entre las dos parcialidades (Triguero, 1989: 5).

Los doce *ayllus* participan en la fiesta, todos ellos danzando la *qina qina*, que constituye el baile ritual de la *ch'axwa* o conflicto. Hacia el mediodía, hay un momento en que se representa una pelea simbólica: los *mallkus* empiezan a enarbolar sus chicotes y a corretear a su gente, como si estuvieran arreando a su ganado. Las ruedas empiezan a girar a un ritmo mucho más rápido y se ve un gran movimiento giratorio en todo el conjunto de la plaza. En principio, se trata sólo de un acto expresivo. Pero a veces, si hay algunos problemas latentes, este momento puede evolucionar hacia golpes más reales. Por ejemplo, un año alguien del *ayllu X* había provocado a los de otro *ayllu Z*, y estos aprovecharon este momento para propinarle una buena golpiza. Los *mallkus* del *ayllu* cabeza, *Qhunqhu*, intentaron intervenir pero empezó la repartija de chicotazos entre todos: se generó una *ch'axwa* (pelea).

El concepto de *ch'axwa* casi siempre se ha traducido como guerra; sin embargo, tal apreciación parece no ser exacta; significa más bien ‘lío, riña o conflicto’. En la fiesta del Rosario la *ch'axwa* no se incorpora simbólicamente como un elemento ritual

esencial que enfrente a dos *ayllus* o mitades, a la manera que ocurre en otras partes de los Andes, como en el *tinku* del Norte de Potosí o el *ch'iyar jaqhi* en las alturas del Cusco. Sin embargo, cierto lenguaje de agresión o competencia está siempre presente y se expresa sobre todo en la abundancia de chicotes, de varios tipos y nombres, en todo el ambiente de la fiesta.

El chicote juega aquí dos roles: no sólo es distintivo del *mallku*-pastor; puede ser también una alusión y estímulo para la *ch'axwa*. La misma *qhawa*, que viene a ser como una coraza de piel de tigre, puede transmitir en este contexto cierto mensaje agresivo. La canalización de ciertos márgenes de violencia en la fiesta no se descarta, ya que es un mecanismo para reencontrar el equilibrio: la *ch'axwa* en la fiesta puede permitir que la tensión colectiva termine en la distensión, el secreto terapéutico. No es de extrañar el temor de los vecinos del pueblo con motivo de esta fiesta del Rosario en 1920, el año anterior a la sublevación. Alarmados, escribían al prefecto diciendo que seis mil indios, bailarines y espectadores de los doce *ayllus*, se preparaban “para atacar el pueblo y el vecindario”⁵.

En definitiva, con o sin *ch'axwa* la fiesta del Rosario constituye la ritualización de la unidad de los 12 *ayllus* y una referencia permanente a las raíces de la gran *marka* machaqueña: el reencuentro del pasado en el presente (Ticona, 1990 y Triguero, 1989). desde 1990 han surgido otras tradiciones nuevas, como la celebración del *mara t'aqa* –o Año Nuevo Aymara– cada 21 de junio en las ruinas de *Wanqani* del *ayllu Qhunqhu*. Esta tradición fue introducida primero en *Tiwanaku* y, de ahí, se ha expandido a otros lugares, incluso más allá del altiplano. La idea para llevar adelante esta tradición en Jesús de Machaca tiene otros matices: se inició en los talleres de recopilación histórica, llevado a cabo en el mes de septiembre de 1990 en el *ayllu Qhunqhu Liki Liki*, donde los (y las) comunarios rememoraron la participación de los comunarios de *Qhunqhu* en la sublevación del 12 de marzo de 1921, la experiencia de la escuela indígena clandestina, dirigida por Francisco Choque, y la historia del *ayllu* en torno a su religiosidad.

En estos talleres de historia de los *ayllus*, se mencionaba insistentemente la importancia de los otrora espacios sagrados como la *Wak'a Tata qala*, que según los comunarios y comunarias se constituyó en el único defensor de sus hijos e hijas en momentos difíciles, como la masacre de 1921 y la Guerra del Chaco (1932-1935). Aquí surgió la pregunta, ¿si *tata qala* nos ha protegido tanto en momentos difíciles, por qué nosotros nos hemos apartado de ella? Una respuesta a esta interrogante fue la idea de iniciar la celebración de la *mara t'aqa*, precisamente al *tata qala*. Aquí fue decisiva la convicción del *mallku* Feliciano Calle, su *mama mallku* y los cuatro *mallkus* del *ayllu*, quienes asumieron la organización del Año Nuevo aymara, invitando a todos los *mallkus* de la jurisdicción de Jesús de Machaca. La celebración tiene una profunda convicción en la religiosidad andina, que se fue masificando hasta que el Cabildo de *ayllus* de la *marka* asumió la organización del Año Nuevo andino. *La mara t'aqa* tiene que ver con el nombre de *pacha kuti* (Ticona (comp.), 1991), que en este caso puede interpretarse como ‘el giro del tiempo’.

Finalmente, la celebración del *mara t'aqa* ha adquirido un profundo significado, puesto que el nuevo *jilir jach'a mallku awki* del Cabildo de Jesús de Machaca, que debe tomar posesión el primero de enero del año siguiente, queda formalmente nombrado *machaqa jilir jach'a mallku awki* en el curso de la celebración de ese Año Nuevo aymara, a mitad del año cristiano, de modo que en los meses venideros ya acompaña el *jilir jach'a*

mallku awki en ejercicio en los principales actos y asambleas, para interiorizarse de sus futuras tareas.

6. El reencuentro de los tres Machaqas

En 1991 y 1992, los comunarios de Jesús, San Andrés y Santiago de Machaqa se reencontraron en una serie de consultas intercomunales y encuentros o “cabildos abiertos” masivos, liderados por sus dirigentes⁶. Cada vez se escogía a una de las Machaqa como anfitrión. El tema del primer encuentro fue viabilizar los trámites ante la Renta para quedar definitivamente eximidos del pago del impuesto. Nuevamente se volvieron a buscar los títulos coloniales, para lo que el *Jach'a mallku* Donato Cuéllar (1992), el “pasado” Lorenzo Inda, el *mallku* de Santiago de Machaqa, Genaro Arce y otros, viajaron a solicitar copias de los títulos coloniales al Archivo Nacional de Sucre⁷. Esta permanente referencia a tales títulos en la época de la República es uno de los indicadores de que el Estado boliviano sigue siendo colonial o, si se prefiere, neocolonial. No es la primera vez que lo hacen los pueblos indígenas del país, pues a lo largo de la historia tuvieron que apoyarse y valerse de las leyes coloniales a fin de que su defensa sea legal y exitosa.

Esta práctica fue retomada entonces por los comunarios de Jesús, San Andrés y Santiago de Machaqa, al encontrar en los artículos 1 y 3 del Decreto Supremo 22588 un resquicio favorable de “reconocimiento” a la comunidad para quedar eximidos del pago del impuesto. De esta manera, los títulos coloniales de Compra y Venta de la Corona de España y los documentos de la Revisita de 1881 volvieron a jugar un rol protagónico. De esa forma, los encuentros sirvieron también para que las nuevas generaciones de dirigentes sepan sobre la historia y lucha de sus *ayllus*, y de los líderes y defensores de la misma, como Faustino y Marcelino Llanqui de Jesús de Machaqa, Manuel Choquetarqui de San Andrés de Machaqa y Francisco Villalobos de Santiago de Machaqa.

En ese contexto las tres Machaqas empezaron a caminar juntos en varios acontecimientos. Por ejemplo, para ir a recibir en La Cumbre de Yungas a los indígenas del oriente, que realizaban su “Marcha por el Territorio y la Dignidad”⁸. A partir de esas movilizaciones, se reavivó incluso el viejo sueño de constituirse todos en una provincia Machaqa. Sin embargo, la idea no ha avanzado más. Debe recordarse que, al mismo tiempo, había también otras fuerzas centrífugas que llevaban más bien a la división, como la mencionada creación de la provincia José M. Pando, en Santiago de Machaqa, o la separación de una parte de Parcial Arriba, dentro mismo de Jesús de Machaqa.

El aporte a los Urus Uchhumataqu

En 1952 idioma de los *Uru uchhumataqu* fue declarado por Vellard (1954:93) “lengua muerta”, que ya solo era comprendida parcialmente por cinco ancianos. Desde entonces, a la baja lealtad a su idioma se unían los cambios en su vestimenta típica, la construcción de sus casas y otros rasgos culturales. En 1962 los *Urus* de *Iruwit'u* tuvieron su primera escuela fiscal, y unos veinte años después, gracias a la inquietud alfabetizadora de varios jóvenes estudiantes urus y aymaras en el CETHA de *Qurpa*, fue el primer pueblo indígena (machaqueña) que izó la bandera blanca de la erradicación

del analfabetismo, en una campaña que usó el aymara pero no la lengua *uru*. Aunque tardíamente, en 1972 habían creado también su “sindicato campesino”, afiliado a la subcentral Litoral Mejillones (Ticona, 1991). Todo ello parecía preluir el rápido fin de su identidad cultural diferenciada, como ya había ocurrido siglos atrás con los antepasados *urus* del vecino ayllu *Janq'ujaqi*.

Pero no fue tan así. Aunque aymarizados, su forma de vida seguía manteniendo ciertas peculiaridades. A diferencia de sus vecinos aymaras, los *urus ucchumataqos* dedican hasta ahora la mayor parte de su vida a actividades de pesca y caza de aves acuáticas en los totorales del lago que ahí forma el río Desaguadero. De esta manera, su particular forma de vida, el recuerdo histórico, la defensa de su territorio y algunas diferencias rituales—como su rol en la Balseada de la fiesta de “vecinos” de San Salvador—los sigue identificando como *Urus uchhumataqos*.

A todo ello se añadía el resurgimiento general de la temática étnica a través del Katarismo-indianismo (Hurtado, 1986), que adquirió en *Iruwit'u* su propia forma. Al principio solo había entusiasmo por lo aymara. Pero la situación fue cambiando, en gran medida gracias al liderazgo de don Lorenzo Inda⁹. En 1986 participó en un concurso de cartillas comunales, organizado por Qhana; su texto sobre la historia de los *Urus* de *Iruwit'u* mereció una mención especial y llegó a ser publicado (Inda 1986, 1988). Al poco tiempo habilitaron un local en su pueblo como pequeño museo *uru*. En 1987 Inda fue nombrado secretario general de toda la Central Agraria de Jesús de Machaca, con una gestión altamente positiva. Era la primera vez que un *Uru*—muy consciente de serlo—escalaba al cargo máximo de la organización comunal machaqueña. Representaba a los aymaras y a su pueblo, pero su puesto le dio también la oportunidad para hacer conocer y respetar a su pueblo.

Las dos identidades quedaban perfectamente complementadas. En agosto de 1989 se realizó el I Congreso Regional y los *urus* fueron allí reconocidos como “nacionalidad”, título después refrendado en el VI Congreso de la provincia Ingavi, realizado en la *marka* de Jesús de Machaca en marzo-abril de 1990¹⁰. Desde entonces, dentro de todo el Cabildo, *Urus* de *Iruwit'u* tiene el rango único de “nacionalidad indígena *uru*”. Ahora, cuando hay eventos importantes dentro o fuera de la *marka* machaqueña, sus representantes acuden siempre con su indumentaria distintiva. El pequeño enclave *uru* ha pasado de una condición marginal a la de pueblo indígena privilegiado, encontrando la síntesis entre la identidad regional y su alteridad local. En 1994, cuando el presidente y vicepresidente de Bolivia visitaron Jesús de Machaca, en ocasión del aniversario de la sublevación de 1921, estos quedaron sorprendidos cuando un grupo de niños, ataviados con la clásica vestimenta *uru*, les cantaron a todo pulmón el himno nacional en su lengua *uchhumataqu*.

Conclusiones

Hemos presentado una breve experiencia del impacto del trabajo del Taller de Historia Oral Andina (THOA, fundado el 13 de noviembre de 1983), en una región emblemática aymara llamada Jesús de Machaca, ubicada a 100 km. de la ciudad de La Paz. La sublevación de los ayllus o comunidades (12 de marzo de 1921) y la consecuencia de este en la masacre es motivo de este artículo. También se ha abordado la repercusión a partir de los actos de recordación a los caídos indígenas en la masacre en el movimiento aymara contemporáneo, sobre todo en los inicios de la misma, a fines de los años 80 del

siglo XX. Se hizo énfasis en la nueva historiografía y sobre todo de historiadores aymaras, como es el caso de Roberto Choque, pero también en la memoria oral de los comunarios sobrevivientes de la masacre de 1921, recopilada por el autor. Este artículo es parte de un trabajo amplio que se ha desarrollado en la región indicada, que incluye a otros pueblos indígenas como es el caso de los Urus uchu mataqu, que conviven con los aymaras y sobre todo en la recuperación de la memoria colectiva de los pueblos aymaras.

Bibliografía

- Barcelli S., Agustín (1956) *Medio siglo de luchas sindicales revolucionarias en Bolivia*. Edit. Del Estado, La Paz.
- Cabildo [I] de Autoridades Originarias de Jesús de Machaca (1992) “Conclusiones y Recomendaciones.” 7-8 de noviembre, Jesús de Machaca. (Ms).
- Cacojma y Capa (1989) “Resoluciones del I Congreso Regional de 1989”. Jesús de Machaca. (Ms).
- Cacojma (1989) “Convocatoria al I Congreso Regional de Jesús de Machaca”. Jesús de Machaca. (Ms).
- Contreras, Alex (1991). *Etapas para una larga marcha*, Semanario AQUI y ERBOL, La Paz.
- Choque Canqui, Roberto y Esteban Ticona Alejo (1996) *Jesús de Machaca la marka rebelde. 2. Sublevación y masacre de 1921*. CIPCA i CEDOIN, La Paz.
- Choque Canqui, Roberto (1979) “Sublevación y Masacre de los comunarios de Jesús de Machaca”. En *Antropología*, La Paz. pp 1-27.
- Choque Canqui, Roberto (1986) *La Masacre de Jesús de Machaca*. Chitakolla, La Paz.
- Federación de ayllus, provincia Ingavi (facopi) (1993) *Estructura orgánica*. Qullasuyu: Aruwiyiri, La Paz.
- Hurtado, Javier (1986) *El Katarismo*. Hisbol, La Paz.
- Inda, Lorenzo (1986) *Nuestra Historia sobre los Urus de Irohito*. Qhana. (Concurso de cartillas populares), La Paz.
- Inda, Lorenzo (1988) *Historia de los Urus. Comunidad Irohito Yanapata*. Hisbol y Radio San Gabriel, La Paz.
- Layme P., Felix. “Tradiciones históricas de Jesús de Machaca”. La Paz. (Ms).
- Taller de Historia Oral Andina (THOA) (1984) *El indio Santos Marka T'ula, Cacique principal de los ayllus de Qallapa y apoderado general de las comunidades originarias de la República*. THOA-UMSA, La Paz.
- Ticona Alejo, Esteban (comp.) (1990) “Historia oral de los aymaras de Qhunqhu San Salvador de Jesús de Machaca. Testimonios aymara/castellano.” CIPCA, documentos internos, La Paz.
- Ticona Alejo, Esteban (comp.). (1991) “Jiwasanakan Sartawisa, Nuestra historia. Jesús de Machaca y Ayo Ayo.” CIPCA, documentos internos, La Paz.
- Ticona Alejo, Esteban y Xavier Albó (1997) *La lucha por el poder comunal Vol. 3. Serie Jesús de Machaca: la marka rebelde*. Cedoin/Cipca, La Paz.
- Ticona Alejo, Esteban (1990) “Unidad y ch'axwa comunal en la fiesta del Rosario de Jesús de Machaca, Jesús de Machaca”, La Paz. (Ms).
- Ticona Alejo, Esteban (1992) “Los tres Machaca: proceso de resistencia y consolidación de una región aymara”, La Paz. (Ms).

Ticona Alejo, Esteban (1993) *La lucha por el poder comunal: Jesús de Machaca, 1919-1923 y 1971-1992*. UMSA. (Tesis inédita de licenciatura en sociología), La Paz.

Triguero C., Abraham (1989) “Fiesta del Rosario de las comunidades de Jesús de Machaca”. Qurpa. (Ms) “Sistema de autoridades originarias en las comunidades de Jesús y San Andrés de Machaca, a través de la tradición oral”. Ponencia presentada al ii Encuentro de Etnohistoria. Coroico, julio 29-2 de agosto, La Paz. (Ms).

Urus de Iruwit'u (1990^a) “Voto Resolutivo, 2 de abril de 1990”.

Urus de Iruwit'u. (1990b) “Carta al vi Congreso de la provincia Ingavi, 12 de abril de 1990”.

Vellard, Jehan (1954) *Dieux et parias des Andes. Les Ourous, ceux qui ne veulent pas être des hommes*. Émile-Paul, Paris.

Archivos

ALP/FP. Archivo de La Paz. Fondo de la Prefectura. 1923. Documentos

Archivo de La Paz. Expedientes de la Prefectura, 1920.

Archivo Histórico de La Paz [alp] 1920.

Correspondencia. Prefectura.

Entrevistas

Gregorio Barco, discurso en aymara. *Chuxña-Ilata baja*, 13/XI/84.

Notas

¹ Traducido del aymara por el autor.

² Las radionovelas sobre la historia aymara comenzaron a difundirse desde los años 60, como también el uso del idioma aymara en diversas radios en La Paz. Uno de los pioneros en esta actividad fue el CIPCA, institución que a partir de 1974 incorporó personal aymara. Por ejemplo, los radialistas Jaime Apaza, Florentino Cáceres e Inocencio Cáceres. En este contexto surgió la radionovela histórica, de gran éxito y repercusión en el movimiento katarista e indianista, llamada *Julián Apaza, Tupaj Katari* y difundida por Radio San Gabriel. Algunos años más tarde se difundió otra, llamada *Willka Marka*, que trata sobre la participación del movimiento indígena en la guerra federal en 1899, liderizada por Pablo Zárate Willka.

³ Hasta entonces, sólo se conocían versiones muy fragmentarias de algunos ideólogos obreros, como Barcelli (1956).

⁴ Estas “actas históricas” fueron compiladas en un texto que titula *Jiwasanakan sartawisa, Nuestra historia* (Ticona (comp.), 1991). También se incluyó una mayoría de la autoetnografías en el Anexo 4 del vol. 3 de la serie Jesús de Machaca (Ticona y Albó, 1997:338-358).

⁵ ALP.CP, Provincia de Ingavi, 1920. Oficio del corregidor Augusto Ríos R. al señor Prefecto y Comandante del Departamento de La Paz. 27 de septiembre de 1920.

⁶ Antes hubo otras aproximaciones de carácter coyuntural, como la creación del “Comité de sequía de los tres Machaca”, formado en la década anterior para buscar la ayuda del Gobierno.

⁷ En cierto momento, los *mallkus* y representantes nombrados recibieron el asesoramiento jurídico del abogado Jorge Vacaflo.

⁸ Ver Contreras (1991). A ese encuentro en La Cumbre los *Urus* de *Iruwit'u* acudieron con su propia indumentaria y pancarta identificatoria.

⁹ Lorenzo Inda Colque nació en 1946. Es un investigador e historiador de su propia cultura y ha sido también reconocido como dirigente máximo al nivel de su pueblo *Uru*, de la marca Jesús de Machaca (1987), de su provincia Ingavi (1990 1992) y ha ocupado además cargos a nivel departamental. Fue candidato para la alcaldía de la primera sección de Viacha en 1996 y fue elegido por el Cabildo de Jesús de Machaca como subalcalde de la *marka* en 1997 (Inda 1986 y 1988).

¹⁰ Carta al VI Congreso y Voto Resolutivo del 2 de abril de 1990.

**“LLEVAR LA FERIA A LAS PROTESTAS”. ANÁLISIS DE ACTOS
PERFORMÁTICOS Y DE FOTOGRAFÍAS EN TORNO A LAS
MOVILIZACIONES DE LOS FERIANTES DE GUAYMALLÉN, MENDOZA**

1

María Victoria Martínez*

Marta Silvia Moreno*

Cecilia M. Sánchez*

Nancy Colque*

Resumen

Durante el año 2014 se multiplicaron las movilizaciones impulsadas por un grupo de trabajadoras/es, la mayoría mujeres migrantes provenientes de Bolivia, de la Feria Popular de Guaymallén, Mendoza, a raíz del desalojo del predio donde venían trabajando todos los domingos desde hacía más de una década. En el presente trabajo, nos proponemos realizar un análisis retrospectivo de sus modalidades de resistencia, privilegiando como ejes de indagación algunos de los actos performáticos y fotografías tomadas durante los procesos de organización entre 2014 y 2015. Algunas de las interrogantes que guiaron la investigación fueron las siguientes: ¿Cuál fue la estrategia de auto-presentación que los feriantes quisieron darse a sí mismos y a la sociedad mendocina a partir de las movilizaciones en las calles del micro-centro? ¿Qué rol jugó en estos espacios la dimensión estética? ¿De qué maneras una mirada atenta a la dimensión estética puede echar luz acerca de los procesos de protesta social? Así, a partir de desarrollos conceptuales provenientes de la sociología, la antropología y la historia del arte, analizamos este repertorio y su potencial en tanto herramienta política de visibilización y legitimación de la feria como un espacio de socialización y de trabajo.

* María Victoria Martínez. Lic. en Sociología y doctoranda en Ciencias Sociales en la FCPyS, UNCuyo/Argentina. Docente universitaria en la Universidad de Congreso. Miembro del INCIHUSA, CCT CONICET Mendoza. Contacto: mmartinez@mendoza-conicet.gob.ar/ viquimar2002@yahoo.com.ar.

*Marta Silvia Moreno. Lic. en Sociología y doctoranda en Ciencias Sociales en la FCPyS, UNCuyo/Argentina. Docente universitaria en UNCuyo y UNdeC. Miembro del IADIZA, CCT CONICET Mendoza. Contacto: smoreno@mendoza-conicet.gob.ar/ masilviamoreno@hotmail.com.

*Cecilia M. Sánchez. * Prof. en Historia del Arte por la Facultad de Diseño y Artes de la UNCuyo, fotógrafa egresada del EFAC, Becaria SECTyP, UNCuyo. Contacto: derivafractal@hotmail.com.

* Nancy Colque. Estudiante de Historia y Comunicación Social, FFyL y FCPyS, UNCuyo. Corresponsal por Mendoza de Revista Jallalla. Docente de Nivel Medio. Miembro permanente de la Asamblea de la Feria Popular de Guaymallén. Contacto: nancy_nancy24@hotmail.com.

Recibido 30/03/16. Evaluado 15/05/16

Palabras clave: Actos performáticos, Bolivia, feria popular, fotografía, trabajadoras migrantes.

Abstract

During the 2014 demonstrations driven by a group of sellers, most migrant women from Bolivia, multiplied in Guaymallén, Mendoza, following their eviction from the land where every Sunday had been working for more than a decade. In this paper we propose to conduct a retrospective analysis of their forms of resistance taking as lines of inquiry performative acts and photographs taken during the mobilizations in 2014 and 2015. Some of the questions that guided the research were: What was the strategy of self-presentation which sellers wanted to give themselves and to the Mendoza's society during the demonstrations in the downtown streets? What was the role played by the aesthetic dimension? In which ways an attentive perspective at the aesthetic dimension can shed light on social protest processes? From some socio- anthropological conceptual developments, we analyze this repertoire as political tools of visibility and legitimacy of the fair as a space for socializing and working.

Keywords: Bolivia, migrant workers, performative acts, photography, popular fair.

Introducción

Dado que la gran mayoría de las feriantes que llevaron a cabo estos procesos organizativos y de movilización son mujeres nacidas en Bolivia, es fundamental, para una adecuada contextualización histórica y espacial del tema que abordamos, comenzar con unas breves notas sobre la migración boliviana a la provincia de Mendoza. Desde mediados de siglo XX, parte de los migrantes bolivianos que trabajaban en la cosecha de la caña de azúcar en las provincias del noroeste de la Argentina buscaron nuevos horizontes por la mecanización de esta actividad. Algunos se aventuraron hasta Mendoza, donde existía una creciente demanda de trabajo en la cosecha de vid (García Vázquez, 2005). Estos desplazamientos se vieron favorecidos debido a numerosos factores, entre los que se destacan el fracaso de la reforma agraria boliviana en 1952 con la consecuente emigración de muchos campesinos indígenas hacia el exterior de Bolivia (Pizarro, 2013) y la construcción de un nuevo ramal ferroviario que vinculó a Mendoza con Bolivia, proporcionando una vía de transporte rápida para el traslado (Paredes, 2004). Progresivamente, en los alrededores de la estación San José, ubicada en la ciudad de Mendoza, se instalaron nuevos migrantes, en su mayoría procedentes de Bolivia (Paredes, 2004; García Vázquez, 2005).

Desde entonces la migración boliviana se expandió y entre las décadas de 1970 y 1980 creció la tendencia hacia la fijación residencial en zonas urbanas y rurales en diferentes puntos del país, con particular énfasis en el área metropolitana de Buenos Aires. Mendoza se constituyó en el tercer destino en importancia. A lo largo de este proceso, la

participación de mujeres solas se incrementó, así como su articulación en ciertas actividades laborales, como el trabajo en la agricultura en áreas rurales (Moreno, 2012 y 2013; Moreno y Torres, 2013) y el comercio ambulante o en ferias en las zonas urbanas (Martínez Espínola, 2009; Colque et al., 2015).

Junto con el crecimiento de los procesos migratorios en áreas urbanas, en las adyacencias de la Estación Belgrano se conformó el Mercado Cooperativo de Guaymallén en la década del '80 y se instalaron, en sus alrededores, los primeros puestos callejeros. La concurrencia de vecinos y visitantes de otras localidades fue ascendiendo. La calle principal dejó de ser un pequeño núcleo de feriantes al menudeo para convertirse en un paseo paralelo que convocaba a cientos, principalmente los días sábados y domingos.

Llegado el año 2000 y con una economía nacional en decaída, la modalidad de estas ferias se instaló como una respuesta ante la coyuntura del país. En la provincia se fortalecieron los mercados persas, surgieron los clubes del trueque y se multiplicaron las ferias barriales en plazas y calles, como una opción accesible para obtener productos de primera necesidad. A fines del 2003, la llamada “Feria de calle Sarmiento” fue desalojada por orden del Municipio. Tras una serie de movilizaciones de parte de los afectados, la gestión de turno decidió trasladar la feria a un antiguo predio cercano, ubicado a espaldas de una escuela primaria, que por más de veinte años había servido de basural. Desde entonces, la feria llegó a convocar a diez mil visitantes aproximadamente por fin de semana y con el tiempo los bienes y servicios se diversificaron, incluyendo desde verdulerías, comidas típicas, plantas, mercaderías e instrumentos musicales, hasta peluquería, cerrajería, tecnología, carpintería y zapatería, entre otros. Esta expansión progresiva convirtió a la feria en un centro de confluencia e intercambios para los pobladores locales y de otros parajes, quienes intercambiaban con dinero o trueque. Se propició, así, un espacio de interacción social, de encuentros y socialización. La impronta de los habitantes de la zona, señalada en su nombre, “Boli-shopping”, forma parte de la historia de estos barrios y de sus expresiones.

En el año 2011, el municipio instaló una cédula que indicaba la futura construcción de una escuela técnica; ante ello, la comunidad feriante se alarmó en búsqueda de respuestas. El cartel perduró allí por más de tres años, hasta que en septiembre de 2014 el gobierno local determinó su definitivo cierre. El llamado “Shopping de los bolivianos” fue removido con tractores, dejando el predio imposible de transitar y afectando a más de 800 familias. Inmediatamente, comenzaron las protestas y cerca de 500 personas cortaron las calles principales de Guaymallén, bajo la consigna de “derecho a trabajar y reconocimiento de la feria”.

A partir de ese momento, comenzó a gestarse un proceso de reorganización interna basado en asambleas para llevar a cabo acciones que buscaban la continuidad de este espacio de trabajo. Notas, denuncias, difusión, junta de firmas y registros audiovisuales se difundieron a la sociedad mendocina. Los reclamos llegaron a la explanada del municipio y a la legislatura provincial sin obtener recepción administrativa. El objetivo era mostrar que el trabajo existente en la feria es genuino y digno, en contraposición a la campaña de deslegitimación efectuada por el intendente de turno, como así también dar público conocimiento de que con esta medida la economía local se veía sacudida: según los datos

construidos por los propios feriantes movilizados², en el lugar se reunían alrededor de ochocientas familias de vendedores. De ellos, aproximadamente el 90% eran inmigrantes de países limítrofes y un 75% estaba constituido por mujeres de distintas edades que habían encontrado en la ‘venta feriante’ una forma de ‘vida y reproducción social’ (Colque et al., 2015).

Tras una única audiencia con autoridades municipales, un número parcial de feriantes consiguieron ser reubicados/as de manera provisoria en el estacionamiento de una escuela semi-privada desde noviembre de 2014 a la actualidad. Si bien esta medida apaciguadora constituyó un logro, aún no atiende varios aspectos en disputa³ que mantienen viva la organización de este grupo de trabajadores/as, tales como el reconocimiento de las economías y ferias populares en los barrios de la provincia.

La ferias como espacios de intercambio

A pesar de que la actividad feriante se reproduce en el tiempo y el espacio, los estudios sobre ferias son aun limitados en América Latina si los comparamos con la producción que ha tenido lugar en el continente Europeo (Busso, 2010)⁴. En la región, estas investigaciones han cobrado cada vez mayor relevancia en los últimos años, sobre todo en países como Perú, Venezuela, México y Bolivia, existiendo algunas variantes en el modo de conceptualizar el comercio informal y más específicamente, las ferias comerciales emplazadas en espacios públicos.

Según un informe del Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB), entre 1960 y 1970 se observa la transformación de espacios públicos en mercados populares de gran magnitud en diversas urbes latinoamericanas. En la década de 1980 estos espacios de intercambio captaron el interés de los científicos sociales, cuyas indagaciones desembocaron en una diversidad de interpretaciones que van desde evaluar el fenómeno como una respuesta de parte de la población ante la falta de una economía formal para absorber mano de obra disponible, hasta quienes entienden las ferias como una opción de carácter individual y voluntaria, que valora ciertas ventajas relativas, como la no dependencia y la administración propia del tiempo (Informe Proyecto PIEB, 2008).

Frente a esta diversidad de perspectivas, algunos autores advierten sobre las potencialidades que encierra la economía popular y solidaria. Entre ellos, Kraychete postula que la llamada economía de los sectores populares es una acción de frontera, generadora de nuevas formas de producción y de sociabilidades, que actúan como formas de resistencia a los modelos económicos estructuralmente excluyentes (Kraychete, 1998, en Informe Proyecto PIEB, 2008:4). En este marco, se destaca la necesidad de superar la interpretación estrictamente economicista de estos fenómenos para destacar ciertos aspectos socioculturales de gran importancia, como por ejemplo los intercambios y encuentros ciudadanos que se propician alrededor de las ferias.

Los antecedentes consultados profundizan, además, sobre la vinculación que estas actividades mantienen con la dimensión de género. Algunos trabajos indagan en el aporte

femenino a la reproducción de la fuerza de trabajo en situaciones de crisis y llegan a la conclusión de que las mujeres intensifican su participación en actividades de mercado, especialmente en comercio y servicios. Esto se explica porque el impacto del desempleo es selectivo por sexo. En términos generales, serían “las jefas de hogar, las esposas de los trabajadores manuales, amas de casa de mayor edad sin escolaridad y jóvenes migrantes, las que se dedican a la venta ambulante” (Informe Proyecto PIEB, 2008: 16).

En otra línea, que se desprende de la corriente indianista, Silvia Rivera Cusicanqui y María Eugenia Choque rescatan el papel hegemónico de las mujeres en los mercados paceños no sólo por su visibilidad, sino por la importancia de su rol “en la actividad productiva, organizativa y femenina a la hora de garantizar el establecimiento, supervivencia o expansión de este tipo de negocios” (Rivera Cusicanqui y Choque, 1994, en Informe Proyecto PIEB, 2008: 16-17). En trabajos posteriores, Rivera Cusicanqui profundizará la idea de una feminización del mercado en la que se articulan elementos coloniales y patriarcales, según los cuales los eslabones más subordinados de la cadena laboral serían ocupados por mujeres de origen rural e indígena (Rivera Cusicanqui, 2010: 131).

En el contexto argentino, las ferias han sido abordadas desde el sector científico sobre todo a partir de estudios de caso particulares (Altschuler y Jimenez, 2005; Chávez Molina, 2004; Busso, 2007; Colque et al., 2015; Martínez et al., 2015). No obstante, algunas autoras avanzan hacia la construcción de una perspectiva analítica sobre estos espacios. Por ejemplo, Mariana Busso (2010) analiza las ferias comerciales urbanas como espacios universales, históricos -y ampliamente vigentes- de intercambios, y establece algunas dimensiones indispensables para su comprensión. Para el caso de Argentina, la autora sostiene que a pesar de la antigüedad de algunos casos⁵, en otras regiones las ferias constituyen un fenómeno relativamente nuevo, que se extiende a partir de la década de 1990 y se profundiza con la crisis sociopolítica y económica de 2001, como es el caso de las ‘Ferias Francas’ en Misiones (Comelli y García Guerreiro, 2007). Asimismo, al analizar la feria de La Salada⁶ en Buenos Aires, postula que allí se diferencian dos espacios comerciales: las “ferias internas”, conformadas por puestos fijos techados dispuestos en seis pasillos a lo largo de los cuales se aglutinan entre cinco y seis mil puestos; así como “las ferias externas”, compuestas por puestos distribuidos al aire libre (Busso, 2010:110), similares al caso de Guaymallén.

Asimismo, Comelli y García Guerreiro (2007) plantean que las ferias constituyen un lugar de encuentro social y de construcción de subjetividades que son afirmadas en el mismo encuentro y por ello dejan de ser anónimas para volverse plenamente personalizadas. En este sentido, Busso nos dirá que “las ferias son un espacio histórico de intercambios, pero no solo de mercancías, sino también de historias, de vivencias, de códigos, de costumbres, de informaciones [...] donde se superponen sus características de institución social, forma económica y entidad cultural” (Busso, 2010:107).

Dada la presencia de migrantes regionales en gran parte de las ferias que tienen lugar en nuestro país, esta línea de indagación también recibe aportes de los estudios migratorios, en particular el caso de los migrantes laborales procedentes de Bolivia. En este marco, Benencia y Karasik remarcan la importancia de las redes migratorias y de paisanaje en la

estructuración de estos mercados de trabajo, considerándolas como mediaciones institucionales que articulan la inserción en la estructura ocupacional en el lugar de destino, como sucede en la construcción, en la industria del vestido, en la horticultura y la venta ambulante. En este último caso, se combina la experiencia comercial previa de las mujeres con las redes asociadas con la comunidad de emigración. Para dichos autores, las mujeres provenientes de zonas rurales de Bolivia cuentan, en general, con una importante experiencia en este sentido, que se asocia con el buen desempeño posterior en este campo. Esta experiencia previa remite también a la aceptación social de la participación de las mujeres en estas actividades y su relativa autonomía en el manejo de los recursos (1995). Por otro lado, Verónica Gago analiza las ferias como “microeconomías proletarias” (2014: 33) insertas en lo que entiende por “economías barrocas” (20), en las que *lo informal* se define no por su relación con la normativa que define lo legal/ilegal, sino como “principio de creación de realidad” (21).

En suma, este breve recorrido nos permite conceptualizar a las ferias desde una perspectiva que toma distancia de aquellas que, desde una óptica paternalista, las consideran simplemente como formas de “supervivencia” o como prácticas anacrónicas de “mentes simples”; como también de aquellas otras, que desde una perspectiva neoliberal reducen el análisis al binomio formalidad/informalidad. Antes bien, siguiendo a Karasik, las concebimos como “reformulaciones de la verticalidad y la solidaridad bajo nuevas condiciones históricas” (1984: 51-52), donde las mujeres, sus conocimientos comerciales, las redes de paisanaje y el tejido social que construyen, cumplen un rol de primordial importancia.

Ahora bien, resulta interesante comprender, ya enfocadas en nuestro caso particular, qué significa para las mujeres de la Feria Popular de Guaymallén este espacio de trabajo y cómo vivieron el proceso de desalojo. Al respecto nos basamos en entrevistas realizadas con algunas feriantes, en el marco de nuestra participación en los distintos eventos y marchas a los que convocaron (Martínez Espínola et al., 2015). Los testimonios aportaron información clave respecto de los sentidos de la actividad feriante. Por ejemplo, pudimos dimensionar el carácter histórico y cultural que reviste esta actividad, que en gran parte de los casos es transmitida como un saber de madres e hijas, sobre en todo en zonas rurales de Bolivia.

Mi mamá me enseñaba cómo vender, cómo ofrecerle los productos a la gente, viste ese carisma, ese cariño que para vender siempre hay que tenerlo eso. Eso es lo que me enseñó mi mamá, y poco a poco me gustó eso (feriante nacida en Sucre, 33 años)

También pudimos acercarnos a una comprensión de cómo fue la vivencia del desalojo desde la perspectiva de las trabajadoras. Un aspecto remarcado por todas ellas fue el alto contenido de violencia que acompañó la medida, aun cuando las/os feriantes procedieron de forma pacífica y los actos de reclamo que se sucedieron con posterioridad estaban compuestos mayormente por mujeres adultas y ancianas.

Yo me preocupé mucho y aparte de eso, nos ha tratado muy mal la gente, me siento mal. Re mal, re mal me sentí, pero lo mismo quería trabajar (feriante nacida en Sucre, 38 años)

Otro aspecto que emergió de los discursos de las trabajadoras es que se sintieron no sólo desprovistas de su fuente de trabajo, sino también en algunos casos, relacionaron esta medida con la discriminación social, aspecto que puede ser comprendido como violencia institucional. En este marco, algunas de las entrevistadas interpretaron que estas formas exacerbadas de maltrato de las que fueron objeto, encuentran su explicación en el hecho de que una gran parte de las/los feriantes son migrantes regionales, particularmente de Bolivia.

[...] me he sentido bien discriminada, discriminada, capaz, ‘estos bolivianos de mierda que vienen a hacer acá’, o no sé, cosas así, me he sentido re mal, muy mal me he sentido [...] porque habían rumores, ‘estos bolivianos cochinos, que hacen esto, lo otro’ (feriante nacida en Potosí, 52 años).

Estas apreciaciones se condicen con los resultados de numerosos estudios que profundizan sobre las diversas prácticas discriminatorias que ha sufrido la población migrante en Argentina (Grimson, 1999; Caggiano, 2005). Uno de los factores que colaboró sustancialmente en este proceso fue la existencia de una política migratoria altamente restrictiva por parte del Estado argentino, que entraba en sintonía con las necesidades de flexibilización de la producción y precarización laboral del régimen neoliberal. En este marco, tal como señalan Pizarro, Fabbro y Ferreiro (2011) los migrantes bolivianos resultaron estereotipados con una serie de atributos morales indeseables vinculados a ciertas disposiciones naturales de sus cuerpos, a sus costumbres y a ciertas prácticas laborales (ilegalidad, comercio informal/clandestino). A pesar de la transformación de la política migratoria desde 2003, que marca un giro discursivo en el tratamiento de la cuestión migratoria al incorporar una perspectiva garantista de los derechos humanos y el reconocimiento de la composición regional de los movimientos migratorios actuales (Novick, 2005), los testimonios de nuestras entrevistadas ponen de relieve la vigencia de estas prácticas de demarcación, que acaban por “favorecer los procesos de dominación [...] de minorías y su articulación político-cultural en la constitución de modalidades hegemónicas” (Margulis, 1999:45).

Actos performáticos e imagen fotográfica: la creatividad como herramienta política

En las movilizaciones que sucedieron al cierre del “Boli-shopping”, las/os feriantes de Guaymallén comprendieron muy pronto que para que su reclamo fuera escuchado, necesitaban construir una estrategia propia de visibilización frente a la sociedad mendocina que pudiera contraponerse a la campaña de deslegitimación impulsada desde el municipio con el apoyo de algunos medios de prensa hegemónicos. El periodo más conflictivo para las/os actores fue entre octubre y diciembre de 2014, cuando el municipio no se hacía eco de sus reclamos. Como consecuencia, decidieron organizarse para tomar el antiguo predio y realizar denuncias en los órdenes estatales y medios de prensa por la violencia ejercida contra ellos. Cada fin de semana, un importante número de policías y agentes de infantería se hacían presentes para impedir el asentamiento de puestos. En un comienzo las/os trabajadoras/es resistieron estos embates hasta que finalmente fueron superados por los cuerpos de seguridad. Paralelamente aumentó la campaña de deslegitimación de la actividad feriante en tanto que trabajo, para ser estereotipada como “un foco de

delincuencia, prácticas antihigiénicas, trabajo infantil, ilegalidad, desorden, alcoholismo y ajamiento de calles” (palabras del Intendente municipal durante una entrevista radial difundida en FM La Mosquitera, 2014)⁷.

En este marco buscamos analizar las maneras en que las/os feriantes desarrollaron su estrategia política de demanda de relocalización y el lugar que en ella ocuparon algunas acciones que se vinculan al campo de lo estético. Nos focalizaremos en dos aspectos que llamaron nuestra atención. El primero es acerca de cómo se gestó la idea de marchar con carros e indumentaria de trabajo en la ciudad. En segundo lugar, nos preguntamos acerca del lugar que ocupa la imagen fotográfica en el proceso analizado. En este sentido, resultó interesante contrastar las miradas acerca del conflicto, tanto por parte de las/os feriantes, así como de algunos medios hegemónicos de comunicación.

Así, nuestro análisis encuentra eco en la perspectiva de Diana Taylor acerca de “*lo performático*” (2011:24) y en sus nociones de “*archivo y repertorio*” (2011:13). En la introducción a Estudios Avanzados de Performance, la autora da cuenta de la compleja genealogía de los términos *performance*, *performativo* y *performático*. Opta por este último, ya que considera que presenta la ventaja de poder hacer referencia a los aspectos no discursivos del *performance* y así, mediante esta emancipación de la letra, poder hacer hincapié en lo corporal y material de las vivencias experimentadas *en vivo*, entendidas como formas de ser y estar en el mundo. Además, al funcionar como adjetivo, el concepto permite ampliar su explicación hacia acciones que no han sido necesariamente pensadas como performances en *stricto sensu*, pero que comparten algunos aspectos de las mismas (Taylor, 2011: 23-25).

Respecto de las nociones de archivo y repertorio, para Taylor la memoria de archivo se registra en documentos materiales, resistentes al cambio, a los cuales el investigador puede volver en cualquier momento y lugar (imágenes, cartas, textos literarios, discos, etc.). Por su parte, el repertorio se refiere a la memoria corporal que se configura en performances, gestos, narraciones orales, movimientos, danzas. Este requiere de la presencia de los participantes en la producción y reproducción de ese conocimiento y existe sólo *en vivo*. Según Taylor, ambos tipos de registro transmiten información, con las particularidades dadas por la especificidad de cada uno, y contribuyen a reconstruir la identidad y la memoria colectiva del grupo (2011: 13-14). Así, a través del acto performático, se trasmite y re-escenifica la memoria en el momento presente (2000: 33). Para nuestro caso de análisis es posible rastrear un repertorio de luchas: por ejemplo, el hecho de salir a marchar con las herramientas de trabajo puede entenderse como una forma de actualizar una estrategia de resistencia que reedita las protestas mineras de los trabajadores potosinos en Bolivia, quienes acostumbran a marchar con sus cartuchos de dinamita. En el análisis siguiente retomamos estas nociones y las vinculamos a otros aportes provenientes de estudios sobre estética, política y sociología de la imagen.

Acerca de los actos performáticos durante las movilizaciones, o de cómo dar forma a una demanda

En la relación estética el hombre satisface la necesidad de expresión y afirmación que no puede satisfacer o satisface en forma limitada, en otras relaciones con el mundo

Karl Marx

Según Adrian Scribano y Ximena Cabral, la implementación de las políticas neoliberales en América Latina entre fines del siglo XX y principios del XXI desencadenaron fuertes crisis, las cuales fueron el escenario de la emergencia de colectivos y movimientos sociales, que “contribuyeron a instalar “nuevas demandas” relacionadas con decires y prácticas caracterizadas por una significativa creatividad en las formas de revelar(se) y rebelar(se)” (2009: 132).

Para los autores, estos procesos inauguraron formas novedosas de articular demandas sociales, en las que la creatividad aparece al frente de la reapropiación de la calle como campo de expresión. A su vez, se hizo posible comprender la acción colectiva en términos de prácticas de las “estéticas-en-las-calles” (Scribano y Cabral, 2009: 131), reactualizando las reflexiones sobre estética y política. En este marco, Scribano y Cabral proponen cuestionar el uso actual que se hace del término *estética*, vinculado generalmente a la apariencia y a los efectos visuales, y reconsiderar la etimología y sentido de la estética en tanto “«dimensión humana» a partir de su potencial —relacionado con la posibilidad de despertar otras sensibilidades ocluidas por la versión dominante— cuando el tema que nos ocupa es la estética y su vinculación con el conflicto” (2009: 134).

Esta propuesta estaría en sintonía con la perspectiva de Gustavo Cruz, Carlos Asselborn y Oscar Pacheco, quienes parten de la hipótesis de que la articulación entre lo estético y lo político se centra en la categoría de corporalidad-sensibilidad y de que serían inviables los procesos de liberación sociopolítica sin una estética que los potencie (Cruz et al, 2009: 58). Así, la liberación implica, indefectiblemente, una dimensión que coloca al cuerpo y a lo sensible en el centro del proceso. Así, la liberación implica, indefectiblemente, una dimensión que coloca al cuerpo y a lo sensible en el centro del proceso. En este marco, el acto performático permite que los cuerpos se vuelvan políticos, “*archivos vivos*” (Taylor, 2000: 36) que demandan un derecho ausente. Tal es la lectura que hace Taylor de las caminatas de Madres de Plaza de Mayo. En su análisis de estos ritos, la mediación estética permite la canalización del dolor (Taylor, 2000: 37).

A partir de la pregunta por el vínculo entre estética y política encontramos referencias que se remontan un poco más atrás. En este sentido, el artista y ensayista uruguayo Luis Camnitzer nos permite pensar en otras genealogías de la relación entre estética, política y vida cotidiana en América Latina. El autor parte de las preguntas que se hacía como estudiante de arte en los '50. Sintiéndose parte de un estudiantado militante, explica: “Nos planteábamos, algo esquemáticamente, la duda clave de si el arte es un arma o solamente un pasatiempo elitista (...) ¿Estaba bien que se hiciera un arte que estaba al margen de la experiencia cotidiana?” (Camnitzer, 2008: 15-16).

Ante estas preguntas, Camnitzer encontró algunas respuestas provenientes de la esfera política de los años '60 y '70: "Fue la aparición del movimiento guerrillero Tupamaros en el Uruguay de mediados de los sesenta lo que me ayudó a ver las cosas en una forma un poco diferente" (Camnitzer, 2008: 15). El artista recuerda, según anotaciones breves que tomaba en aquella época, cómo se le había ocurrido relacionar corrientes artísticas, como el situacionismo y el conceptualismo con los Tupamaros. En esencia, consideraba que las operaciones de los Tupamaros constituían una forma válida de arte. Y estas reflexiones formaban parte de su búsqueda de historias locales en las que tanto el arte como otras actividades surgían como respuesta al entorno en el que se insertaban. En esta búsqueda, encuentra otra obra que lo lleva a comprender el conceptualismo latinoamericano: la obra del venezolano Simón Rodríguez.

La ventaja de tomar en cuenta a los Tupamaros y a Rodríguez es que sus actividades reflejan una síntesis del arte con la política en el primer caso; y del arte con la pedagogía en el segundo, presentándolas como una expresión unificada (...). Quizás la conexión más importante es su contribución a lo que se puede llamar una *didáctica de la liberación*. En esta tarea los Tupamaros utilizaron operaciones militares estetizadas. Rodríguez, por su parte, recurrió a aforismos ideológicos (...) Ambos trataron de dirigirse a sus públicos específicos con el propósito de concientizarlos al máximo (Camnitzer, 2008: 25).

Ahora bien, para el análisis de nuestro caso de estudio, buscamos poner de relieve algunos procesos más recientes de construcción de demandas políticas que se sirvieron de herramientas provenientes del campo estético. Así, en el marco de las coyunturas socio-políticas de los '90 y los 2000 en Argentina, Ana Longoni da cuenta de la diversidad de grupos de 'arte activista' que surgen desde los noventa con la aparición H.I.J.O.S, GAC, Etcétera..., entre otros, y unos años después, a raíz de la crisis del 2001, otra serie de colectivos artísticos que trabajaron junto a los movimientos sociales emergentes (asambleas populares, piqueteros, fábricas recuperadas, movimientos de desocupados, etc.). La autora sitúa su perspectiva en el cruce de los términos 'arte y política' y desde allí trae a colación una serie de preguntas referidas a los criterios para definir si las distintas prácticas son o no arte:

Los límites para definir si estas distintas prácticas callejeras son o no arte, o en todo caso, cuáles lo son, se vuelven nebulosos. ¿Depende de la definición que hagan los propios realizadores? ¿De su condición de artistas? ¿De la lectura de críticos o curadores, el juicio del medio artístico? Pienso, más bien, en la imagen de un reservorio público, una serie de recursos socialmente disponibles para convertir la protesta en un acto creativo [...] Inventar nuevas formas de vida y de vínculo, convertir la carencia, el dolor, la indignación en otra cosa, en una llamada colorida a los demás en medio de un tiempo de vértigo y creatividad social (Longoni, 2013: 42).

Estos aportes del campo de la estética nos permiten, entonces, analizar cómo este grupo de trabajadoras/es construyen como estrategia 'llevar la feria a la protestas', al centro, a la casa de gobierno, a los canales de televisión, con el fin de hacer visible que su actividad es trabajo, que merece reconocimiento, un espacio, condiciones dignas, etc.



Fotografías tomadas por las y los feriantes. Imágenes 1 y 2

Las imágenes 1 y 2 corresponden a las movilizaciones efectuadas en Canal 9, uno de los canales televisivos de mayor audiencia en Mendoza, cuyo principal objetivo era lograr la visibilidad del conflicto ante el conjunto de la sociedad mendocina. Como estrategia de auto-presentación las/os feriantes acordaron, en una asamblea celebrada previamente, recorrer las calles con su ropa (guardapolvos) y herramientas de trabajo. En ellas, el primer plano está ocupado por mujeres, que cargan sus carros con los productos que suelen ofrecer en la feria. Esta estrategia puede explicarse por el hecho de que ha sido su propia condición de trabajadores/as la que se ha visto cuestionada con la argumentación acerca de la 'ilegalidad' de sus actividades. Detrás, banderas de nacionalidad argentina y boliviana, junto a carteles con leyendas en quechua y español; que plasman sus principales demandas. En la Imagen 2 una de las feriantes coloca cuatro cuadros de situaciones propias del mundo andino, acto que remite a dejar en claro de dónde proviene y cuál es su actividad. Cabe destacar aquí que las ferias en la región altiplánica se llevan a cabo en las calles, por lo que a menudo también entran en disputa con el Estado.





Fotografía tomada por Marianela Sánchez. Imagen 3

En la imagen 3 podemos ver un grupo de mujeres feriantes en la explanada de Casa de Gobierno. La situación es la siguiente: mientras un grupo reducido de feriantes se encuentra adentro del edificio buscando presentar su problema a las autoridades, el resto espera afuera. Lo que ocurre es una simultaneidad de acciones, feriantes ofreciendo sus mercaderías en la explanada de Casa de Gobierno, feriantes cuidando de sus niños y feriantes mayores descansando a la sombra, todos esperan.

Estos actos performáticos cumplen con algunas de las características de *performance cultural* que aporta Singer, tales como su desarrollo en un tiempo limitado, un comienzo y un final, un programa organizado de actividades, ejecutantes y audiencia, en un lugar y momento determinados (Singer en Citro, 2009: 32-33). Aquí resulta interesante volver a Taylor cuando acentúa el carácter ‘real’ de estos actos, más allá de lo efímero de la puesta:

Aunque una danza, un ritual, o una manifestación requieren de un marco que las diferencie de otras prácticas sociales en las que se insertan, esto no implica que dichos performances no sean reales o verdaderos. Por el contrario, la idea de que performance destila una verdad más “verdadera” que la vida misma llega desde Aristóteles a Shakespeare y Calderón de la Barca, y desde Artaud y Grotowski hasta el presente. Para los chamanes, el estado de trance es el más ‘real’ de todos. (2011: 21)

Otro aporte interesante es el análisis de Víctor Turner respecto de la relación entre *performances* y las teorías del drama social, por cuanto permite visualizar el contexto social en el que se desarrollan (Taylor, 2011, Canevaro y Gavazzo, 2008). Para Turner, los dramas sociales son procesos in-armónicos que surgen en situaciones de conflicto y en los que pueden observarse cuatro fases de desarrollo: la primera se caracteriza por un *quiebre* en las relaciones sociales del grupo al interior de un sistema de relaciones sociales (en nuestro caso, se trataría de un quiebre en las relaciones entre feriantes y municipio), cuya señal es una fractura pública y notoria; la segunda fase se caracteriza por una *crisis* creciente en la que se revela el verdadero estado de las cosas, es un estado ‘liminal’, una especie de umbral entre dos fases más o menos estables del proceso social en la que irrumpen posturas amenazantes; la tercera fase es la de la *acción de desagravio*, en la que

los actores estructuralmente representativos ponen en marcha mecanismos de ajuste y reparación; la última fase es la de *reintegración* del grupo social o del reconocimiento social de una ruptura irreparable del mismo (Turner, 1974).

Según Silvia Citro, en trabajos posteriores Turner vinculará estos momentos del drama social con el *performance*, intentando ir más allá de lo meramente representacional o funcional. En la dialéctica entre estructura y antiestructura, el segundo momento se caracterizaría por experiencias de unidad, compañerismo y el predominio de la emoción, el juego y el arte:

Las dimensiones sensoriales y emotivas de la performance son puestas de relieve, pero ya no solamente por el papel instrumental que poseen en un ritual –al hacer deseable lo obligatorio- sino también por el placer que otorgan al performer y porque le permiten colocarse temporariamente al margen de su vida social normal, en una posición liminal (Turner, 1980, en Citro, 2009: 34).

Así, en este estado liminal se permite la conjugación de prácticas cotidianas resignificadas en un contexto de lucha por la imposición del sentido que se construye en torno a esta actividad. No es casual que los actos performáticos analizados se desarrollen frente al edificio de uno de los canales televisivos de mayor audiencia en la provincia y en la explanada de la Casa de Gobierno, sede del poder político provincial. Este aspecto nos remite a la noción de espacio del performance de Ngũgĩ Wa Thiong'o, quien lo entiende a partir de una doble configuración: por un lado, es un campo de relaciones internas entre los actores, accesorios, luces y sombras y entre ellos y el público; por el otro, se trata de un espacio que consta de la totalidad de relaciones con otros campos, es decir, el espacio público. Según el autor, estos últimos son campos de representaciones y de allí que adquiere sentido la disputa por su acceso, ya que son sedes del poder político, económico, social, de comunicación, etc. En palabras del autor, estos espacios, que nunca son vacíos, son siempre “el lugar de fuerzas físicas, sociales y psíquicas en la sociedad” (Ngũgĩ Wa Thiong'o, 2011: 350-351). A su vez, ante la falta de un espacio propio, es la feria la que se mueve como forma de reivindicarse políticamente y desafiar el orden impuesto en el reparto estatal de los espacios.

Hacia una comprensión sociológica de la imagen

Tanto la imagen fotográfica como la imagen fílmica funcionan como vehículos de transmisión de emociones, ideas, valores. Además de aportar información, generan reacciones y están sujetas a un efecto de inmediatez tal, que se vuelven una herramienta potente de comunicación. A partir de esa potencialidad, de esa confianza depositada en el poder fáctico de lo visual, suele afirmarse con frecuencia que “una imagen vale más que mil palabras”, dándose por sentado que las imágenes instantáneamente producen el efecto buscado en forma inmediata y de manera uniforme.

Creemos necesario relativizar esa capacidad explicativa a partir de la confrontación de documentos gráficos sobre el asunto bajo estudio. En este sentido, acordamos con Catalina

Sánchez y Belisario Zalazar, cuando afirman que “tocar la imagen requiere adentrarnos en la honda superficie material que otorga sentido a las vivencias y experiencias sociales y la larga duración de esas memorias –inscritas en los cuerpos, las formas de beber, de bailar, de comer, de vestir-.” (2015: 42).

Para poner en práctica este ejercicio de ir más allá del sentido común que proponen las imágenes de prensa, recuperamos algunas nociones provenientes de la sociología de la imagen tal como es planteada por la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui y de la propuesta teórica de Roland Barthes.

Rivera Cusicanqui sostiene que una particularidad de la cultura contemporánea es la saturación de imágenes que rodean y moldean el inconsciente, razón por la cual el hecho de cuestionar la imagen y la cámara nos obligan a volver la mirada sobre las construcciones de sujetos en las que estamos inmersos/as. La autora retoma la propuesta de Barthes respecto del cuestionamiento del carácter supuestamente análogo de la realidad que ostenta la fotografía de prensa. A partir de una sociología de la imagen considera que es posible interpretar la sociedad de una determinada época en sus dimensiones abigarradas y conflictivas. Es decir, advertir la diversidad de sujetos sociales y relaciones de poder que se entretajan en una sociedad y en un momento determinado de su historia (Rivera Cusicanqui, 2005).

Según Roland Barthes (1995) es posible cuestionar la condición puramente denotativa de la fotografía de prensa, su plenitud analógica y su objetividad. Desde esta perspectiva, si bien el carácter connotado de la fotografía de prensa no es captable de inmediato, sí existen algunos aspectos, tanto al momento de la producción como de la recepción del mensaje, que permiten inferirlo. En este sentido, el autor señala que una fotografía de prensa es un objeto trabajado, escogido y tratado de acuerdo con determinadas normas profesionales, estéticas e ideológicas. Del lado del momento de la recepción, el autor señala que la imagen no sólo es recibida por el público, sino también leída, es decir, interpretada por éste, a partir de una determinada reserva tradicional de signos (1995: 15).

Más puntualmente, para Barthes existen procedimientos de connotación que podemos desentrañar en las fotografías de prensa, tales como el trucaje, la pose, la pose de objetos, la fotogenia, el esteticismo y la sintaxis. Asimismo, el autor intenta responder, a la pregunta acerca de cómo leemos y percibimos una fotografía. En este sentido, señala que la imagen es captada de inmediato por el metalenguaje interior que es la lengua, por lo tanto encuentra que existen planos de connotación de las imágenes semejantes a los de la lengua. Entre ellos distingue la connotación perceptiva, cognoscitiva e ideológica (1995: 16-25).

Estos aportes teóricos nos permiten acercarnos a una cuestión subyacente al conflicto analizado, que tiene que ver con las imágenes que han circulado en distintos medios de comunicación y la manera en que estas contribuyen a reforzar determinadas representaciones y estereotipos acerca de sus protagonistas. En este sentido, es esclarecedora la perspectiva de Cora Gamarnik acerca de los estereotipos, en tanto representaciones reiteradas que convierten algo complejo en algo simple a través de la simplificación y la generalización, dando por resultado la naturalización de las percepciones y su aceptación como verdades incuestionables. La autora agrega que este

aparente ‘conocimiento’ es particularmente peligroso en el campo de la política, ya que da lugar a la repetición de frases hechas, ideas preconcebidas y slogans, reemplazando explicaciones más complejas (2009: 2). Es interesante también retomar el aporte de Gamarnik en cuanto la relación entre los estereotipos y la manera en surgen. Aquí es central la referencia a los medios de comunicación:

Existen ejemplos donde los estereotipos no se adecuan a lo real, sencillamente porque no hay un conocimiento real previo. En este caso los medios son los mediadores absolutos y las fuentes esenciales de información para el conocimiento de los otros o de lo otro. El impacto de estas representaciones resulta poderoso sobre todo respecto de los grupos de los que no se tiene un conocimiento directo. Qué sabemos nosotros de los musulmanes o de cómo era América antes de la conquista. Nuestro conocimiento, salvo un estudio particular o una especialización en el tema, es siempre indirecto y mediático, entendiendo el término *mediático* en sentido amplio (2009: 2).

En el caso de Argentina, algunos autores sostienen que la presencia cada vez más marcada de migrantes de países limítrofes fue asociada a una imagen de otredad que se diferenciaba del estereotipo “blanco y europeo” promulgado por la ideología nacionalista. En este sentido, Grimson (1999) y Caggiano (2005) destacan que, hacia la década de 1990, los procesos de discriminación social hacia los bolivianos se vieron profundizados, debido a que la inmigración limítrofe cobró mayor visibilidad en el discurso mediático nacional al ser definida en términos de problema, a la vez que reforzaba estereotipos altamente discriminadores y estigmatizantes hacia este grupo (Grimson, 1999: 9; Caggiano, 2005: 78-79).

En este marco, analizar las representaciones que se tejen alrededor de ser “feriantes e inmigrantes”, nos resulta una vía de acceso a las posiciones y jerarquías que éstas ocupan en el contexto de la ciudad de Mendoza. Asimismo, al evidenciar este carácter construido se torna interesante comparar las imágenes tomadas desde distintas perspectivas o posicionamientos en el contexto del conflicto. Para alcanzar este fin, proponemos visualizar algunas imágenes que conforman un corpus integrado por las fotografías publicadas por un periódico provincial, como también algunas tomas realizadas por los propios feriantes y las autoras de este artículo.

Con un gran operativo, desalojaron a feriantes en Guaymallén

Al rededor de cien efectivos cercaron ésta mañana el predio ubicado en calle Malvinas Argentinas y Servet dónde más de 600 familias tienen sus puestos. Los artesano, se manifestaron con apoyo del FIT en contra del intendente Luis Lobos.

por MDZ
11 de Octubre de 2014 | 10:02



[Diario MDZ, 11/10/15. Imagen 4](#)

Del diario MDZ online se seleccionó una fotografía (imagen 4) que sintetiza la perspectiva de este medio sobre el conflicto tratado. La imagen registra la situación de conflicto, oposición y confrontación que atravesaron los feriantes en las calles de su barrio durante las tomas que tuvieron lugar los fines de semana de setiembre y octubre de 2014. Retratados de espaldas, los feriantes recuerdan actores secundarios de alguna pintura de Giotto, el pintor italiano que supo revolucionar la pintura del Trecento, modificando la representación de sus personajes a partir de una jerarquización de las figuras. ¿Cuáles son las disputas o relaciones que se plantean en este ‘poner el cuerpo por parte de los feriantes’ y los representantes partidarios ante esa barrera humana de policías de fondo? ¿Dónde está la tensión o lo que Barthes llamaría el *punctum* de la foto? La policía actúa como muro de

contención ante las pacíficas demandas de parte de los feriantes, connotación que podría interpretarse como una representación criminalizante de estos sectores y quizás ahí esté el *punctum*, en la presencia innecesaria de los cuerpos policiales. Mientras las/os feriantes aparecen de espaldas a la cámara, el Estado, a través de sus fuerzas policiales, siempre figura de frente. A partir de las imágenes de antagonismo entre la policía y las/os feriantes, consideramos que se plantea la oposición legalidad/ilegalidad, asunto que tiñe la problemática de las economías populares y que sirve de argumento para su deslegitimación.



Fotografías tomadas por las y los feriantes. Imágenes 5 y 6

Por su parte, las imágenes producidas por los mismos feriantes, recopiladas en su página en facebook⁸ (imágenes 5, 6 y 7), construyen una representación alternativa de dichas manifestaciones. En la imagen 5 se observa cómo, en primer plano y de espaldas, los feriantes resisten y registran el accionar de la policía. En esta situación los roles se invierten y los representados se vuelven protagonistas de la construcción de su propio relato a través de la toma fotográfica. Detrás, se observa la policía conformando un muro de contención y hacia el fondo, figura un camión que sirve para cargar las mercaderías decomisadas de aquellos/as que pesar de las advertencias, se atrevan a montar su puesto para vender.

La imagen 6 exhibe en primera plana un cartel con la leyenda en quechua que dice “ama sua, ama llulla, ama q’ella”, que significa “no robes, no seas mentiroso, no seas flojo”, frase emblemática de la cosmovisión andina. Con esta imagen podemos rescatar la resignificación que los feriantes efectúan de las raíces indígenas de algunos de sus miembros, su vigencia en la feria y más ampliamente, el barrio. Asimismo, esta leyenda acompaña sus demandas laborales, enmarcadas por los valores de honestidad y laboriosidad.



Fotografías tomadas por las y los feriantes. Imagen 7

Si observamos con detenimiento la imagen 7 se ejemplifica una historia que podría desarrollarse como un micro relato que refleja la situación de una madre que trabaja para sostener a su familia por medio de su actividad como feriante. Observando la composición de la imagen, la toma centralizada, la posición de la cámara, el punto de vista que casi la enaltece, pero en realidad está a la altura de los ojos, podemos ver que hay una puesta en escena no sólo en los elementos que lleva consigo, en la composición, sino en la actitud: ella precisa ser vista de ese modo. El permiso para la toma, el acomodamiento de los elementos y de la mirada, construyen una representación de común acuerdo entre la mirada que fotografía y la que completa dicha construcción, la de la retratada.

Reflexiones finales

El presente trabajo ha intentado comprender, desde una perspectiva interdisciplinaria, el desarrollo de la actividad feriante en Mendoza, así como los sentidos que esta actividad reviste para sus protagonistas. Asimismo, hemos intentado dar cuenta de los procesos de construcción de una demanda política que han contado con herramientas provenientes del campo estético. A través de estas intervenciones podemos advertir la intención particular de este grupo de efectuar una reivindicación social e identitaria mediante el uso de herramientas políticas novedosas, que pueden sintetizarse en la frase “llevar la feria a las protestas”. Retomando a Taylor hemos pretendido contribuir a la reconstrucción de la memoria de este grupo de trabajadoras/es, rescatando tanto el repertorio configurado por la

memoria corporal y vivida, como una memoria que también se vuelve performática, al estar constituida por el registro fotográfico de las movilizaciones, por su disponibilidad efímera en la plataforma de facebook y atravesada por la dimensión estética durante las puestas en escena en las calles.

Con relación al primero, los aportes teóricos provenientes del cruce temático de estética y teoría política nos permitieron, por un lado, ubicar históricamente el desarrollo de este tipo de estrategias en la Argentina de las últimas décadas. Por otro, nos llevaron a dimensionar el rol de la creatividad en la construcción de una estrategia política que se plasma en el acto performático: el quiebre en la cotidianidad de la feria por el enfrentamiento con el municipio y la crisis frente al desalojo, que sienta la posibilidad de fortalecer la unión de los feriantes para construir una organización regida por la horizontalidad y la participación. Asimismo, los estudios sobre performance permiten un análisis más detallado de la puesta en escena en sí, de los momentos, espacios, actores y accesorios que permiten al grupo vivenciar un estado en el que se superponen y fusionan la teatralidad y lo real. En este sentido, consideramos que se ha abierto una valiosa vía de comprensión de aspectos no sólo políticos, sino también culturales que merece próximos abordajes.

Con relación a la memoria de archivo, el ejercicio de confrontación de imágenes producidas por diferentes actores durante la etapa de conflicto, ha permitido advertir la estrategia de auto-representación que ha desafiado los estereotipos construidos por los sectores hegemónicos, quienes priorizan una lectura estrictamente legalista, clasista y estigmatizante de estos espacios y sus protagonistas. Una primera decantación de este registro se efectuó recientemente a través de una Muestra de Fotos en la Feria Popular, al cumplirse un año de su desalojo. En este nuevo marco, la producción colectiva de los feriantes fue resignificada en tanto que acto de Memoria y Resistencia. La puesta en común potenció tanto el intercambio como la renovación del compromiso de continuar luchando por un espacio propio desde la misma reconstrucción de representaciones ligadas a un sentido de pertenencia común. Por último, manifestamos con este trabajo el deseo de contribuir al fortalecimiento de la construcción de la memoria y de la identidad de este grupo; y al trazado de una posible genealogía del proceso de subjetivación política que siguen construyendo en procesos asamblearios y en la cotidianeidad de la Feria.



Imagen 8: Marianela Sánchez, 27/09/15, Muestra de Fotos de la Feria Popular, Guaymallén, Mendoza.

Referencias bibliográficas

Altschuler, Bárbara y Jiménez, Cristina (2005). “Se vende el pasado. La “feria paralela” de Parque Lezama”. En CD del 7mo. Congreso de ASET. Buenos Aires, Argentina.

Barthes, Roland (1995) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos voces*. Paidós, Barcelona.

Benencia, Roberto y Karasik, Gabriela (1995) *Inmigración limítrofe: los bolivianos en Buenos Aires*. CEAL, Buenos Aires.

Busso, Mariana (2007) *Trabajadores informales en Argentina: ¿de la construcción de identidades colectivas a la constitución de organizaciones?* Tesis doctoral, Université de Provence-Universidad de Buenos Aires, Mimeo, Buenos Aires.

----- (2011). “Las ferias comerciales: también un espacio de trabajo y socialización. Aportes para su estudio”. En *Trabajo y Sociedad*, Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas del CONICET, Nº 16, vol. XV, Santiago del Estero, Argentina.

Caggiano, Sergio (2005), *Lo que no entra en el crisol*. Prometeo Libros, Buenos Aires.

Camnitzer, Luis (2008). *Didáctica de la Liberación*. Centro Cultural de España, Montevideo.

Canevaro, Santiago y Gavazzo, Natalia (2009) “Corporalidades de la migración: Performances e identificaciones bolivianas y peruanas en Buenos Aires”. En *Espazo Plural*, Año X, Nº 20.

Citro, Silvia (2009) *Cuerpos significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Editorial Biblos/ Culturalia, Buenos Aires.

Colque, Nancy, Martínez Espínola, María Victoria, Moreno, Marta Silvia y Sánchez, Marianela (2015) “Representaciones en tensión: Análisis de registros fotográficos de las movilizaciones realizadas por los feriantes de Guaymallén (Mza, Arg.) durante el año 2014”. Ponencia presentada en las *XI Jornadas de Sociología de la UBA: Cuerpos, tiempos, saberes*. Inédita.

Comelli, María y García Guerreiro, Luciana (2007) “Nuevas estrategias económicas y construcción de subjetividades políticas. Reflexiones desde una perspectiva de género a partir del caso de las ferias francas de Misiones, Argentina”. Ponencia presentada en *XXVII Latin America Studies Association Congress*, Montreal.

Cruz, Gustavo, Asselborn, Carlos y Pacheco, Oscar (2009) *Liberación, estética y política. Aproximaciones filosóficas desde el sur*. EDDUC, Córdoba.

Gamarnik, Cora (2009) *Estereotipos sociales y medios de comunicación: un círculo vicioso* [on line]. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/33079>.

Gago, Verónica (2014) *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Tinta Limón, Buenos Aires.

García Vázquez, Cristina (2005) *Los migrantes. Otros entre nosotros. Etnografía de la población boliviana en la provincia de Mendoza*. EDIUNC, Mendoza.

Grimson, Alejandro (1999) *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires* [on line].

Disponible en <http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Grimson.pdf>.

Karasik, Gabriela (1984) *Intercambio tradicional en la Puna jujeña*. En *Runa*, Buenos Aires; Vol. 14. pp. 56 – 78.

Longoni, Ana (2013) “¿Tucumán sigue ardiendo?”. En L. Méndez, B. Whitener y F. Fuentes (Eds.), *De gente común. Prácticas estéticas y rebeldía social*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, pp. 31-59.

-----“Encrucijadas de arte activista en la Argentina”. En L. Méndez, B. Whitener y F. Fuentes (Eds.), *De gente común. Prácticas estéticas y rebeldía social*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, pp. 89-123.

Margulis, Mario (1999) “La racialización de las relaciones de clase”. En M. Margulis, M. Urresti (Eds.), *La segregación negada. Cultura y discriminación social*, Biblos, Buenos Aires.

Martínez Espínola, María Victoria (2010) *Experiencias migratorias de mujeres bolivianas residentes en Mendoza*. Tesina de grado, Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Mendoza. Disponible en <http://bdigital.uncu.edu.ar/4469>.

Martínez Espínola, María Victoria, Moreno, Marta Silvia, Colque, Nancy y Sánchez, Marianela (2015) “Ferias, trabajo y migración: una exploración conceptual a partir del caso

de las/os feriantes del distrito de Belgrano, Guaymallén, Mendoza”. Ponencia presentada en las *XI Jornadas de Sociología: Coordinadas contemporáneas de la sociología: tiempos, cuerpos y saberes*, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, entre el 13 y el 17 de julio de 2015. Inédita.

Marx, Karl (1988) *El método en la economía política*. Grijalbo, México.

Moreno, Marta Silvia (2012) “Relaciones intraétnicas en el mercado de trabajo rural a parir de una coyuntura histórica en Mendoza”. En *Kula, Antropólogos del Atlántico Sur*, Vol. 2, N°7, pp. 67 – 80.

Moreno, Marta Silvia (2013) “Humildes, sumisos y trabajadores”. Ponencia presentada en *XRAM Reunión de Antropólogos del MERCOSUR*, Córdoba. Inédita.

Moreno, Marta Silvia y Torres, Laura María (2013) “Movimientos territoriales y dinámicas laborales: los migrantes bolivianos en la agricultura de Mendoza (Argentina)”. En *CRITERIOS. Cuadernos de Ciencias Jurídicas y Política Internacional*, Vol. 6, N° 1, Bogotá, Colombia.

Novick, Susana (2005) “La reciente política migratoria argentina en el contexto del Mercosur”. En *El proceso de integración Mercosur: de las políticas migratorias y de seguridad a las trayectorias de los inmigrantes*, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Documento de Trabajo N° 46, (Selección).

Paredes, Alejandro (2004) “Los inmigrantes en Mendoza”. En A. I. Rosignoli, *Mendoza, Cultura y Economía*, Caviar Blue, Buenos Aires.

Pizarro, Cinthia, Fabbro, Pablo y Ferreiro, Mariana (2011) “Los cortaderos de ladrillos como un lugar de trabajo para inmigrantes bolivianos: redes sociales y discriminación racializante en la construcción de un mercado laboral segmentado”. En C. Pizarro (Ed.), *SER BOLIVIANO en la Región Metropolitana de la ciudad de Córdoba. Localización socio-espacial, mercado de trabajo y relaciones interculturales*, Universidad Católica de Córdoba, EDUCC, Córdoba.

Pizarro, Cynthia (2013) “Partir y volver, yendo de Bolivia a Argentina”. Ponencia presentada en las *VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social*, del 27 al 29 de noviembre, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, Argentina. Inédita.

Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (2008) *Espacio compartido: espacio urbano y comercio informal en la ciudad de La Paz* [on line]. Disponible en http://www.pieb.org/espacios/archivos/avance_del_proyecto_texto.pdf.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2005) *Historias Alternativas. Un ensayo sobre dos “sociólogos de la imagen”* [on line]. Disponible en <https://es.scribd.com/doc/263993657/Silvia-Rivera-Historias-Alternativas>.

Sánchez, Catalina y Zalazar, Belisario (2015) “Recorriendo senderos imaginales: hacia una epistemología de la imagen para la descolonización”. En M. González Almada (Comp.), *Revers(ion)ado*, Portaculturas, Córdoba, pp. 33-55.

Scribano, Adrián y Cabral, Ximena (2009) “Política de las expresiones heterodoxas: el conflicto social en los escenarios de las crisis argentinas”. En *Convergencia, Revista de Ciencias Sociales*, núm. 51, 2009, Universidad Autónoma del Estado de México, pp. 129-155.

Taylor, Diana (2011) “Introducción”. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de Performance*, México, Fondo de Cultura Económica.

Thiong’o, Ngũgi Wa (2011) “Actuaciones del poder: la política del espacio de performance”. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.) *Estudios avanzados de Performance*, México, Fondo de Cultura Económica.

Turner, Victor Witter (1974) *Dramas, Fields and Metaphors* [on line]. Disponible en <http://carlosreynoso.com.ar/archivos/turner-dramas-sociales.pdf>

Notas

¹ El presente artículo constituye una continuación de un trabajo presentado en las XI Jornadas de Sociología “Coordenadas contemporáneas de la sociología: tiempos, cuerpos y saberes”, celebradas en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina, entre el 13 y el 17 de julio de 2015.

² Con el fin de dar a conocer a las autoridades municipales datos fehacientes de los trabajadores afectados, se convocó a estudiantes de la carrera de Trabajo Social para obtener información socio-económica. Se contó con fotocopia de cédulas y DNI de las/os feriantes, lo que permitió conocer los porcentajes respecto de nacionalidad y género, entre otros datos.

Informe disponible en:

<https://onedrive.live.com/view.aspx?resid=BF31A0C04DDBC933!506&cid=bf31a0c04ddbc933&app=Word>.

³ Entre estos se destacan la condición aún inestable que tienen en el nuevo lugar; el hacinamiento por un espacio físico considerablemente menor con relación al predio anterior; la mayor distancia entre el nuevo espacio y el barrio donde reside la mayoría de las/os feriantes, que dificulta el transporte de las mercaderías. Si previamente sólo se utilizaban carros empujados manualmente, hoy debe además pagarse un flete.

⁴ De acuerdo con la autora, los desarrollos conceptuales abarcan una multiplicidad de aristas que incluyen las interacciones sociales, los intercambios socio-culturales, los discursos, los vínculos y redes comerciales que tienen lugar en las ferias barriales (Busso, 2010).

⁵ La autora cita como ejemplo a la feria de La Plata, cuyos antecedentes se remontan a la fundación de la ciudad en 1882 (Busso, 2010).

⁶ Esta se encuentra en Ingeniero Budge, un barrio popular del gran Buenos Aires, en el partido de Lomas de Zamora, frente al Riachuelo. Sus principales compradores son comerciantes minoristas, que revenden la mercadería en otras ferias, siendo así un eslabón central de la comercialización de ropa, dirigidas a un público de sectores populares, también denominadas “ferias paraguayas” o “ferias de ropa y productos diversos”.

⁷ La Mosquitera, Radio Comunitaria, FM 88.3. Sitio web: <http://lamosquiterafm.blogspot.com.ar/>

⁸ Ver <https://www.facebook.com/FERIA-POPULAR-DE-GUAYMALL%C3%89N-1479670462300661/?fref=photo>

Nación y “hegemonía incompleta” en Zavaleta Mercado

Fernando L. García Yapur*

Resumen

Cuando René Zavaleta reflexiona en torno a Bolivia, aparece la preocupación política y analítica de dos asuntos centrales: la constitución de la nación y la imposibilidad constructiva de la hegemonía del proletariado minero. Hechos que en la historia contemporánea de Bolivia se expresan con mayor evidencia y en forma simultánea en los momentos de mayor autodeterminación de las masas, la revolución del 52 y noviembre de 1979. A partir de ello, siguiendo las argumentaciones de Luis H. Antezana, se rastrea en la construcción teórica de Zavaleta, la relación entre nación y la noción de hegemonía que transita de una lectura gramsciana de “irradiación” (hegemonía *en* la diversidad), a la del modelo de “intersubjetividad” (hegemonía *de* la diversidad) que reinventa la comprensión de la nación y lo político en Bolivia.

Palabras claves: pensamiento Zavaleta Mercado, nación, hegemonía, político, Bolivia

Abstract

When René Zavaleta reflection on Bolivia, appears the policy concern and two analytical central issues: the constitution of the nation and the impossibility of constructive the hegemony of the proletariat mining. Facts that in the contemporary history of Bolivia are expressed with greater evidence and simultaneously at the moments of greater self-determination of the masses, the revolution of 52 and November 1979. From this, following the arguments of Luis H. Antezana, is crawled in the theoretical construction of Zavaleta, the relationship between nation and the notion of hegemony that conveys a Gramscian reading of "irradiation" (hegemony *in* the diversity), to the model of "intersubjectivity" (hegemony *of* the diversity) that reinvents the understanding of the nation and the political in Bolivia

Key words: Thought Zavaleta Mercado, nation, hegemony, political, Bolivia

Se dice que la preocupación central de la producción intelectual de René Zavaleta Mercado fue Bolivia, una pasión personal por entender su constitución y, en consecuencia, el

* Politólogo. PhD en ciencias sociales y políticas por la Universidad Iberoamericana de México (UIA). Investigador del Centro de Investigaciones Sociales de la Vicepresidencia del Estado (CIS). fgarciayapur@yahoo.com. Recibido 21/02/16. Evaluado 05/05/16

compromiso militante de configurar respuestas a sus principales problemas. Menuda tarea que no la realizaba sin recursos teóricos y normativos vinculados a una creencia política. Militancia que no era tan sólo partisana sino epistemológica. La imbricación del marxismo y del nacionalismo revolucionario que le permitía pensar Bolivia, esa complejidad social y política sobre la que se precisaba actuar, a partir del “modelo de regularidad” de la formación social del capitalismo y de la “particularidad histórica” que el caso boliviano representaba.

Universalismo y particularismo en continua tensión, relación, choque, reinención y producción de conocimientos. Por ello, en Zavaleta Mercado es posible identificar una pasión terca por entender y construir a la vez lecturas y respuestas a los asuntos centrales de la formación social boliviana: la constitución de la nación y, el análisis del sujeto político (el proletariado minero) y de su continua imposibilidad constructiva de hegemonía política que viabilice la “reforma intelectual y moral” de la sociedad.

Hechos y paradojas que en la historia contemporánea de Bolivia se expresaron con mayor evidencia en los momentos de mayor “autodeterminación de las masas”, la revolución del 52 y noviembre de 1979 y de sus correspondientes derivas políticas. Dos momentos constitutivos que para Zavaleta son referentes históricos para entender a la formación social boliviana en términos estructurales como para una posible caracterización de la configuración de lo político en el país.

Siguiendo las argumentaciones de Luis H. Antezana (1991a, 1991b, 2009) en torno a la obra de Zavaleta, es posible rastrear las mutaciones, transformaciones y reinenciones de categorías y nociones del marxismo convencional que desplegó Zavaleta con la intención política de ofrecer una lectura más plausible de la realidad boliviana. En Zavaleta, según Antezana, es posible encontrar una constante lucha por exigir hasta el límite a las categorías conceptuales y con ello al propio lenguaje de lograr una certera u optima relación con los hechos y “datos” de la realidad.

Una de esas nociones revisada y puesta en el límite de la representación y significación es la noción de hegemonía que transita de una lectura gramsciana de “irradiación” (hegemonía *en* la diversidad), a la del modelo de intersubjetividad (hegemonía *de* la diversidad) que reinventa la comprensión de la nación y del sujeto político.

En lo que sigue, en una especie de diálogo con la interpretación de Antezana respecto al aporte de Zavaleta a la construcción de pensamiento local, retomaré las reflexiones sobre el modelo intersubjetivo de conocimiento social y emancipación construido por Zavaleta, que replantea la idea de hegemonía en el campo político. Para el efecto, seguiré una línea argumentativa que va de la problematización del “método de conocimiento social” para sociedades abigarradas, *la crisis como método*, a la propuesta de “hegemonía incompleta” que anida en su particular idea de lo político en Bolivia.

La crisis como método y la perspectiva epistemológica de Zavaleta

Fue Zavaleta Mercado quien propuso y sostuvo a la *crisis como método* de conocimiento

para sociedades como la boliviana que no se explican o no logran conocerse a partir de la existencia o puesta en marcha de un “modelo de regularidad” que de cuenta “positiva” de su situación. Solo la crisis, entendida como acontecimiento extraordinario de desgarre, es la que visibiliza el fondo de las cosas; como, también, -paradoja de la crisis- el horizonte común que se manifiesta en tanto intersubjetividad social acumulada. *Horizonte de visibilidad* denominó Zavaleta a los imaginarios colectivos (hoy diríamos también normativos) que permiten conocer los alcances y límites de la emergencia social y de su estructuración político-estatal. Esto es, imaginarios que cubren al conjunto de la sociedad y se expanden como un manto en los cursos históricos que inicialmente les dieron origen.

La *crisis como método* no hace mención a cualquier crisis, o más bien, no tiene como reseña un hecho aislado que pudiera expresarse como un momento de revelación de una situación particular generador de catarsis; la referencia viene vinculada a otro concepto zavaletiano: los *momentos constitutivos* que conlleva retrotraer al presente un hecho histórico cuya determinación y consecuencia es de generalización, o más propiamente, en su lenguaje, de totalización. El análisis de Zavaleta, desde mi punto de vista no abandona su matriz marxista y, por ello, no existen etapas marcadamente diferenciadas en su pensamiento, pues se construye en función al análisis del desemboque de las venas históricas que se entretejen en los intersticios de las “formas aparentes” del orden social y político existente y, en su delimitación espacial y temporal, particular. De ahí el continuo desplazamiento y oscilación entre la vena “nacionalista” de su pensamiento, la recurrencia al referente histórico, local: la revolución nacional del 52, y a la matriz “marxista” que es la que suscribe, una y otra vez, para teorizar, leer e interpretar a la sociedad boliviana.

Según esto, no es a través de la regularidad o rutina que se conoce lo social y político (lo que el marxismo convencional permitiría en sociedades capitalistas más homogéneas), es la fulguración evanescente de determinados actos colectivos que desborda lo real y la rutina la que revela finalmente el fondo de las cosas. Frente a la insuficiencia del cálculo y de las estadísticas sociales (de la unidad y extensión del objeto) el recurso es la disección del acontecimiento, a saber, la incursión en la interpretación histórica del hecho extraordinario; de aquel que pretende cubrirnos ya que nos relaciona e impacta en tanto colectividad.

Los sujetos inmersos en la tempestad y avalancha de la crisis son el *súmmum* de lo que la sociedad es o fue (llegó a ser) hasta ese momento. Síntesis connotada que trae consigo: estructuras sedimentadas, memoria o acumulaciones en el “seno de la masa” y, suplementariamente, deseos normativos que Zavaleta denomina “incorporaciones” en la memoria y prácticas colectivas. En otras palabras, la crisis visibiliza los alcances y límites de lo que es posible conocer y, por ello, de intervenir o hacer. En ese sentido, el historicismo radical del marxismo de Zavaleta es central para comprender el decurso de la acumulación de los “sentidos comunes” (de los momentos constitutivos e imaginarios) que dan cuenta (antes y ahora) a la dinámica de lo social y de lo político en Bolivia.

Los *momentos constitutivos* enunciados por Zavaleta van en contra ruta con la “media-ideal” de la filosofía de la historia del marxismo convencional. Como mencionamos los *momentos constitutivos* no son simples referencias a momentos lineales o cíclicos de determinaciones causales. En todo caso, son hechos que marcan y perviven (quizás

sobrepuestas, entrecruzadas) en el fondo histórico de las sociedades y del Estado a pesar de las transformaciones cíclicas y/o estructurales operadas en el tiempo. Por ello es posible pensarlos como momentos que actualizan las marcas o huellas más profundas (ancestrales) de constitución de lo colectivo, de lo “común” y, por ende, de la continuidad y reinención de un curso de paradojas persistentes (no es casual que en su escritura, sobre todo en sus últimos trabajos, sea recurrente la noción de la “paradoja señorial”). No implica tampoco una acumulación “positiva” de memoria histórica en línea progresiva hacia la “autodeterminación de las masas”, sino supone la revelación de cómo los sujetos particulares, producen, asientan y reproducen andamiajes y cargas constitutivas: de autodeterminaciones democráticas como también de amputaciones conservadoras.

Simplificando, la particular estrategia zavaletiana de develar las cosas nos ofrece un modelo analítico antiesencialista de entender la constitución de la nación. Son los momentos constitutivos que operan como marcas y matrices en el devenir político e institucional del país. Unos momentos pudieran estar en función a la sedimentación de un imaginario radical de Estado-nación en el que se manifiesta la acumulación de intersubjetividades de autodeterminación social: el proyecto nacional-popular. Un proyecto que remite, en tanto mito radical, al momento ancestral de la domesticación del hábitat de los Andes: el ser territorial (nacional) de los andinos. Y, otros, bajo diferentes facetas, desembocan en la imposición arbitraria y violenta de lo Colonial sobre nuestra construcción nacional (la denominada amputación procesual conservadora del proyecto u horizonte de visibilidad).

Ambos son los dos fondos históricos de la sociedad y del Estado, expresan momentos constitutivos y pulsiones que traban, empujan y entretajan las posibilidades y límites de la sociedad, el Estado y de la política como tal.

Ahora bien, no todo se sintetiza en esos momentos y pulsiones pero de ellos dependen gran parte de lo que ocurre y puede suceder, en tanto disponibilidad e intervención de lo social, sobre la forma estatal y sobre sí mismo.

Conocimiento e interés emancipatorio

La *crisis como método* no es propiamente un “método de conocimiento” como pretenden interpretar diversas intenciones académicas que traen consigo pretensiones de verdad o “descubrimiento”; esto es, un método armado desde la perspectiva del interés instrumental de revelación de lo social a través de la investigación inductiva/deductiva de la ciencia social (llámese crítica o no).

En rigor, para entender a cabalidad la propuesta de Zavaleta habrá que marcar la diferencia entre un formato de conocimiento vinculado a dar cuenta de los hechos para múltiples fines instrumentales: la investigación histórica, sociológica y/o politológica; y, por otra, siguiendo la argumentación habermasiana en torno a la relación entre interés y conocimiento, la que es de utilidad enteramente *emancipadora* respecto a su propio objeto o condición que, al parecer, fue la intención de Zavaleta para enunciar a la *crisis como método* de conocimiento.

En otras palabras, la *crisis como método* no es posible extrapolarla a una estrategia y declaración cognoscitiva de la ciencia social simple y llana sin tomar en cuenta la implicación política (histórica) que supone su despliegue, necesidad y uso práctico. En el fondo, lo que se propone con ella es salir de la convención gnoseológica en la que conocer implica descubrir, dejarse llegar por el objeto o fenómeno para luego intervenir en su control o dominación. El fin, el que se propone Zavaleta, es la revelación del hecho como práctica liberadora y producto común, solo así es posible pensar la emancipación o, en sus palabras, la autodeterminación social.

Me explico. Zavaleta no habla desde el presupuesto del investigador al margen del hecho, en él no hay un interés de indagación histórica, sociológica o politológica para demostrar una hipótesis y/o problematizar un asunto, él busca poner a disposición del conjunto (o más propiamente del sujeto social: la “masa” en su forma multitud) el conocimiento que la propia “masa” produjo y acumuló como “sentido común” e intersubjetividad social. En forma acotada, busca hacer evidente la posibilidad de conocimiento: “el movimiento general de la época” en tanto proyecto político construido y determinado localmente. Explicitar el “sentido común” acumulado y el “horizonte de visibilidad” producido para que sea la propia sociedad, como sujeto histórico, la que llegue a intervenir sobre sí misma.

Por ello sus hallazgos y aportes no son neutrales o fuera de contexto. Nociones como: “sociedad abigarrada”, “Estado aparente”, “hegemonía incompleta”, “hegemonía pobre”, “paradoja señorial”, “democracia como autodeterminación de la masa”, “lo nacional-popular” y todas las que incorpora como aportes hacia lo que Luis H. Antezana (1991a; 1991b) denomina una “epistemología local” de lo abigarrado y heterogéneo, son precisamente para revelar lo que fulgura como conocimiento en el “seno de la masa”, esto es, en la sociedad como expresión sedimentada de historias condensadas.

La crisis pone en evidencia además del fondo de la sociedad, el curso de superación de lo que se tenía como límite y/o “sentido común” antes de la crisis. En otras palabras, la crisis manifiesta la posibilidad de (auto) conocimiento y (auto) superación, pues no se conoce y explicita algo más allá de lo que la sociedad, en tanto intersubjetividad social, permite conocer.

En ese sentido, por ejemplo, la crisis del Estado del 52 será revelada a partir del momento de indicación de sus límites y superación ejercida por las masas en noviembre del 79, cuando la multitud sale en defensa de la democracia (re)instalada contra la asonada golpista del general Natusch Busch. Es en noviembre cuando la democracia representativa deviene en una idea o “proyecto de masa”, “pre-juicio” y “ambición común” que disloca al nacionalismo revolucionario. Solo hay crisis del Estado del 52 y de su ideograma: el nacionalismo revolucionario, cuando ocurre la incorporación de la democracia representativa en el bagaje de repertorios de lucha de las masas, de aquellas que precisamente se “habían educado en el vilipendio de ella”. Este es el dato novedoso que hasta el día de hoy reformula la idea de lo nacional-popular y de la autodeterminación de las masas.

Lo nacional-popular: la autodeterminación de las masas

Lo popular no necesariamente es lo nacional-popular y su eje motriz de configuración no necesariamente es o fue el proletariado minero solamente. La revisión histórico/sociológica que se propone Zavaleta en su programa de investigación: *Lo nacional-popular en Bolivia* es la de indagar el momento constitutivo del 52 después de lo ocurrido en la crisis de noviembre del 79. Escudriña la raíz del proyecto de Estado-nación oligárquico y, en el reverso, del proyecto de Estado-nación en clave nacional-popular puesto que, como sostiene conclusivamente Antezana (1991b), es en la “multitud” o “masa social” donde se “posibilita y/o problematiza, aun hasta su negación, la constitución de las formas estatales” (:56). Esta búsqueda de explicitación sociológica e histórica tiene un objeto/sujeto: “la multitud” que también es una forma de mencionar, en el límite de la enunciación, a la sociedad civil boliviana inmersa en su historia local.

Zavaleta se propone conocer la relación de correspondencia (o no) entre una u otra forma estatal (imaginada y/o puesta en marcha) y la(s) dinámica(s) de democratización social acaecida(s) en el país. Y, con ella, de las incorporaciones intersubjetivas que expresan la acumulación de experiencias y “sentidos comunes”, esto es: ofrecer una lectura de lo que somos “los bolivianos” en tanto productos históricos y particulares que crean y acumulan una identidad de pertenencia colectiva: el “común” inclusivo nacional.

De ahí que la noción de lo nacional-popular tiene un registro o rastro mayor, va más allá de lo obrero, de lo que desde el marxismo como teoría moderna “media-ideal” en sus palabras, pudiera lograr iluminar como conocimiento disponible de revelación y emancipación. Para Zavaleta lo nacional-popular contiene múltiples determinaciones, devela, como ya mencionamos, lo que ocurre en las venas y profundidades de la historia boliviana relativa a las dinámicas de articulación hegemónica y/o producción de conocimiento común.

Hegemonía, siguiendo a Antezana, no *sobre* la diversidad sino *de* la diversidad. Conocimiento que, mediante la crisis, se pone a disposición de la masa social para dar cuenta del fondo de las cosas respecto al estado de agregación, integración y dispersión de la sociedad; y, simultáneamente, del grado de ambición y “deseo común”.

De esta forma, a falta de un concepto operativo, lo nacional popular asume a la autodeterminación de las masas, la irrupción de la sociedad como un todo, en el factor que genera y reinventa el sentido de pertenencia e imaginario común. La autodeterminación de las masas son historias y estructuras condensadas de rebelión contra el Estado; pero, asimismo, se dirigen a él y, de ahí, son las que dejan huellas, marcas que establecen los cursos (presentes y futuros) de sentido y acción.

Esto es, una intersubjetividad social vinculada al imaginario de la nacionalización de la diversidad, de la producción de conocimiento o “realidad común” que es conceptualizada por Zavaleta como un producto de la articulación nacional-popular en aras de la construcción del Estado-nación donde despliega su impronta la propia diversidad social. Una intersubjetividad que va más allá de la “lógica de la fábrica”, de lo obrero/minero en Bolivia; y, con ello, de la “hegemonía incompleta” de los obreros como, también, de la “hegemonía negativa” del Estado aparente, de las clases y elites dirigentes.

Nación y democracia representativa: acumulaciones intersubjetivas

La condición intersubjetiva en realidad expresa el momento inestable de la relación entre las partes, de operación productiva de algo común (nuevo). Para explicar mejor, veamos el principio de intersubjetividad social descrito por Zavaleta en las *Masas en noviembre*:

“La crisis por tanto no solo revela lo que hay de nacional en Bolivia sino que es en sí misma un acto nacionalizador: los tiempos diversos se alteran con su irrupción. Tú perteneces a un modo de producción y yo a otro pero ni tú no yo somos los mismos después de la batalla de Nanawa; Nanawa es lo que hay de común entre tú y yo. Tal es el principio de intersubjetividad” (1983:19)

“La crisis de fines del 79 en Bolivia [...] se refiere a un momento crucial de la autodeterminación nacional-popular [...] de la transformación del instinto clásico de la autodeterminación en democracia representativa convertida en una ambición de masa” (:12).

Con todo: “La democracia, en cualquier forma, se convierte en una bandera de las masas, de masas que se habían educado en el vilipendio de ella” (:44)

Es decir, después de Nanawa (la Guerra del Chaco) la idea de Nación aparece como *horizonte de visibilidad* y, la idea de la democracia representativa después de noviembre del 79. Ambos permiten develar los alcances y límites de la constitución local del Estado en sus fases anteriores. Después de ambos hechos el dato es que nada será lo mismo ni nada será como antes.

En concreto, después de la Guerra del Chaco, “lugar sin vida donde los bolivianos fueron a preguntar en qué consistían sus vidas”, la Nación es un referente común, intersubjetivo, un deseo convertido en “pre-juicio” y, luego, juicio. Algo que, al inicio, desde la sociedad civil, no se sabía exactamente qué es y qué pudiera además ser, pero que se desea profundamente en forma irresistible e irreversible.

Por otra parte, en y después de noviembre de 79, cuando inéditamente se constituye la alianza obrero-campesina se reconstituye nuevamente la articulación nacional-popular. Inicialmente alianza obrero-campesina en las calles. Y, posteriormente, articulación nacional-popular cuando la ocupación y el control del territorio, ejercida por los campesinos indígenas a través del bloqueo y la toma de las carreteras, acaecen en la constatación fáctica del ejercicio y control del poder. Sólo cuando ocurre todo esto es que la democracia representativa deviene en el referente intersubjetivo de la sociedad o, por lo menos, de la mayoría de efecto estatal.

De ahí que en la Bolivia contemporánea no será posible pensar la política fuera de la Nación, de aquella intersubjetividad emergente en Nanawa (la Guerra del Chaco); ni al margen de la democracia representativa, el referente “nuevo” incorporado en noviembre del 79. Por ello es posible establecer que los dos momentos constitutivos de autodeterminación social identificados por Zavaleta en la historia contemporánea de Bolivia son: abril del 52 cuando “las impolutas hordas de los no se lavan entraron a la historia, cantando Siempre” y;

noviembre del 79: cuando las masas entraron, por decir, nuevamente a la historia, al ejercicio y control real del poder político gritando: “viva la democracia”.

En otras palabras, la Nación y la democracia representativa son los ejes nodales de intersubjetividad social que no permiten que la política se circunscriba o congele en una estructura estable o anquilosada de poder. En todo caso la política es nacionalismo revolucionario y democracia representativa a la vez. Esos referentes y dispositivos están ahí, latentes en una línea horizontal y paralela, operan como ejes de posibles juegos y dinámicas hegemónicas de lo nacional-popular, de la autodeterminación de las masas.

Lo cual no equivale a mencionar que lo “otro”, lo Colonial, la amputación conservadora y señorial, ideología profunda del Estado y del poder en Bolivia, no opera como fondo histórico y matriz también constitutiva de lo social y del Estado. Lo Colonial también está vivo y coleando en el seno mismo de la sociedad, operando bajo distintos formatos que en su particularidad deviene en una constante conspiración contra lo nacional-popular. Es entonces que la deriva de la nación no es lineal ni pre-establecido como horizonte fijo; en todo caso es un resultado de las acumulaciones intersubjetivas como a la vez una apuesta y decisión política.

Hegemonía y lo político

Como mencionamos Zavaleta Mercado en su afán por construir o hallar categorías para explicar la dinámica de lo político bajo las condiciones históricas del país, reformuló un conjunto de nociones caracterizadas por él como de “media ideal” del marxismo occidental. Así, profundizó y radicalizó un conjunto de categorías de esta tradición política; entre ellas, la noción convencional de hegemonía entendida como relación de dominación lograda a través del consenso por parte de un sujeto (clase, identidad colectiva, bloque histórico) sobre la estructura diversa de la sociedad. En síntesis, profundizó el análisis del “modelo de irradiación”, expansión (articulación) de la impronta hegemónica de una clase o un sujeto al conjunto de la sociedad identificando sus paradojas y límites.

En su obra tardía, en particular en *Lo nacional popular en Bolivia* (1986) y en *Las masas en noviembre* (1983), es posible hallar diversas reflexiones en torno a los límites de la constitución de los “sujetos nacionales” en sujetos hegemónicos. Como fue el caso del proletariado minero que a pesar de su explícita manifestación de fuerza en tanto representar a un “polo” del “poder dual” y de configurar su centralidad política respecto al conjunto de la sociedad, no logró imponer y/o desplegar su impronta hegemónica como directora y/o conductora del proceso de reforma intelectual y moral de la sociedad.

Zavaleta Mercado en estas incursiones analíticas y reflexivas va identificando y precisando los límites de la noción de hegemonía construida por la tradición marxista y, con ello, se va abriendo la posibilidad de construir un “otro” modelo analítico e interpretativo para explicitar lo político en el país.

En la investigación inconclusa: *Lo nacional-popular en Bolivia* reformula la idea “media ideal” o convencional de la hegemonía sustentada en la “capacidad” de un sujeto

“nacional” por articular y/o dirigir al conjunto de la sociedad. Ahí, Zavaleta postula, a través de la revisión histórica, que la hegemonía antes que articulación lograda por un sujeto (una clase social, bloque o identidad política) es, más bien, un resultado colectivo, fruto de acumulaciones históricas e intersubjetivas que desembocan en momentos de “nacionalización” que las llamará: momentos de autodeterminación democrática “nacional-populares”.

Así, esos momentos “nacionalizadores” en los que la diversidad social produce un hecho común y reinventa y (re)significa un deseo acumulado, irán asentando e incorporando en el conocimiento social o memoria colectiva de la sociedad, referentes intersubjetivos, recuerdos y “horizontes de visibilidad”; esto es, “consensos normativos” que posibilitan y, a la vez, limitan los intercambios y desplazamientos políticos y/o directivos.

De acuerdo a ello, la hegemonía deviene en un producto histórico que se fija en la memoria y en los conocimientos prácticos de la sociedad (“sentidos comunes”). La operación es la siguiente: la vivencia de los hechos colectivos son interiorizados y acumulados por las “masas”, la sociedad civil, constituyendo de nueva cuenta a los sujetos colectivos en tanto unidad general o universal. Y, como ya mencionamos, esta unidad no se reduce ni es tan solo el resultado de las capacidades de “captura” o de intervención “activa” lograda por los sujetos políticos de impronta hegemónica (partido, clase, líder, Estado o gobierno).

De esta manera, la hegemonía pasa de ser considerada una forma de “darse de la política”, relativa a la constitución de una estructura de poder, a concebirse como una “condición general de la época”, “un movimiento general” o intersubjetividad social que, sin dejar de ser particular en tanto hecho histórico, se constituye en un “universal” que cubre al conjunto de la sociedad. Intersubjetividad que a su vez, en relación a las temporalidades históricas que acontece en la sociedad, se suma a las acumulaciones y/o recepciones intersubjetivas de carácter histórico-sociales.

En consecuencia, la mirada de Zavaleta Mercado respecto a lo político ya no se concentró tan sólo en la lógica gubernamental y estatal de la política, sino se desplazó y acertó hacia las formas de darse de la política que acontecen en las estructuras diversas y “abigarradas” de la sociedad civil boliviana. Lo político no se simplifica en la identidad con lo estatal, sino se expande, o mejor, emerge y sucede desde la sociedad civil inmersa en redes y estructuras sedimentadas o históricas.

Esta es al parecer la última apuesta política y ética de Zavaleta Mercado en torno a pensar lo político en Bolivia: la primacía de la sociedad civil, las “masas” y la “multitud”, respecto al Estado y sus arreglos institucionales. De esta manera, opera la transformación de la idea de hegemonía pensada como hegemonía *en* la diversidad -que con diferencias y matices encontramos en Antonio Gramsci y Ernesto Laclau (2005)- a la noción de la hegemonía *de* la diversidad donde la hegemonía es construida y sustentada “desde abajo”, desde la sociedad civil (Antezana, 1991).

“Hegemonía incompleta”: política “desde abajo”

De acuerdo a ello es posible inferir que la hegemonía -sus bases, los alcances y límites- se encuentra y estructura en la acumulación de experiencias y memorias históricas por parte de las masas o sociedad civil. Acumulaciones que, como ya dijimos y vale repetir, se expresan en la densidad organizativa y abigarrada de la sociedad civil boliviana (Antezana, 1991). Y, de esta manera, esta confrontación de la hegemonía *en* la diversidad versus la hegemonía *de* la diversidad, permite configurar una noción operativa de la hegemonía que también se encuentra en las reflexiones de Zavaleta Mercado: la idea de la hegemonía como “hegemonía incompleta”; esto es, como apunta Luis H. Antezana (1991), un recurso conceptual de “teoría local” para caracterizar la gestión del poder político (o impronta hegemónica) en las condiciones de la Bolivia contemporánea.

En síntesis la idea de hegemonía como “hegemonía incompleta” pretende dejar explícita que la hegemonía es una forma entre otras de “darse de la política”, responde a un modelo intersubjetivo de acumulación de memoria y conocimientos; y, asimismo, es siempre “incompleta” en tanto delimitación precaria del campo de juego de lo político. Ya que la hegemonía, a pesar de suturar el campo político, no deja en suspenso a la política (el mero hecho de subvertir y dislocar) que acontece desde su “afuera” o “periferia interna” o, muy a pesar de ella.

Entonces, la noción de hegemonía *de* la diversidad da cuenta a los formatos de “darse de la política” que son alternas y/o van en contra ruta o más allá de los confines de lo estatal y del poder establecido. Nos habla, en palabras de Benjamín Arditi (2005), de un “devenir-otro” de la política.

Empero, todo ello, no implica que estas “formas de darse” de la política “desde abajo” o “desde fuera”, por ser precisamente alternas y/o periféricas y, de exterioridad negativa en la medida de ir en contra ruta del paradigma convencional de la hegemonía, sean superfluas e inocuas. Su accionar “desde abajo” o desde “los lugares impropios”, procesada de manera subversiva e insurgente, también delimitan procesual e incrementalmente el campo político.

Son formatos de acción y de “autogobierno” que no fueron necesariamente articulados y/o hegemónicos por el ente directivo, o bien, tampoco buscaron desembocar en la articulación hegemónica; pero sí, llegaron a interactuar, negociar y replantear los contornos de la hegemonía y, para sí, de sus campos de acción o “autogobierno”.

Así, en la imagen del exceso, la idea de “otro” pluralismo no es la postulación de una sustitución del pluralismo existente (político-partidario o de expectativas y valores), sino de la presencia de un suplemento que, desde sus lugares “propios”, “exclusivos” o “no registrados por el ejercicio del poder”, replantean a su modo el campo de acción de las dinámicas de la política y la hegemonía.

Entonces, estos formatos de acción “desde abajo” o “desde afuera” son, también, resultados de la acumulación de experiencias prácticas (intersubjetivas) que son puestos en marcha y reinventados creativamente casi en forma autónoma por la diversidad social, para

interactuar con el gobierno y el poder estatal. Y, en el marco de sus autonomías relativas, estos formatos establecen e (re)inventan las bases de la articulación hegemónica, como, también, amplían y/o modifican el campo de acción del “autogobierno” que controlan.

En otras palabras, el destino de la hegemonía es el fluir del juego político por lograr el “equilibrio inestable” entre las dinámicas de “abajo hacia arriba” y de “arriba hacia abajo”. Nuevamente como en el caso de la nación un constante fluir donde la política es a la vez sedimentación, pluralismo y contingencia. El logro o no de resultados óptimos es lo que caracteriza al acontecer de lo político en Bolivia.

Referencias bibliográficas

Arditi, Benjamin (2005) “El devenir-otro de la política: un archipiélago post-liberal” en Benjamín Ardití (ed.) *Democracia post-liberal? El espacio político de las asociaciones*. Barcelona: editorial Anthropos.

Antezana, Luis H. (1991a) *Dos Conceptos en la obra de René Zavaleta Mercado*, Latin American Studies Center de la Universidad de Maryland.

Antezana, Luis (1991b) *La diversidad social en Zavaleta Mercado*, CEBEM: La Paz.

Antezana, Luis H. (2009) “La crisis como método en René Zavaleta Mercado” en *Decursos Revista de Ciencias Sociales*, Año XI, Número 20, CESU-UMSS, p. 160-184.

Laclau, Ernesto (2005) *La razón populista*. Buenos Aires: FCE.

Zavaleta, René (1983) “Las masas en noviembre” en *Bolivia hoy*, Siglo XXI: México.

Zavaleta, René (1986) *Lo nacional popular en Bolivia*, Siglo XXI: México.

POTOSÍ, UN ESTRUENDO CUYO ECO DICE: «NO SAQUES LA PLATA DE ESTE CERRO PORQUE ES PARA OTROS DUEÑOS»

Mateo Paganini[†]
mateopaganini@gmail.com

Resumen

En este trabajo se ponen en consideración distintas versiones sobre el origen de Potosí, como las de José de Acosta (1590), la del Inca Garcilaso de la Vega (1609) y la de Bartolomé de Arzáns de Orsúa y Vela (1705-1736), para indagar las distintas perspectivas que se desprenden de cada una de ellas y a su vez, la propuesta identitaria colonial que implicaron estos relatos. Se abordan estas versiones buscando poner en diálogo los saberes de variadas disciplinas, como el Psicoanálisis, la Filosofía latinoamericana, los Estudios culturales y la Historia; bajo la hipótesis de que las identidades híbridas que implica el discurso colonial, se inscriben en los desfases temporales del relato, sobre los cuales se encuentran pasados que justifiquen la explotación colonial, como así también anuncios premonitorios que fundamentan las desigualdades y las instauran como el futuro de la civilización.

Palabras clave

América Latina – Genealogía – Identidad colonial – Potosí – Recuerdo encubridor.

Abstract

It gets into consideration different versions of the origin of Potosi, such as José de Acosta (1590), the Inca Garcilaso de la Vega (1609) and Bartolome de Arzáns de Orsúa y Vela (1705-1736), to investigate the different perspectives that emerges from each of them and in turn, the colonial identity proposal that involved these stories. these versions through dialogue between knowledge from different disciplines, such as Psychoanalysis, Latin American philosophy, Cultural studies and History are addressed; under the assumption that hybrid identities involving colonial discourse, are part of the temporary mismatching of the story, on which are past that justify colonial exploitation, as well as premonitory ads underlying inequalities and they establish as the future of civilization.

Key Works

Latin American – Genealogy – Colonial identity – Potosí – Screen-memory.

[†] Licenciado en Psicología, doctorando en Letras (FFyH-UNC), Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, Becario (CONICET).
Recibido 21/03/16. Evaluado 15/05/16

La tradición de todas las generaciones muertas
opreme como una pesadilla el cerebro de los vivos
Karl Marx, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*.

Introducción

La inquietud que despertó este artículo tuvo lugar hace ya algunos años, durante mi primera visita a Potosí. Al visitar la Casa de Moneda, frente a la réplica de *La Virgen del Cerro*, la guía del museo nos comentaba el origen de la palabra “Potosí”. Se nos decía que el nombre provenía de una explosión, como si se tratara de la onomatopeya de un estruendo: *Potoc-Si* que había sucedido en tiempos precolombinos, cuando los nativos intentaron escavar el cerro, y luego de esa explosión se oyó una voz que les dijo: “No saques la plata de este cerro porque es para otros dueños”.

El relato me causó gran perplejidad. El estruendo seguía resonando en mi mente: ¿cómo había sido posible este relato? En aquel tiempo todavía era estudiante de psicología, y no podía dejar de pensarlo como un falso recuerdo, un “recuerdo encubridor” o un “sueño profético” de los que habla Sigmund Freud como formaciones del inconsciente. Creo que lo más llamativo que tenía el relato era no sólo el hecho de que el cerro tomara partido por sus futuros dueños, sino cierto desfasaje temporal que le daba el carácter premonitorio de anunciar la conquista y de reconocer a los conquistadores como los verdaderos señores de la plata y el oro.

¿Se trataba de una versión española? El argumento no parecía dejar duda. Sin embargo, el hecho de que el cerro hablara con la voz de una divinidad, descartaba una simple y mera invención española; el relato parecía haber tomado algunos elementos propios de los colonizados que lo acercaban a un híbrido sincrético. De por sí generaba la sensación de un encubrimiento escandaloso, sin embargo, lo que más llamaba la atención era la “anterioridad” del relato, su carácter premonitorio.

Quizás no se trataba de una pura invención, sino de la utilización de ciertos fragmentos como indicios de un relato posterior. Esto me llevó a buscar en las distintas versiones que había de este suceso. En principio di con la versión de Bartolomé de Arzáns de Orsúa y Vela¹, que remitía a la del Inca Garcilaso de la Vega y este a su vez a la de José de Acosta.

Emprenderemos una búsqueda genealógica sobre estas distintas versiones para indagar el modo en que ciertos proyectos identitarios coloniales deben encontrar un pasado que los fundamente. Entendiendo por genealogía no la búsqueda de un “origen”, sino los modos en que se cimentó un origen, cómo este relato pudo *pasar por* el original, ocupar ese lugar fundante, ser avalado por la tradición en la ciudad de Potosí y llegar hasta

nuestros días. De por sí, estos relatos mantienen una polaridad entre descubrimiento/encubrimiento que intentaremos resaltar en este recorrido.

La Versión de Acosta

Uno de los registros más antiguos que se poseen de este relato es la versión que da José de Acosta en su *Historia natural y moral de las Indias* (1590) en la cual hace una descripción del cerro de Potosí y del descubrimiento de sus minas. En lo referido a la descripción del cerro, Acosta menciona que “tiene una graciosísima vista, a modo de un pabellón igual, o un pan de azúcar; empínase y señorea todos los otros cerros que hay en su contorno” (Acosta, 1940: 233). Más allá de la analogía gastronómica con el “pan de azúcar”, aparece una metáfora política donde el cerro “señorea” a los circundantes por su prominencia. Este aspecto es quizás el que más destaca la concepción antropomórfica del cerro y el que más lo acerca a considerarlo como una deidad. Su descripción del cerro es fiel a una aseveración de Filón según la cual los metales preciosos nacen en las tierras más infértiles e infructuosas, destaca lo infecundo de su superficie: “Su habitación es seca, fría y muy desabrida, y del todo estéril, que no se da ni produce fruto, ni grano, ni hierba, y así naturalmente, es inhabitable” (Acosta, 1940: 233), para mostrar que en sus profundidades guarda las mayores riquezas en metales; y acentúa este contraste entre la superficie y las profundidades para develar cierta paradoja: si bien su superficie es estéril “la fuerza de la plata, que llama a sí con su codicia las otras cosas, ha poblado aquel cerro de la mayor población que hay en todos aquellos reinos” (Acosta, 1940: 233). Si la naturaleza no favorece con la vegetación a sus pobladores se pueden conseguir de las más diversas cosas en el poblado.

En lo que refiere al descubrimiento de las minas de plata en el cerro Potosí, menciona que estas no habían sido explotadas por los Incas, simplemente porque no habían sido descubiertas. Se había descubierto el cerro que llevaba este nombre, pero no se había descubierto qué tenía en su interior:

La causa debió ser no tener noticia de ellas, aunque otros cuentan no sé qué fábula, que quisieron labrar aquellas minas y oyeron ciertas voces que decían a los indios que no tocasen allí, que estaba aquel cerro guardado para otros. En efecto, hasta doce años después de entrados los españoles en el Perú, ninguna noticia se tuvo de Potosí y de su riqueza, cuyo descubrimiento fué en este modo. (Acosta, 1940: 234)

Vemos que el relato sobre las voces del cerro aparece en boca del historiador de Indias denigrado como una “fábula” y reina sobre él la incredulidad. El descubrimiento para Acosta lo llevó a cabo “Un indio llamado Gualpa” (Acosta, 1940: 234) que subió al cerro siguiendo unos venados que se le fueron muy arriba, por lo empinado de la pendiente tuvo que agarrarse a un arbusto y al arrancarlo descubrió el metal. Luego Gualpa se lo comunicó a otro indio llamado Guanca y este último le reveló el secreto a su amo llamado Villarroel, quien registró oficialmente las vetas del cerro en el año 1545.

En el modo que está dicho, se descubrió Potosí, ordenando la divina Providencia, para felicidad de España, que la mayor riqueza que se sabe que haya habido en el mundo estuviese oculta y se manifestase en tiempo que el emperador Carlos Quinto, de

glorioso nombre, tenía el imperio y los reinos de España, y señoríos de Indias. (Acosta, 1940: 235)

No fue el cerro quien habló, sino la divina providencia la que se manifestó. Vemos que aquí aparece nuevamente el “señorío” pero no fue el del cerro, sino el de Carlos V. La versión de las voces del cerro, si bien queda registrada en la historia de Acosta, aparece como una mera idolatría de los indios que divulgaban estas leyendas, pero no duda que en el encubrimiento previo y su descubrimiento posterior en tiempos de la conquista española sobre estas tierras, haya participado el Dios de los cristianos.

Se podría objetar que la divina providencia aparece aquí como una metáfora para expresar la gran fortuna que tuvo el reino de España al dar con estas minas, pero Acosta agrega luego un comentario como para no dejar duda sobre la injerencia de Dios en este descubrimiento: “ha sido por providencia de nuestro Dios [...] dándole próspero suceso, y victoria contra los enemigos de su santa fe, pues en esta causa gasta el tesoro de Indias, que le ha dado, y aun ha menester mucho más.” (Acosta, 1940: 239) Como si Dios se hubiera encargado de encubrir los metales preciosos bajo estas áridas tierras para financiar su propia causa evangelizadora en las Indias.

La versión del Inca Garcilaso

Una de las fuentes a las que remite Arzáns de Orsúa y Vela es la versión del Inca Garcilaso de la Vega que en sus *Comentarios Reales* (1609) hace una descripción del cerro y de su descubrimiento. Casi a modo de una introducción refiere a la forma en que veían los españoles y los indios una piedra preciosa, la cual nos ilustra sobre la diferencia en la posición de las miradas:

En el Cozco la miraban los españoles por cosa maravillosa; los indios la llamaban *huaca*, que, como en otra parte dijimos, entre otras muchas significaciones que este nombre tiene, una es decir admirable cosa, digna de admiración por ser linda, como también significa cosa abominable por ser fea; yo la miraba con los unos y con los otros. (Garcilaso, 1985b: 204)

De por sí parece sugerente la referencia al término *huaca* que pareciera mostrar una ambivalencia que oscila entre cosa linda/cosa fea, y a la vez anuncia su perspectiva que no se limita a ver a la piedra preciosa al modo de los españoles como “cosa maravillosa”, ni tan sólo una *huaca*, sino que la ambigüedad parece haber caído sobre él, es la propia perspectiva la que ahora es ambivalente: “yo la miraba con los unos y con los otros”. Es desde ahí, desde esta perspectiva ambivalente, la que lo lleva a ver otro contraste distinto a la versión de Acosta. El contraste que propone no es ya el de la superficie del cerro y las profundidades, no destaca la aridez de su superficie como lo hacía Acosta, sino que por el contrario dice que es hermoso a la vista y que “hermoseólo la naturaleza para que fuese tan famoso en el mundo como hoy lo es” (Garcilaso, 1985b: 204). El contraste que destaca Garcilaso es entre la riqueza y la pobreza que ha generado: “Y con ser la tierra tan rica y abundante de oro y plata y piedras preciosas, como todo el mundo sabe, los naturales de ella son la gente más pobre y mísera que hay en el universo.” (Garcilaso, 1985b: 205)

La naturaleza se encargó de darle hermosura al cerro y de llenarlo de riquezas, pero los “naturales” de estas tierras son los más pobres. Garcilaso se encarga de describir las costumbres en el uso de los metales que tenían los naturales de estas tierras, destacando que no los llevaba a una explotación desmedida. Posee la perspectiva del nativo capaz de ver el señorío del cerro sobre los que lo circundan, lo cual nos acerca nuevamente a la imagen del cerro como deidad:

Es así que cerca del cerro Potocchi hay otro cerro pequeño, de la misma forma que el grande, a quien los indios llaman Huayna Potocchi, que quiere decir Potocchi el Mozo, a diferencia del otro grande, al cual, después que hallaron el pequeño, llamaron Hatun Potocsi o Potocchi, que todo es uno, y dijeron que eran padre e hijo.” (Garcilaso, 1985b: 206)

Al tiempo que reconoce el otro tipo de señorío, haciendo referencia al modo de explotación de los españoles menciona: “Los señores de las minas, viendo que por esta vía de fundir con viento natural se derramaban sus riquezas por muchas manos, y participaban de ellas otros muchos, quisieron remediarlo, por gozar de su metal a solas” (Garcilaso, 1985b: 207) El señorío del cerro en tanto deidad y el señorío que ejercieron luego los españoles sobre el cerro, parecen trascurrir por dos lenguas diferentes y paralelas, entre las que Garcilaso se encarga de destacar los malos entendidos y los conflictos de traducción entre estas. En lo que respecta al nombre Potosí no hace ninguna referencia a la premonición de la conquista, más bien deja una incertidumbre sobre este término:

En muchas partes del Perú se han hallado y hallan minas de plata, pero ningunas como las de Potocsi, las cuales se descubrieron y registraron año de mil y quinientos y cuarenta y cinco, catorce años después que los españoles entraron en aquella tierra. El cerro donde están se dice Potocsi, porque aquel sitio se llamaba así; no sé qué signifique en el lenguaje particular de aquella provincia, que en la general del Perú no significa nada. (Garcilaso, 1985b: 204)

La Versión de Bartolomé de Arzáns de Orsúa y Vela

En las dos versiones anteriores el nombre de Potosí todavía se mantiene en una incertidumbre y, sobre todo, no se ha asentado el anuncio premonitorio de la conquista. Es recién a partir de la versión que da Arzáns en la *Historia de la Villa Imperial del Potosí* (1705-1736) donde aparece la premonición. En principio le adjudica el descubrimiento del cerro al rey Huayna Cápac en tiempos precolombinos, a diferencia del contraste entre la superficie árida y las riquezas de sus profundidades que destacaba Acosta, en esta versión Huayna Cápac se maravilla por la hermosura que mostraba el cerro: “vió nuestro famoso Cerro y, admirado de su hermosura y grandeza, dijo (hablando con los de su Corte): Éste sin duda tendrá en sus entrañas mucha plata.” (Martínez Arzanz, 1945: 87). Hay cierta transparencia en la descripción del cerro en tanto su hermosura exterior es un indicio de las riquezas que contiene, y será a partir de esta correspondencia que llevará a descubrir no sólo al cerro, sino también a su voz. Huayna Cápac mandó a sus vasallos para que labrasen sus minas y extrajeran de ellas el metal:

[...] subieron al Cerro, y después de haber tentado sus vetas, estando para comenzar a abrir sus venas, se oyó un espantoso estruendo que hizo estremecer todo el Cerro, y tras esto fué oída una voz que dijo: No saques la plata de este cerro porque es para otros dueños. (Martínez Arzanz, 1945: 87)

El mandato de la voz posterga la extracción del metal, quedando vedado como un cofre para sus futuros dueños. Todavía no anuncia quiénes serán estos, pero se autonoma en el estruendo traducido al idioma nativo:

Asombrados los Indios de oír esas razones, desistieron del intento; volviéndose a Porco, dijeron al Rey lo que había sucedido, refiriendo el caso en su idioma; y al llegar a la palabra estruendo dijeron *Potocsi*, que quiere decir dió un gran estruendo, y de aquí se derivó después, corrompiendo una letra, el nombre Potosí; esto sucedió, según la más probable cuenta, 83 años antes de que los españoles descubriesen el famoso Cerro, y desde aquel tiempo se llamó Potosí. (Martínez Arzanz, 1945: 87-88)

A partir de aquí el cerro ya tiene un nombre, las minas si bien descubiertas quedan vedadas para sus futuros dueños, todavía anónimos. Pero la versión de Arzán se encarga de adjudicar otro descubrimiento a Huayna Cápac, esta vez ya premonitorio. Se cuenta que este antes de morir “junto a todos sus hijos, les profetizó que después de sus días entrarían en sus Reinos gentes nunca vistas que quitarían a sus hijos el Imperio, trocarían su República y destruirían su idolatría” (Martínez Arzanz, 1945: 88) y como para no dejar duda de quiénes eran los anunciados, lo último que supo Huayna Cápac: “poco antes de su fin tuvo noticia de que los Españoles entraban en sus Reinos, y deseó mucho el verlos; pero impidiósele la muerte” (Martínez Arzanz, 1945: 88-89)

Finalmente en esta versión queda ligado el descubrimiento del cerro, su nombre y sus dueños, una cierta correspondencia en que todas las piezas encajan, los anuncios se cumplen y la colonización se justifica en el devenir de la historia. Arzán no deja de resaltar la codicia española, pero de este modo mítico, todo parece justificado.

Continuidades y rupturas

Entre la versión de Acosta en la cual la naturaleza del cerro encubre sus riquezas bajo la aridez de su superficie y las resguarda hasta la llegada española para financiar la empresa evangelizadora y la versión de Arzán en la que la voz del cerro ordena no tocar sus riquezas a los nativos, se presenta una continuidad en la cual los metales quedan encubiertos para ser descubiertos por los españoles. Si bien Acosta denigra como una fábula la voz del cerro, no duda de la injerencia de la divina providencia, y Arzán si bien destaca la codicia española termina por dar cierta justificación mítica a la explotación española. En estas dos versiones el resultado sigue siendo el mismo: las riquezas no son para los autóctonos sino para los alóctonos.

Lo que sigue llamando la atención es la disposición temporal del relato. En Acosta hay cierto atraso o “primitivismo” de los autóctonos, es la ignorancia de los indios la que no les permitió vislumbrar las riquezas que escondía el cerro. Mientras que él se siente ilustrado por Filón, se destaca así un eurocentrismo propio de la mirada del colonizador que ve a los otros como unos “primitivos”. En este sentido, podríamos decir que inscribe a los autóctonos en una anterioridad como la que remarca Aníbal Quijano: “Los

pueblos colonizados eran razas *inferiores* y -por ello- *anteriores* a los europeos” (Quijano, 2000: 211; el énfasis es del autor). Bajo esta perspectiva, el llamado “Nuevo Mundo” era en realidad un viejo mundo que debía encausarse en el camino de la civilización cristiana. Pero la colonización ni siquiera guarda este propósito supuestamente filantrópico de civilizar al otro, que expresaba el discurso evangélico, sino que encubre desde su concepción la dominación y la autojustificación enunciada al modo de: “es por tu propio bien que realizo todas estas acciones que aparentan ser perjudiciales, te castigo pero en tu beneficio.”

El “Nuevo Mundo” pareciera no haber afectado el eurocentrismo en tanto cuestionamiento de su constitución. La concepción evangélica pareciera no haber chocado con nada que la cuestione, que de repente apareciera toda una población que no tenía noticia del evangelio no parece afectar los postulados del cristianismo, simplemente se vuelve una materia a evangelizar, un cúmulo de almas que deben ser salvadas.

En este sentido parece acertada la tesis que formula Enrique Dussel en 1992 *El encubrimiento del Otro*, según la cual la llegada de los españoles a América no fue un descubrimiento del Otro², sino un encubrimiento de este, en tanto la visión occidental no pudo reconocer la alteridad en el americano, sino que lo encubrió bajo la imagen del bárbaro:

El Otro es la “bestia” de Oviedo, el “futuro” de Hegel, la “posibilidad” de O’Gorman, la “materia en bruto” para Alberto Caturelli: masa rústica “descubierta” para ser civilizada por el “ser” europeo de la “Cultura Occidental”, pero “en-cubierta” en su Alteridad. (Dussel, 2008: 37)

Para desentramar este encubrimiento Dussel –siguiendo una iniciativa de Hermann Cohen³- propone tomar la perspectiva del colonizado en la hermenéutica histórica de América Latina. Si bien no deja de ser una clave interesante de lectura, no parece del todo válida al pensar la colonización, ya que aquí muchas veces se trata del colonizado que se ve a sí mismo bajo los ojos del colonizador. Frantz Fanon en *Piel negra, máscaras blancas* (2009) da testimonio de esta problemática y del peso de la mirada del colonizador sobre el colonizado, en tanto no solo modifica la imagen que tiene de sí mismo el colonizado, sino también su visión del mundo. De por sí la visión del colonizado parece distorsionada: “Hay, en *Weltanschauung* de un pueblo colonizado, una impureza, una tara que prohíbe toda explicación ontológica” (Fanon, 2009: 111), la cual está sobre determinada por la situación colonial; en consecuencia, la búsqueda de una visión “pura” del colonizado parecería ilusoria.

Si por un momento, a modo de hipótesis de trabajo, consideráramos a Arzáns como alienado a la mirada del colonizador, esto no nos alcanzaría para explicar la premonición o la anterioridad del relato precolombino que anuncia la colonización española. Arzáns podría haber tomado como válida la versión de Acosta o haberse restringido a la incertidumbre que dejaba sobre el nombre Potosí la versión del Inca Garcilaso. Sin embargo, en su versión se vio llevado a fundar el nombre de la Villa en relatos precolombinos.

El estruendo sigue resonando. Aquí no sólo se trata de instaurar al otro en una anterioridad -como remarca Quijano- en el relato europeo del colonizador, sino que se instaure una anterioridad que anuncia su llegada. El europeo incluye a lo otro en su pasado y lo encubre bajo cierta prehistoria o primitivismo. El relato colonial incluye al europeo en su pasado como premonición. La pregunta sigue siendo ¿Cómo puede darse este injerto de futuro en el pasado? ¿Cómo es posible que el cerro “idolátrico” hable en pos de sus futuros dueños cristianos? ¿A quién adjudicar la autoría de este relato? ¿Se trata de una versión del colonizador, del colonizado, o más bien del sujeto colonial?

Nos encontramos nuevamente con la problemática de la premonición. Freud trabaja la posibilidad de la premonición al describir los mecanismos de los “sueños proféticos”, indicando que estos sólo pueden ser explicados si no se les trata literalmente como una profecía. Son construcciones *a posteriori* que se generan bajo la forma de un recuerdo. Enfatiza la diferencia entre el movimiento del sueño como lo atemporal o lo anacrónico y el relato posterior que se hace del sueño, el cual implica un tiempo recordado con cierta ilación cronológica. Para Freud es una vivencia del sujeto en la vigilia la que despierta la sensación de ya haberlo soñado, el trabajo es siempre retrospectivo aunque aparente dirigirse hacia el futuro. Opera como ese asombro por las coincidencias del que habla José Lezama Lima, en el cual la “sorpresa de los enlaces establece como una suerte de causalidad retrospectiva” (Lezama Lima, 2005: 67).

El modo de trabajar de Freud nos advierte que se trata de un tiempo recordado. De un modo extremadamente simplista el relato del “sueño profético” es similar al que se observa en las biografías de las “grandes personalidades de la historia”, en tanto ya sabemos que se trata de una figura política de relevancia o de un artista consagrado, hasta las anécdotas más insignificantes de infancia toman la forma de premonición, todo en su vida parece anunciar su gran destino; pero esta construcción es una lectura que se realiza a partir de que ya sabemos el resultado.

Si abordamos bajo esta perspectiva nuestra premonición en cuestión, podríamos decir que el carácter de premonición devela cierta formación tardía del relato, como una proyección retrospectiva hacia el pasado que cimentaba la llegada española y justificaba la explotación de las minas. ¿Cuál podría ser el motivo de esta trastocación temporal del relato? Freud al analizar los “sueños proféticos” o hasta la sensación de “*déjà vu*”, las formula como el cumplimiento de una fantasía inconsciente, entendiendo esta última como el recuerdo de lo que nunca fue consiente.

Vale la pena hacer aquí una advertencia, porque el psicologismo de estos relatos enfrenta un gran riesgo. Empresas de este tipo como las que llevó a cabo Octave Mannoni en *Psychologie de la colonisation* (1950) develan un exceso interpretativo al postular en el colonizado un supuesto “complejo de dependencia” anterior a la colonización:

Casi en todas partes donde los europeos fundaron colonias del tipo de las que actualmente se ponen «en cuestión», podemos decir que fueron esperados, y hasta deseados en el inconsciente de sus súbditos. Por todas partes había leyendas que los prefiguraban bajo la forma de extranjeros venidos del mar y destinados a aportar bienestar.⁴ (Mannoni, 1984: 88; la traducción es mía)

A diferencia de Freud, Mannoni trastoca la dimensión temporal de estas leyendas, al tomar literalmente la secuencia temporal del relato y no la de su producción, cae en el error de considerar que los colonizados tienen una noticia previa de sus futuros colonizadores y que, además, los desean.

Lo más grave de esta psicologización del relato no sería sólo que trastoca su producción temporal, sino que justifica la explotación colonial mediante el llamado “complejo de dependencia”. Fanon se encarga de denunciar este exceso interpretativo que realiza Mannoni: “Como puede comprobarse, el blanco obedece a un complejo de autoridad, a un complejo de jefe, mientras que el malgache obedece a un complejo de dependencia. Todo el mundo está satisfecho.” (Fanon, 2009: 103) A lo que podríamos agregar que la perspectiva de Mannoni permanece enmarcada en el eurocentrismo que lo lleva a suponer una esencia del sujeto colonizado -en este caso el malgache- que expresaría esta dependencia por medio del complejo. Sigue apresado en un eurocentrismo y responde implícitamente a premisas racistas.

Salvo que recurriéramos al supuesto de conocimientos suprasensibles la noticia previa de la colonización de Latinoamérica no tendría ningún sentido. Más bien tendríamos que decir que fue la llegada española la que instauro su premonición. Es de notar que en la versión de Acosta la plata es para “otros”, podría referir a otros respecto de los Incas mientras que en la versión de Arzáns los “otros dueños” son sin duda los españoles, dado que la profecía de Huayna Cápac despeja cualquier duda sobre la identidad de estos “otros”. En todo caso podría haber habido un relato precolombino que prohibiera la extracción de los metales del cerro, pero de ahí a que esté reservado a los españoles, parece una desfiguración propiamente colonial. Parece evidente que un pueblo condenado al sometimiento durante varias generaciones terminará por convencerse de su “inferioridad”, que así es el mundo que le tocó vivir y por último, terminará por naturalizar la desigualdad.

Esto no significa que haya un deseo precolombino, que deseara la colonización, sino que luego del desarraigo y el desconcierto que provocó la colonización en los pueblos originarios de América hay un anhelo por encontrar un pasado que fundamente o que de un sentido a este acontecimiento traumático. En todo caso podríamos tomar la perspectiva del sujeto colonial, pero no de un modo literal, debiéramos tener en cuenta que se trata de una visión traumatizada por la derrota.

La premonición es respuesta a cierta angustia ontológica⁵ que vivencia el sujeto colonial, no ya la versión del colonizador ni el colonizado. Quizás una fisura a la continuidad que se destacaba entre la versión de Acosta y la de Arzáns en tanto ambas afirmaban que la plata no era para los autóctonos sino para los alóctonos, se encuentra en la versión del Inca Garcilaso:

Que digan los indios que en uno eran tres y en tres uno, es invención nueva de ellos, que la han hecho después que han oído la Trinidad y unidad del verdadero Dios Nuestro Señor, para adular a los españoles con decirles que también ellos tenían algunas cosas semejantes a las de nuestra santa religión, como ésta y la Trinidad que el mismo autor dice que daban al Sol y al rayo, y que tenían confesores y que confesaban sus pecados como los cristianos. Todo lo cual es inventado por los indios con

pretensión de que siquiera por semejanza se les haga alguna cortesía. Esto afirmo como indio, que conozco la natural condición de los indios. (Garcilaso, 1985b: 71)

¿Qué sería este deseo de cristianizarse de los indios o más bien esta pretensión de mostrarse como iguales? Aquí no podríamos dejar de tener en cuenta que es un completo eufemismo hablar de “encuentro” con el Otro a la hora de pensar la colonización -como ha remarcado Dussel-: no se trata de dos interlocutores que intercambian sus pareceres cosmogónicos, sino de una clara dominación e imposición.

Para abandonar el eufemismo del “encuentro” debiéramos tener en cuenta los planteos que realizó Homi Bhabha a la hora de pensar la identidad colonial, al decirnos que no se trata del “Yo y el Otro sino la otredad del Yo inscrita en los palimpsestos perversos de la identidad colonial.” (Bhabha, 2002: 65) Esa otredad inscrita en el Yo es el extraño deseo de querer ser como el Otro, una vez que ese Yo ya ha sido denigrado. Hay una deshumanización del colonizado por parte del colonizador que genera las más diversas paradojas en la empresa identitaria del sujeto colonial, con estos modos extraños de pasados que fundamentan las desigualdades del presente.

No deberíamos pensar literalmente en un sujeto precolombino que profetiza la colonización y luego ve esta cumplida con la llegada española, sino en un sujeto colonizador que inscribe al colonizado en su pasado -al considerarlo idolátrico y primitivo- y en esta denigración (que lo desautoriza como interlocutor válido y alteridad frente a la visión europea) termina por encausarlo en su proyecto de evangelización colonizadora. Desde este planteo, nos preguntamos porqué es la versión de Arzáns y no la de Acosta la que termina por instaurar la premonición. Frente a este interrogante podríamos decir que la versión de Arzáns ya es propiamente la del sujeto colonial. En tanto no se trata de un relato de primera mano, sino que implica citas y evoca otros autores que ya han comentado estos sucesos, permite que en él se inscriba el tiempo. Nos ofrece el tiempo recordado del que habla Freud en los “sueños proféticos” y, al mismo tiempo, permite que coexistan las contradicciones entre la visión evangelizadora del mundo colonial y los fragmentos de relatos precolombinos sobre su origen.

No hay que olvidar que Arzáns es quien puede hacer la *historia* de la Villa Imperial del Potosí, lo cual ya implica cierto distanciamiento o separación con el pasado. Toma a sus antecesores como un Otro del que se puede hablar. Michel de Certeau destaca esta operación de separación como una de las características de la historiografía: “La *inteligibilidad se establece en relación al “otro”*, se desplaza (o “progres”) al modificar lo que constituye su “otro”” (De Certeau, 2006: 17). Historizar es ya decidir que no somos idénticos a ese pasado o, por lo menos, que hay algo que nos diferencia de él y por tanto es reconocerlo como Otro.

No se trata sólo de una otredad etnográfica, sino también de una otredad historiográfica. Las trastocaciones temporales que implica una *historia de la premonición* encubren la otredad inscrita en el sujeto colonial como un pasado que anuncia la llegada del colonizador. Por lo cual podríamos decir que ante la anterioridad que impuso el discurso del colonizador sobre el sujeto colonizado como un primitivo que pertenece al pasado, la respuesta que tuvo el sujeto colonial fue incluir al Otro en su pasado a modo de un futuro anunciado. Ambas versiones son solidarias a una misma concepción lineal del

tiempo, además de justificar la colonización: los “adelantados” se encuentran con los “atrasados” e intentan encausarlos por el camino de la civilización; y los “atrasados” reciben con las manos abiertas a quienes les ofrecen el futuro.

La historia queda así cimentada de tal forma que instaure la idea de que las cosas *no podrían haber sido de otro modo*, el fatalismo de este devenir histórico encubre el pasado traumático bajo la forma de la premonición, queda fijado también el deseo en una suerte de “así lo quise”, del “eterno retorno” nietzscheano.⁶

La tradición colonial sigue operando como una pesadilla, que evoca las voces del pasado para repetirnos que las cosas no podrían haber sido de otro modo. ¿Cuál sería la forma de despertar a la pesadilla de la profecía cumplida? ¿Cómo podría tomarse a esa “anterioridad” no como un encubrimiento sino realmente como una alteridad? ¿Cuál sería la interpretación histórica que no hiciera de Huayna Cápac un profeta del cristianismo? Y por último, ¿qué posibilitaría un “encuentro dialógico”⁷ con ese pasado que no se limite a anunciarnos el presente?

El relato de Arzáns parece no dejar ningún resquicio o distancia entre la voz del cerro y la profecía de Huayna Cápac, ambas parecen correlativas y terminan por amalgamarse con la llegada española que tiende un lazo entre el anuncio de la voz y la profecía cumplida. Sin embargo, Arzáns en su relato agrega un pequeño *intermezzo* entre estos dos acontecimientos. Refiere a don Antonio de Acosta en su *Historia del Potosí*⁸, aunque todavía no se haya podido comprobar la identidad ni del autor como tampoco la existencia de su obra, quien adjudica otro origen al nombre de Potosí: “Añade más este autor diciendo que antes que el Rey Guaina Cápac viniese a esta Provincia de Porco, llamaban los Indios al cerro Súmac Orco, que significa hermoso Cerro, por su hermosura exterior” (Martínez Arzanz, 1945: 88). Anuncia que hubo un pueblo anterior a los tiempos de Huayna Cápac que disfrutó del cerro sin saber de los metales que contenía, pero al comentar este otro nombre que refería a su hermosura, menciona:

que con más razón lo pudieran llamar así si vieran y sacaran la interior que tenía; más guardóla Dios para otros dueños, y es cosa para notar que viviendo los Indios tan cercanos al Cerro y andando sobre él, no llegasen a gozar ellos ni sus Reyes la riqueza (Martínez Arzanz, 1945: 88)

Repite casi literalmente las premisas de José de Acosta, Dios sigue apareciendo como el garante que encubre los metales y los resguarda hasta la llegada española; mientras que la indiferencia de este pueblo por los metales solo puede ser producto de la ignorancia. Por una parte, repite el saber de las proposiciones occidentales, pero por otra, supone un pueblo anterior que tenía otra relación estética con el cerro, no ya el árido cofre de los metales preciosos; como si su versión estuviera habitada por la contradicción.

Otra fluctuación de la misma índole es la alusión a las minas del Perú que realiza cuando está por comenzar a hablar de las minas del Potosí. En esta descripción cuenta el modo en que los sujetos precolombinos conocían el secreto de los metales, pero cuando “reconocieron la codicia de los Españoles y los malos tratos que más bárbaramente les hicieron, cerraron las *bocas* de las minas” (Martínez Arzanz, 1945: 84; el énfasis es mío). Destaca que “con mucha violencia los obligaban a que sacasen los preciosos

metales; de suerte que no pudiendo los naturales tolerar aquella sinrazón, los más se fueron a las remotas Provincias del Perú [...] otros se quitaron la vida con sus manos propias” (Martínez Arzanz, 1945: 84-85); cita a Bartolomé de Las Casas para ilustrar la gran destrucción que llevaron a cabo los españoles sobre el Reino del Perú, pero luego agrega: “aunque si quedaron destruidos fue de las riquezas temporales, pues comenzaron las celestiales con la adoración del verdadero Dios” (Martínez Arzanz, 1945: 85). Quizás sea esta un reflejo de la propia ambivalencia del proyecto colonial evangelizador que practicaba los modos más inhumanos de explotación al tiempo que promulgaba la redención a través de la evangelización.

Sin embargo, en el relato de Arzáns parece mostrarse una singularidad que no es la de un mero reflejo, Arzáns es cristiano, pero no del todo. En él pervive esa incomodidad identitaria, sabe que su pueblo es cristiano por adopción. El relato parece hacer constantemente este movimiento, como si denunciara la explotación y muy poco después se desdijera bajo un postulado del cristianismo. El ir y venir entre lo precolombino y el cristianismo nos invita a pensar en esa frontera inquietante de la que habla Bhabha al referir a la identidad colonial: “No es el Yo colonialista o el Otro colonizado, sino la perturbadora distancia inter-media [*in-between*] la que constituye la figura de la otredad colonial” (Bhabha, 2002: 66) Arzáns se siente ya un cristiano que se distancia de la idolatría y, sin embargo, remite a ella para nombrar a Potosí. La ambivalencia parece constante. Por una parte es un letrado y se siente heredero de la cultura occidental, al tiempo que es quien sabe escuchar las voces del cerro que le dan nombre a su Villa Imperial. Hace de Huayna Cápac casi un profeta del cristianismo y, sin embargo, este solo vive para anunciarlo, no alcanza a ver las otras cosas que la colonización traía consigo.

Volviendo a la imagen que se evocaba en el comienzo, difícil es saber si se trata de un Cerro vestido de Virgen, o de una Virgen vestida de Cerro, pero sin duda es la yuxtaposición, las dos figuras ocupando el mismo lugar en un instante anacrónico, las que han dado relato a estas identidades híbridas y a estas búsquedas de futuro en el pasado.

Bibliografía

- Acosta, José de (1940): *Historia natural y moral de las Indias*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Ajens, Andrés (2015) “Historia, poema. La historia de Arzáns y los avatares del ciclo dramático de la muerte de Atahualpa”. *Revista Recial* [On line], nº 8(7). Disponible en: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/12961> (consultado 20/4/16)
- Arzáns Orsúa y Vela, Bartolomé (1965) *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Ed. Gunnar Mendoza y Lewis Hanke, Brown University Press, Providence.
- Bajtín, Mijaíl (2008) “Respuesta a la pregunta hecha por la revista 'Novy Mir'”, en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Bhabha, Homi (2002) *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires.
- De Certeau, Michel (2006) *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México.
- Dussel, Enrique (2008) *1492 El encubrimiento del Otro*, Biblioteca Indígena, La Paz.
- (2011): *Filosofía de la liberación*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Fanon, Frantz (2009): *Piel negra, máscaras blancas*, Akal, Buenos Aires.
- Freud, Sigmund (1991a): “Una premonición onírica cumplida” en *La interpretación de los sueños*, segunda parte, Tomo V, Amorrortu, Buenos Aires.
- (1991b): “Determinismo, creencia en el azar y superstición: puntos de vista” en *Psicopatología de la vida cotidiana*, Tomo VI, Amorrortu, Buenos Aires.
- Garcilaso de la Vega, Inca (1985a) *Comentarios reales*, Tomo I, Biblioteca Ayacucho. Caracas.
- (1985b) *Comentarios reales*, Tomo II, Biblioteca Ayacucho. Caracas.
- Gentile, Margarita E. (2012) “Pachamama y la coronación de la Virgen-Cerro. Iconología, siglos XVI a XX”, Simposium (XX Edición): 1141-1164, San Lorenzo del Escorial: Estudios Superiores del Escorial, [On line] Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4100946> (Consultado 19/04/16)
- Gisbert, Teresa (1968), *Esquema de la literatura virreinal en Bolivia*, Facultad de Filosofía y Letras, UMSA, La Paz.
- Hanke, Lewis (1961) "Um mistério bibliográfico: A 'Historia de Potosí' de Antonio de Acosta", *Revista Portuguesa de História VIII*, Coimbra, pp. 285-290.
- (1967) “El otro tesoro de las indias: Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela y su Historia de la Villa Imperial de Potosí”, en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, Nimega, pp. 51-72
- Levinas, Emmanuel (2002) *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Ediciones Sígueme, Salamanca.
- Lezama Lima, José (2005) *La expresión americana*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Mannoni, Octave (1984) *Prospero et Caliban: psychologie de la colonisation*, Editions Universitaires: Paris.
- Martínez Arzanz y Vela, Nicolás (1945) *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. Emecé: Buenos Aires.
- Nietzsche, Friedrich (1993) *Así habló Zaratustra*, Alianza, Buenos Aires.
- Paganini, Mateo (2014) “Quetzalcóatl y la Inquisición. El proyecto silenciado de una América cristiana sin España”, en *Algunos sujetos y objetos en la oratoria sagrada de*

América Colonial, Javier A. Berdini... [et. al.]; dirigido por Ana María Martínez de Sánchez, 1a ed. Córdoba: CIECS (CONICET-UNC) Báez Ediciones, disponible en <http://hdl.handle.net/11086/1706> (consultado 19/4/16).

Quijano, Aníbal (2000) “La colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en E. Lander (Comp.) *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. CLACSO, Buenos Aires, (pp. 201-246).

Todorov, Tzvetan (2008) *La conquista de América, el problema del otro*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Notas

¹ Existe una gran controversia en torno a la identidad del autor de *La Villa Imperial de Potosí*, todavía hoy sigue siendo un misterio, dado que las fuentes oscilan entre el nombre «Nicolás» o «Bartolomé» y una gran pluralidad de apellidos: «Arzáns», «Dapifer», «Martínez», «Orsúa y Vela», «Martínez y Vela» (Gisbert, 1968); para no dar lugar a confusiones y por ser el modo que con mayor consenso se utiliza en la actualidad, respetamos la nominación que propone la edición de Mendoza y Hanke (1965) como «Bartolomé de Arzáns de Orsúa y Vela», sin estar del todo convencidos que no se trate de una decisión arbitraria, dado que todavía no se han encontrado documentos que permitan afirmarlo. Pero enfatizamos que este artículo se focaliza en la propuesta identitaria que ofrece el relato y no en la identidad real del autor, por este motivo nos restringimos a considerarlo como una versión sobre el origen de Potosí.

² Dada la pluralidad semántica que la palabra Otro -escrita con mayúscula- posee en las humanidades, aclaramos que adoptamos aquí el uso que hace de este término Emmanuel Levinas en *Totalidad e Infinito*, entendiendo al Otro como alteridad radical. Esta es la misma acepción que da a la palabra Otro Enrique Duseel.

³ En Filosofía de la liberación Dussel adjudica este modo de lectura a Hermann Cohen: “El que es capaz de descubrir dónde se encuentra el otro, el pobre podrá, desde él efectuar “el diagnóstico de las patologías del Estado” (Hermann Cohen).” (Dussel, 2011: 82).

⁴ [Presque partout où les Européens ont fondé des colonies du type qui est actuellement «en question», on peut dire qu'ils étaient attendus, et même désirés dans l'inconscient de leurs sujets. Des légendes, partout, les préfiguraient sous la forme d'étrangers venus de la mer et destinés à apporter des bienfaits. (Mannoni, 1984: 88)]

⁵ En un trabajo anterior (Paganini, 2014) analizo la versión singular sobre América de fray Servando Teresa de Mier Noriega y Guerra, el cual con argumentos religiosos trata de crear una América cristiana anterior a la llegada de los españoles. En su célebre sermón por el aniversario de la Virgen de Guadalupe de 1794, postula una evangelización de América en el siglo primero por Santo Tomás el apóstol, a quien los nativos de México conocían como Quetzalcóatl (la “Serpiente Emplumada”). Sus convicciones religiosas parecen hacer inconcebible el hecho de que América pueda haber nacido del olvido de Dios, que haya abandonado a los hijos de todo un continente por más de quince siglos. Pero esta versión no tarda en ser censurada encerrando y condenando al exilio a su autor. Servando es quien encuentra cierta contradicción de los evangelios, pero no los encuentra por una exégesis más prolija o por cierta dedicación a estas lecturas, sino por la angustia ontológica que implicaba el “ser americano” en la doctrina misma del cristianismo, en el encubrimiento del americano que la colonización había realizado como propuesta identitaria.

⁶ Friedrich Nietzsche pone en boca de Zarathustra un modo de redención del pasado a través de la poesía y de la propia reelaboración temporal de los sucesos vividos: “-como poeta, adivinador de enigmas y redentor del azar les he enseñado a trabajar creadoramente en el porvenir y a redimir creadoramente - todo lo que fue. A redimir lo pasado en el hombre y a transformar mediante su creación todo «Fue», hasta que la voluntad diga: «¡Mas así lo quise yo! Así lo querré!»” (Nietzsche, 1993: 276)

⁷ Ante la problemática del historiador en su relación con el tiempo pasado, Mijaíl Bajtín considera la investigación de épocas pasadas como una relación con otra cultura, y desestima la idea convencional, según la cual el investigador debiera trasladarse a la época que estudia y olvidar el tiempo al que pertenece. Más bien, propone una *comprensión creativa* que no implica ni el olvido ni la negación del propio tiempo, sino que esta distancia temporal participe de la interpretación y que sea la que permita un diálogo con el pasado, a esta posibilidad que llama *extraposición*, en tanto sea justamente el hecho de no pertenecer a esa cultura o a esa época, lo que permita verla con otros ojos: “La cultura ajena se manifiesta

más completa y profundamente sólo a los ojos de *otra* cultura” (Bajtín, 2008: 349; el énfasis es del autor). Para Bajtín sería esta la posibilidad de que “En un encuentro dialógico, las dos culturas no se confunden ni se mezclan, cada una conserva su unidad y su totalidad *abierta*, pero ambas se enriquecen mutuamente.” (Bajtín, 2008: 349; el énfasis es del autor)

⁸ Para mayor información sobre el misterio de este autor portugués, véase: "Um mistério bibliográfico: A 'Historia de Potosí' de Antonio de Acosta" (Hanke, 1961).

EL ESPACIO VIVIDO ANDINO EN
IMÁGENES PACEÑAS Y CUANDO SARA CHURA DESPIERTE

Lucia Aramayo Canedo[‡]

Resumen: En el presente ensayo analizo *Imágenes Paceñas* (1979) de Jaime Saenz y *Cuando Sara Chura despierte* (2003) de Juan Pablo Piñeiro como obras que trastocan el sentido de la palabra al inscribirla en la forma de vivir el espacio en los Andes. Estos textos reflejan una cara de La Paz inaccesible a simple vista. La ciudad marginal, personaje y escenario de estos libros, es donde se tejen lenguajes e interrelaciones. Propongo que este tejido puede leerse como una gramática andina que transgrede órdenes narrativos y espaciales. Me aproximo a ambos textos entendiendo el habitar como las prácticas diarias que forjan la realidad y transforman las disposiciones corporales. El concepto de “espacio vivido andino” que desarrollo responde a la propuesta de Henry Lefebvre sobre el “espacio vivido”, en el que la interacción de sujetos es la que conforma el habitar y el concepto de chi’xi desarrollado por Silvia Rivera (2010). Para situar el debate en la región andina rescato la lectura de Nico Tassi que propone que en los Andes todos los seres están interconectados en ámbitos físicos, mentales y espirituales. El análisis de Martín Lienhard sobre escrituras alternativas me ayuda a situar estos textos dentro del “espacio vivido andino” como entramados que forman parte de cosmovisiones indígenas, dentro del espacio urbano.

Palabras clave: Bolivia, espacio vivido, ciudades andinas, ch’ixi, Jaime Sáenz, Juan Pablo Piñeiro.

Abstract: In this paper I analyze *Imagenes Paceñas* (Jaime Saenz, 1979) and *Cuando Sara Chura despierte* (Juan Pablo Piñeiro, 2003) as works that disrupt the meaning of language by inscribing it in the way Andean space is lived. These texts reflect a side of La Paz often inaccessible at first glance. The marginalized city, where languages and relationships are weaved, is both a character and setting in these books. I propose that this weaving can be read as an Andean grammar, one that transgresses narrative and spacial orders. I approach these texts understanding the act of habitation as the daily practices that forge reality and transform corporeal disposition. I develop a concept of "lived Andean space," responding to Henry Lefebvre's proposal of a "lived space," in which the interaction between subjects defines habitation and Silvia Rivera's (2010) concept of chi'xi. In order to situate the debate in the Andean region, I cite Nico Tassi's reading that proposes that all Andean beings are interconnected physically, mentally and spiritually. Martín Lienhard's analysis of alternative writings helps me situate these texts within the "lived Andean space" as a framework that forms part of Indigenous world view from within the urban space.

Key words: Bolivia, Lived Space, Andean Cities, Ch’ixi, Jaime Saenz, Juan Pablo Piñeiro.

[‡] Estudiante de Doctorado en Literaturas y Culturas Latinoamericanas en el Departamento de Español y Portugués en Austin – Texas. luciaac@gmail.com
Recibido 23/03/16. Evaluado 02/05/15

“El poder y la violencia reprimen y someten, pero no pueden impedir que lo nombrado sea *desnombrado*, y la historia de los pueblos andinos lo demuestra” (Wiethüchter, 2012: 165, 169).

Jaime Sáenz en *Imágenes paceñas* (1979) y Juan Pablo Piñeiro en *Cuando Sara Chura despierte* (2003) desnombran los lugares de La Paz¹. Como anota la estudiosa boliviana Blanca Wiethüchter en este epígrafe, las palabras se pueden utilizar para responder a estructuras de poder colonial, y es lo que estos dos escritores paceños hacen en sus textos. Ellos convocan lugares y personajes en los que encuentran el “espíritu” de la ciudad de La Paz. Para retratar “el espíritu que mora en lo profundo” (Saenz, 1979: 9) de la urbe, los escenarios que recrean con sus narraciones Saenz y Piñeiro sintetizan las formas de habitar la ciudad, las relaciones que las construyen y las hacen móviles de resistencia cultural. Un caso emblemático es el de Churubamba, la zona más antigua de La Paz, presente en ambas obras. Al referirse a los lugares de la urbe como sujetos que se interrelacionan con las personas que los habitan, Saenz y Piñeiro sugieren un quiebre a la percepción de la urbe en tanto proyecto urbanístico. De esta forma, para captar lo que llaman el “espíritu” de la ciudad, se refieren a las formas de vivirla, y así recrean la epistemología andina que la singulariza.

Muchas de las obras literarias en las que el escenario es La Paz, el área de Churubamba y su centro, la plaza San Francisco, aparecen retratadas como el núcleo urbano, pero *Imágenes Paceñas* de Saenz y *Cuando Sara Chura despierte* de Piñeiro transmiten el “espíritu” de la urbe referido anteriormente. La ciudad marginal que muestran estos textos y la forma en que lo hacen, trastocan el sentido de la palabra al inscribirla en la forma de vivir el espacio en los Andes. Esto implica, desde mi perspectiva, una gramática andina, que transgrede el orden establecido desde el Estado, y plantea un posible cambio, o Pachacuti². Respondiendo a esto, los textos narran el espacio de Churubamba, el centro marginal, como síntesis de la pluralidad de la ciudad y es en la plaza San Francisco donde emergen las capas que conforman el espíritu de La Paz. Si bien el libro de Saenz fue escrito en 1979 -24 años antes que la novela de Piñeiro, publicado por primera vez en 2003- hay una relación estrecha entre la forma de narrar y entender este espacio de la ciudad en ambas obras.

En el presente ensayo analizo cómo la gramática andina se delinea en estas narraciones por la forma en que dan cuenta de una cara de la ciudad marginal, a la que no se accede a simple vista, y que es donde se entrelaza el espacio con los habitantes de múltiples maneras. Para mostrar esto en primer lugar muestro las particularidades de Churubamba y del área de San Francisco, y explico porqué Saenz y Piñeiro le dan especial atención. A continuación, indago cómo Saenz, a partir de comprender este espacio como una forma de habitar, logra retratar “el espíritu” (1979: 9) de la ciudad. Después reviso la estructura de la novela de Piñeiro en relación a la del tejido andino, y observo cómo en su narración se entrelaza la literatura con ilusiones y paradojas plasmadas en formas de habitar el espacio andino, centrándome en lo referido a Churubamba. Finalmente propongo que la poética de estas dos obras, como la cara de la ciudad que narran,

trastoca el orden convencional tanto del lenguaje, como del espacio. En estos escritos los autores nos ofrecen discursos que perturban al transmitir la manera de habitar un medio, siendo su espíritu la representación de una cultura. De esta manera, aunque pareciera que la literatura está desvinculada de las preocupaciones sociales en estas obras se encuentra, como afirma Elizabeth Monasterios, “una sólida crítica cultural a los *saberes* de la modernidad y los *haceres* de sus literaturas” (2001: 9).

Entiendo el habitar desde la concepción de Martín Heidegger (1951), como prácticas diarias que forjan la realidad y transforman las disposiciones corporales³. Por otra parte, para abordar el habitar cotidiano del área de Churubamba que Saenz y Piñeiro plasman en sus obras, hago referencia al “espacio vivido” del que habla el estudioso francés Henry Lefebvre (1974)⁴. Este concepto hace referencia a las formas locales de conocimiento y de experiencias cotidianas que definen el espacio, y que son más sentidas que pensadas. Lefebvre plantea que el “espacio vivido” es donde la representación de los actores sociales está ligada a formas locales de conocimiento (*connaissances*) o dinámicas simbólicas saturadas de significado que conforman el habitar. Así, un espacio como Churubamba que sintetiza el habitar de La Paz, al ser narrado, le da a la literatura un sentido perturbador.

Siguiendo con lo antes dicho, abordo las obras de Saenz y Piñeiro en tanto propuestas de una poética que nombra e invoca al mundo andino. En esta gramática se podría ver sintetizado lo que Silvia Rivera (2010) describe como lo ch'ixi. Rivera entiende a la sociedad boliviana como una mezcla abigarrada, en la que hay un mestizaje, algo que es y no es a la vez. La sociedad abigarrada, que emerge nítidamente en Churubamba, plantea “la coexistencia en paralelo de múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan o se complementan” (2010: 10). Así la región andina, por estar inserta en una convergencia de mundos y temporalidades distintas y enfrentadas, registra el surgimiento de una conciencia poética que además posee contornos propios y originales. Esta convergencia ha permitido la articulación de un pensamiento teórico-crítico descolonizado, parte de una epistemología propia, que contiene “lo ch'ixi, a partir de asumir un ancestro doble y contencioso, negado por procesos de aculturación, pero también potencialmente armónico y libre, a través de la liberación de nuestra mitad india ancestral y el desarrollo de las formas dialogales de conocimiento” (2010: 11).

En base a lo antes descrito, contextualizo las obras de Saenz y Piñeiro en el “espacio vivido” en los Andes, partiendo de la comprensión que Nico Tassi (2010) propone⁵. Tassi plantea que en esta región tanto los sujetos, como las cosas, están dotados de ánima. Esto hace que todos los seres estén interconectados en ámbitos físicos, mentales y espirituales. Así el “espacio vivido en los Andes” está formado por la interacción y el continuo intercambio de las personas, con el medio externo, y las fuerzas espirituales. En este espacio no hay separación entre lo físico y lo intangible, pero tampoco con la temporalidad, y esto se refleja en el habitar. Por lo tanto el espacio vivido andino es un espacio de relaciones, y de tiempo circulares, donde hay una interacción entre los campos físicos e inmateriales, por la que se afectan mutuamente. En la ciudad de La Paz esta comprensión del espacio está en constante lucha con la comprensión estatal, que es lineal y responde al orden racional⁶.

El concepto de *literaturas escritas alternativas* propuesto por Martín Lienhard (1990) es útil para entender las obras de Saenz y Piñeiro como parte de una escritura alternativa, que va más allá del sistema fonográfico y alfabético occidental. Lienhard propone que

los textiles son parte de lo que llama *literaturas escritas alternativas*, que en los Andes está ligada a prácticas, en contextos locales, que tienen una estrecha relación con la cultura y los ritos de la comunidad donde se producen. Partiendo de esta comprensión, las obras de estos autores se pueden inscribir en esta escritura, que encierra un complejo entramado cultural, en la que se plasman distintas visiones del mundo.

Churubamba y la plaza de San Francisco

Como plantea Jaime Saenz, la plaza de San Francisco es diferente a otros lugares de La Paz ya que los sujetos y las actividades que aquí se encuentran le dan vida al espacio, y el autor nos llama a ser parte de estas dinámicas que generan un sólo tejido:

La plaza de San Francisco es sin duda un sitio harto diferente a todos los demás: para comprender su honda significación, en carne y en espíritu, hay que ir algún día allí, al caer la tarde, y pararse en una esquina. No tardará en aparecer alguien que, con su sola presencia, llamará profundamente nuestra atención, parado a nuestro lado o en la acera de enfrente... [y] se perderá finalmente entre el gentío, quién sabe en pos de qué o de quién, tal vez en busca de algún lugar ilusorio (1979: 65).

Lo que hace particular a San Francisco, que se encuentra en Churubamba, es el entretejido de diversos personajes que con sus múltiples y actividades, moldean y construyen el espacio. Por ejemplo, está la vendedora de velas, que habita el atrio de la iglesia hace más de 70 años, quien convive con personajes como el paxp'aku, "especialista en dar gato por liebre, marear la perdiz, dorar la píldora y contar el cuento del tío" (Piñeiro, 2003: 8), o en otras palabras, un tipo de vendedores ambulantes que encantan a los compradores con sus cuentos sobre los productos, y son tan creativos que la gente les compra a sabiendas de que probablemente están siendo embaucados. Estos distintos sujetos se relacionan y sus actividades se entretejen en Churubamba, haciendo de este un espacio único en la ciudad. En los habitantes de esta zona y su cotidianidad se ponen en diálogo lo indígena y lo mestizo, lo tradicional y lo moderno, lo religioso y lo pagano, lo joven y lo viejo de La Paz.

El cotidiano en este lugar se hace de múltiples interacciones, vendedores en puestos estables e improvisados, en los que venden hojas de coca, objetos y hierbas para hacer ofrendas y curaciones, artesanías destinadas a turistas, electrodomésticos y equipos deportivos. Estos vendedores se encuentran en Churubamba con la gente que visita las iglesias de San Francisco y de San Sebastián. A la vez, se reúnen en este punto grandes conglomerados de personas por ser un lugar de distribución de transporte a distintas zonas de la ciudad. De esta afluencia se benefician los niños lustrabotas, que ejercen su labor cotidiana, como también los vendedores de comidas, que con sus productos van cambiando a lo largo del día, pudiéndose encontrar en el mismo lugar en la mañana *apis* (bebida típica del altiplano hecha de maíz morado), a media mañana rellenos de papa y, por la noche, *anticuchos* (corazón de vaca asado), para mencionar algunos (ver imagen 1). Así las protestas sociales se entrelazan casi de forma simbiótica con los personajes y las actividades mencionadas, que son el eje de las obras de Saenz y Piñeiro.



Imagen 1: Cesar Catalán. *Plaza e iglesia de San Francisco*. La Paz. Bolivia. 1997.

Si bien en la ciudad de La Paz hay muchos lugares de convergencia, Churubamba es particular debido a su herencia histórica. En este lugar se fundó el *barrio de indios*. El área de la plaza San Francisco ha sido punto de encuentro e intercambio desde antes de la llegada de la colonia española, lo que ha determinado las formas de relacionamiento entre los sujetos, las formas de las actividades y sus interacciones en este lugar. El área de Churubamba es de gran vitalidad hoy, ha mantenido algunos vestigios del espacio de convergencia de los ayllus, o grupos familiares de comunidades indígenas. Estos resabios pueden verse por ejemplo en las dinámicas de intercambio social y económico en los mercados tradicionales de esta zona, que guardan relación con las que se daban en el conglomerado de tambos coloniales. Esto permite afirmar que los lugares y personas de Churubamba están demarcados por este tipo de dinámicas, y que son las que veo claramente retratadas en la literatura de Saenz y Piñeiro.

Imágenes paceñas

Jaime Saenz es uno de los autores bolivianos más reconocidos de la literatura local. Este autor marcó un nuevo horizonte en la narrativa de este país y su influencia es indiscutible entre las generaciones posteriores, sobre todo de la ciudad de La Paz, que fue el escenario y tema central de su obra. Corrientes de pintura, literatura y música contemporánea paceña rescatan y enarbolan la influencia de su literatura. Este autor ha pasado a la historia como un escritor rebelde, marginal, alcohólico. Su obra se inscribe dentro del movimiento decadentista como plantea Blanca Wiethüchter (2012) y

Leonardo García Pabón (1998). A lo largo de su vida escribió numerosas obras de poesía y narrativa. Entre sus libros más importantes se pueden citar: *Imágenes paceñas* (1979) y *Felipe Delgado* (1989), *El escarpelo* (1955), *Al pasar un cometa* (1982) y *La noche* (1984).

La obra y la vida de este autor estuvieron fuertemente marcadas por tres temas: la muerte, el alcohol y la ciudad. Lo que propone la obra de Sáenz es la “inserción de la lógica cultural aymara...en la estructura de la cultura oficial” (Monasterios, 2001: 19). De esta manera plantea una oposición a la estructura estatal que borra los distintos entretejidos de sujetos y actividades “marginales” y las identidades contradictorias. El análisis de los escritos de Saenz ha generado una amplia bibliografía crítica, la cual es abordada en la compilación realizada por Monserrat Murillo (2011).

Saenz escribió *Imágenes paceñas* en los albores de la democracia boliviana y afirmó entonces que:

las personas y lugares...que representan el carácter de la ciudad... hállese viviendo tal vez sus últimos momentos, habida cuenta la rápida y violenta transformación que...está aniquilando con furia ciclónica a cuantos seres constituyen hoy...la encarnación viva y palpitante de tradiciones, usos y costumbres que mañana habrán desaparecido quizá (1979: 11).

Imágenes paceñas fue publicado en 1979, momento de transición política⁷ y en el fin de una de las dictaduras más violentas de Bolivia. En esta obra se hace una “poética de la ciudad” (Monasterios, 2002: 333), rescatando a sus habitantes como símbolo de la resistencia a la modernización que niega la pluralidad de formas de habitar y a la lógica de orden racional del Estado. Por ejemplo, Saenz dice que:

La influencia del mundo actual, con múltiples desarrollos tecnológicos que desafían y sobrepasan todo lo imaginable, y de cuyas corrientes difícilmente podríamos substraernos, encuentran natural resistencia en estas alturas pues dichas influencias, aunque en algunos casos reportan beneficios, las más de las veces resultan nocivas, con normas, adelantos, divisas y aun costumbres que, decididamente, no concuerdan - por así decirlo - con nuestro modo de estar, y mucho menos con nuestro modo de ser (1979: 11).

Reflexionando sobre la percepción de este autor sobre la modernización y lo urbano, Elizabeth Monasterios plantea que

si bien en la obra de Jaime Saenz el conflicto andino no está abordado de modo explícito, este autor logra captar en sus poemas y relatos el ritmo interno de la marginalidad andina en Bolivia. Saenz entendió que el problema de los países andinos era que todavía no se había producido en ellos una conciencia acerca de cómo habitarlos (2002: 557).

Desde la perspectiva de Monasterios, Saenz no hace reivindicaciones explícitas de lo indígena de la ciudad, ni pretende caracterizar lo andino, la manera en que aborda la ciudad transmite el espíritu de la ciudad, que consiste justamente en su herencia indígena vigente en lo cotidiano y en las formas de ser y estar en la ciudad. Saenz, en este libro

formula una poética de la ciudad de La Paz a partir del carácter ambivalente que la define desde la Colonia: sus zonas bajas, habitadas por mestizos y blancos, y eje de la modernidad; y las altas, en su mayoría habitadas por aymaras y descendientes de aymaras que resisten el avance transculturador de esa misma modernidad (Monasterios, 2002: 333).

Esta división, presente desde la constitución de la ciudad, tiene al río Choqueyapu como frontera natural entre el Barrio de Indios y el Barrio de Españoles. La división entre el espacio de indígenas y españoles, presente desde la constitución de la ciudad, sigue vigente hoy en día en el imaginario paceño, a pesar de que el río ya no es visible, como dice Saenz “encauzado en gigantescas tuberías, dejándose escuchar su estruendo en la alta noche y, como lejanamente, a ciertas horas del día, cuando el ruido de la ciudad disminuye” (1979: 61). El área de la iglesia de San Francisco es repetitiva, por su historia, de los lugares donde están los márgenes entre estos dos mundos. En estos lugares fronterizos las contradicciones y el carácter abigarrado de la ciudad se hacen más nítidos⁸. Estos espacios son tema recurrente en *Imágenes paceñas* y el río tiene el rol de eje de confluencia de voces y pieles de la ciudad, que se reflejan en el área de San Francisco. Saenz plantea que el Choqueyapu, río tutelar “nos cuenta a su paso la historia de la ciudad, y nos comunica asimismo los sucesos del futuro... Aquel que sabe ver, barruntará en todo momento signos y revelaciones trascendentales contemplando sus aguas” (1979: 103).

En el libro se asocia a la avenida Montes y la plaza de San Francisco, con el río tutelar de la ciudad diciendo que:

He aquí otra vez la extraña identificación con el Choqueyapu: en la plaza de San Francisco se repite el caso de la avenida Montes, pudiéndose percibir una amplitud inquietante, poblada de sombras y de vapores, y de emanaciones inenarrables, igual o parecida a la que se percibe en la avenida Montes (1979: 65).

Saenz plantea que aunque hay una diferencia en la amplitud de la avenida Montes y la plaza San Francisco, siendo el espacio objetivo de esta última muy considerable, “no por ello deja de persistir una violenta desproporción entre lo que uno cree que siente y lo que realmente ve” (1979: 65). Cuando el autor hace la diferenciación entre lo que se ve y se siente, está hablando del espíritu de la ciudad, que está formado por vivencias cotidianas que animan a la ciudad, ligadas a factores que rebasan las estructuras arquitectónicas.

Saenz, al describir la amplitud en la avenida Montes, y hacer un paralelismo con San Francisco, nos convoca a experimentar el espacio desde la percepción, más allá de lo físico construido. El autor dice:

Tal como si se estuviera respirando aires por completo ajenos a la realidad y contemplando vastos y desproporcionados horizontes, la extraña sensación de amplitud y aun de vacío que en verdad asombra y hasta sobrecoge, no pudiendo explicarse en parte alguna de la ciudad cosa igual o parecida, aun a despecho de un medio físico incomparablemente más dilatado (1979: 63).

Lo que se nos plantea aquí es que la percepción sobre este espacio rebasa lo físico y está marcada por los imaginarios y pieles que van gestando la voz de la ciudad. Analizando

esto, podría decirse que según Saenz el idioma secreto de la ciudad fluiría en el Choqueyapu. Este idioma nos comunicaría entonces con el espíritu del habitar, con el ser y estar de la ciudad, el espacio vivido andino, que en San Francisco estaría condensado por la influencia del río Choqueyapu, un *apu*⁹ de La Paz, que a pesar de no ser visto es sentido y venerado (Aramayo, 2012).

Si hay una extraña identificación entre la plaza y el río es porque en la plaza emerge la voz del río que cuenta las historias de la ciudad. Esta condensa las formas de habitar el espacio y los imaginarios de los habitantes. Las pieles de la ciudad se dejan ver como las revelaciones del río, que si bien no está visible en el área de San Francisco, emergen entre la niebla. Así la plaza es donde se traducen las imágenes en realidad mediante formas de ser y estar propias de la ciudad.

Según Jaime Saenz, como la avenida Montes, San Francisco se identifica con el Choqueyapu, y

ningún observador atento podrá negar esta realidad, aunque por otra parte nadie sabría situar a punto fijo sus causas, ni siquiera alegando la obvia vecindad física que, precisamente, y no por raro que ello pudiera parecer, tampoco explicaría de modo satisfactorio ni mucho menos tan sorprendente identificación (1979: 63).

Lo que nos plantea el autor es que, en estos lugares, se siente la amplitud del río aunque no se sepa por qué y sin que esto tenga explicación física o racional. Así se evidencia que estos lugares son las sensaciones que transmiten a sus habitantes, la percepción que genera el espacio vivido, determinado por lo cotidiano y la cultura de quienes lo producen, y que está marcado por imágenes, que tienen una historia y una prehistoria, siendo a un tiempo recuerdo y leyenda, por lo que nunca se vive sólo la imagen, y en el caso de Churubamba, lo que se vive es la historia ancestral del lugar. Si “toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable” (Bachelard, 1997: 77), en el caso de San Francisco el fondo onírico estaría determinado por el río y el del río sería la ciudad, en tanto el Choqueyapu “con todas sus implicaciones mágicas y de leyenda, puede decirse que es la ciudad en estado líquido” (Saenz, 1979: 103).

El hecho natural en la ciudad es su ocupación material, que a partir de las diversas formas que tienen los sujetos de habitarla, transforman las percepciones sobre el espacio, creando ilusiones que marcan lo cotidiano. A partir de esto se entiende que, a pesar de haber una diferencia en la amplitud de la avenida Montes y la plaza San Francisco, siendo el espacio objetivo de esta última muy considerable, “no por ello deja de persistir una violenta desproporción entre lo que uno cree que siente y lo que realmente ve” (Saenz, 1979: 65). La ilusión de la amplitud entonces es lo que hace que este lugar sea apropiado por los habitantes de una forma especial.

Saenz nos propone un ciclo de identificaciones, a partir de imaginarios sobre los lugares, que están delineados por las percepciones y sensaciones que se gestan en el espacio a partir de la historia y la cultura. Estos serían los elementos que conforman la voz de la urbe, haciendo visible la ciudad ancestral. Según el autor están amenazados por la modernidad y el desarrollo capitalista, tangible en las grandes construcciones de edificios en la ciudad, siendo síntesis del “recrudescimiento del espíritu mercantil que nos azota...que amenaza nuestro patrimonio cultural” (1979: 41). A pesar de esto, Saenz propone estos sujetos, al ser alma de la ciudad no pueden desaparecer:

Nadie puede negar que La Paz es una ciudad andina; y como tal subsistirá. Así nos lo asegura el espíritu rector que habita la montaña. Esta ciudad no se verá desvirtuada; no dejará de ser lo que es. No morirá. Cosa tal no ocurrirá, sino con la desaparición del último paceño sobre la tierra y perdónesenos la vehemencia (1979: 11).

Saenz en su narración plasma una forma de vivir el espacio en el que no hay separación entre lo físico y lo intangible, así los lugares y las personas que narra se van mezclando y tejiendo, a partir de la interacción cotidiana y de las formas de habitar el espacio. Esto se refleja en la narración, y es lo que la hace que sea disruptiva, ya que apela a una comprensión del mundo no lineal ni dicotómica, sino de múltiples interacciones y planos de interacción. El autor incorpora esta comprensión del mundo en su escritura, porque capta y es parte de esta manera de percibir y vivir el espacio, habitando el espacio cotidiano.

Cuando Sara Chura despierte

En *Cuando Sara Chura despierte*, el reconocido escritor paceño Juan Pablo Piñeiro propone una narración que dialoga con la escritura andina. La literatura alternativa de los textiles, mediante símbolos y figuras, cuentan la historia de la comunidad en la cual se producen. En relación a esto, dentro de la obra de Piñeiro se reflejan, como tejidos entre sí, personajes, vivencias de lo cotidiano de La Paz, memorias y la posibilidad de trasgresión y cambio. Este texto, publicado por primera vez en el año 2003, es la primera novela del escritor boliviano Juan Pablo Piñeiro. Fue escrita en un contexto de una intensa conflictividad política y social en Bolivia y proyecta de alguna manera los resultados de ese momento bisagra en el país¹⁰. La obra de Piñeiro parecería el presagio del proceso de un cambio de tiempo que, en palabras de Rodríguez, es el principio del Pachacutic que se proyecta en Bolivia desde el año 2000, y que daría como resultado la llegada de Evo Morales a la presidencia en 2005¹¹.

En la novela de Piñeiro dialogan y existen una serie de personajes en los que se mezclan el mito con la cotidianidad urbana de la ciudad de La Paz. *Cuando Sara Chura despierte* narra la historia de Sara quien, para despertar, necesita sacrificar al Cadáver que respira, el día de la fiesta del Señor del Gran Poder¹². Para encontrarlo contrata al detective César Amato. Sara Chura, es la antigua tejedora de tres metros de alto y doce polleras de colores, símbolo también de las montañas que custodian la ciudad, siendo así una de las pieles de Chuquiago, la madre tierra y la fecundidad¹³. César Amato es el hombre que con palabras crea una piel para después vestirla, vestido de detective, con el fin de dar con el cadáver que respira, rastro de una humanidad lejana en la que se refleja el objeto de deseo. En su búsqueda Amato encuentra a distintos personajes como Don Falsoafán, el inventor cuyos mil proyectos fallidos son registrados por su secretario, Puntocom; Juan Chusa Pankataya, aquel que trabaja de cadáver postizo cuando en un velorio no se podía contar con el cuerpo del finado, Al Pacheco, el borracho lúcido que quiere postularse a la presidencia y su mujer Lucía la bella ciega vidente. Si bien la novela de Piñeiro se lleva a cabo en torno a la fiesta, un carnaval de la ciudad, en el que emerge una de las pieles no siempre visibles, lo que me interesa resaltar es que, como en todos los personajes de la novela, la ciudad está constituida por distintas pieles que

cohabitan y están vigentes en el cotidiano, en las formas de habitar el espacio y estas son las que forman el tejido de la novela.

Piñeiro articula la novela como un textil y sugiere una relación entre las letras y la existencia física de la novela. Los cinco capítulos que componen Sara Chura se articulan. Al igual que en los textiles, no hay cortes ya que construye una trama continua, haciendo “una analogía entre el hilo que atraviesa la urdimbre de un tejido y la escritura que recorre un espacio para llenarlo de significado” (Lanza, 2011: 3). Esta novela, como los tejidos andinos, va construyendo un mundo que cobra vida a partir de las palabras y figuras.

El textil, al igual que la novela, lleva información que sirve de medio de construcción y puede ser decodificada. Si bien los textiles andinos son muy diversos y responden a las lógicas culturales de los pueblos que los producen, todos siguen algunos patrones. La comparación del entrelazado de la trama y las urdimbres con la letra escrita es algo vigente en el imaginario de las tejedoras y tejedores, reflejándose en mitos e historias de pueblos quechuas y aymaras.

Los textiles están compuestos por la *pampa*, de un sólo color o parte “llana” del textil y la *tayka* (madre) del que saldrán crías en forma de diseños figurativos (*saltas*), en los que se incluyen diferentes símbolos que son los que permiten leer el tejido y que harán las veces de letras. Los tejidos son leídos e interpretados por la comunidad, a partir de los diseños y símbolos de la *salta*, en la que se inscriben en una lógica de diagrama de espejo. Las figuras del textil se componen del intercalado de dos o tres urdimbres de diferente color, haciendo una trama visible y otra no evidente.¹⁴ En Sara Chura, cada personaje está compuesto por más de un hilo, así cada personaje se refleja en un animal y en otro personaje, como explico a continuación. Al entrelazarse van formando un texto con capas, no todas fácilmente visibles y, los capítulos que la componen siguen la lógica de la estructura de un diagrama de espejos, de forma que César Amato se refleja en Juan Chusa Pankataya y Don Falso Afán es el equivalente del Cadáver que respira. Estas figuras se van transformando y se sitúan en un mundo mítico que remite al caos, plasmado en el textil puquina,¹⁵ como el de la espalda de Sara Chura, que sintetiza la trama de la novela. Igual que en el tejido andino, en la novela se incorporan memorias ancestrales del mundo, como también una serie de símbolos en los que se puede leer la llamada al cambio de tiempo o Pachacutic, esperado por los pueblos de los Andes y que, en el marco de la novela, tendría lugar cuando Sara Chura despierte.

Como señala Rosario Rodríguez, Piñeiro estructura la novela como “un tejido de varios hilos, que van construyendo una trama sin cortes” (2008: 244), en la que se incorpora la memoria ancestral de la comunidad. En palabras de Don Falsoafán esta concepción se resume en que:

todas las comunidades, ya sean metrópolis o poblaciones olvidadas por el mundo, están organizadas arquitectónicamente de la misma manera. Y es que la arquitectura no solamente es la creación en distintos niveles de un espacio, sino que es además, y muchos desconocen esto, el rito mágico de nombrar un espacio en el mundo (Piñeiro, 2003: 62).

De esta forma, el tejido que hace Piñeiro está hecho de palabras que convocan la transformación y crean así un mundo. De esta forma “[la poética] provoca caos en el orden convencional del pensamiento; como si algo inherente a ella tuviera la capacidad

de convertir palabras ordinarias en discursos perturbadores” (Monasterios, 2007: 542). Esto expresa la capacidad que tiene la poética de transmitir la manera de habitar un medio, siendo su espíritu la representación de una cultura.

La ciudad es un espacio heterogéneo, socialmente producido por una trama, como el textil, de relaciones. Su arquitectura, el diseño de sus paisajes y espacios son una historia viva de representaciones culturales, forman parte de una escritura alternativa que surge como producto de confrontaciones entre lógicas sociopolíticas y económicas. Los lugares tienen horizontes difusos, ya que no están ligados sólo al ámbito físico, sino al tejido que forma el espacio con la identidad de los que los habitan. Este mundo tiene identidades que son variables, por eso Juan Chuspa Pankataya dice:

Yo no digo que el mundo sea tal como lo concibo; por eso al nombrarlo, en vez de petrificarlo lo convoco. Y si lo convoco es porque sé que la realidad es una sustancia mutable, ahí está el poder de la vida, que sigue ciclos, que se transforma, que se teje infinitamente (Piñeiro, 2003: 140).

Así las identidades de la ciudad y sus personajes son mutables como las figuras del textil que se van tejiendo.

En la novela de Piñeiro se rescata la estructura de escritura empleada en el área andina, donde los textiles son un sistema de notación autóctona que prevalece desde antes de la colonización española. La escritura del textil, como plantea Lienhard, rebasa el sistema fonográfico y alfabético occidental, al concebir al objeto físico como un ser con vida en el que se inscriben símbolos, siendo la combinación la que da el sentido al texto. En esta novela, al introducirse la estructura del textil, se rescata el complejo entramado cultural del mundo indígena andino. Piñeiro así teje su obra, haciendo de la existencia física del texto algo importante para leerla, y propone que su interpretación sea un ejercicio colectivo. De esta manera hay un paralelo entre el tejido andino y la novela, ya que en ambos se narra la historia de la comunidad a la que pertenecen. Esta historia se codifica en las figuras y personajes, que sintetizan datos de las realidades sociales que los producen.

En esta obra Piñeiro sigue los patrones del textil y narra su relación en los ritos andinos. Para que Sara Chura despierte es necesario un ritual que inaugure el cambio de tiempo, siguiendo la lógica ritual de cambio de autoridad en las comunidades de los andes. Este ritual es preparado por el *yatiri*, o curandero, que hace una mesa, extendiendo en el piso un aguayo, en este caso un textil ritual. Los ingredientes que se acomodan en el aguayo son fetos de llama o *suyus*, alfeñiques, pequeñas flores y plantas medicinales. Para el rito se viste con aguayos a las *huacas*, que son los lugares sagrados de la comunidad y se brinda, agradeciendo y pidiendo protección a los achachilas que son los dioses de los cerros, piedras, etc. En el aguayo ritual se plasma la memoria de la comunidad. Es a través de ellos que se recuerda a los antepasados y se hace conocer a las nuevas generaciones su origen y su historia. Entonces, Piñeiro en la novela va tejiendo el aguayo para que Sara Chura despierte, convocando el Pachacutic al trastocar las fronteras entre realidad y escritura. Para el rito, es necesario sacrificar al cadáver que respira, que haría las veces del feto de llama o *suyu*. En este ritual debe morir la parte con la que Sara Chura no logra comunicarse: “tú buscas a una de tus criaturas más antiguas, la necesitas mañana cuando se conjure el fin del embrujo y tus ojos vuelvan a ver la luz” (Piñeiro, 2003: 25).

El autor plantea que “Si el suyu era un feto de llama que se va de la vida en el umbral del nacimiento, el cadáver que respira era el suyu arrancado del umbral de la muerte” (2003:174). Sara Chura es el pasado y la oscuridad, representados en la pastora, tejedora ancestral, aquella que va uniendo los nudos de las existencias de distintos mundos y tiempos. Para que haya un cambio de tiempo y Sara Chura despierte es necesario un cambio en “la manera como miramos al otro [que] también es una invención de las palabras. El cadáver que respira no es una persona, es una terrible invención para mirar al otro” (Piñeiro, 2003: 171). El cadáver que respira se refleja en Don Falsoafán, quien finalmente es sacrificado. La novela narra la importancia de la desaparición de la invención del cadáver que respira, que encierra el no reconocimiento de una parte esencial del ser.

A partir de alegorías se puede interpretar que en la novela emerge una crítica a una sociedad en la que la negación de diversas identidades es latente. Piñeiro plantea que el cadáver que respira se gesta por el alejamiento de su pasado, su historia se reflejada en sus dioses cercanos. Esta figura se caracteriza por la pérdida de los cinco sentidos, lo que lo aísla y lleva a crear un mundo imaginado en el que “los sonidos, los colores, las palabras eran diferentes a las de ese mundo construido allá afuera y apartado de las percepción del interfecto por una membrana que lo cubría todo” (175).

Interpretando lo que plantea Piñeiro se podría inferir que la mirada que se hace del indígena, como cadáver, es la que debe sacrificarse para el cambio de tiempo en el que Sara Chura despierte. En Don Falso Afán, que es reflejo del Cadáver, Piñeiro retrata al indígena que llega del campo a la ciudad y se convierte en un inventor fracasado, porque sus inventos son inútiles para el mundo en el que vive. El autor plantea que este personaje es una metáfora de la vida, en tanto se encuentra en perpetuo movimiento y ocupado todo el día, pero sin una razón aparente. Es el único que logra comunicarse con el cadáver que respira y entiende que no hay un cadáver, sino una forma de ver al otro. Entonces, la muerte de una vida sin sentido permitiría que el Cadáver que respira deje de ser tal y “venga a la vida con voz propia para desatar, desde sí mismo, la fuerza que despierta a una cultura dormida” (Lanza, 2011: 5). A partir de este análisis se puede interpretar que lo que Piñeiro propone en la novela es la muerte de una forma de mirar las culturas indígenas y sus cosmovisiones, para poder dar lugar al despertar de una nueva forma de vida, en la que sea posible un diálogo, entre lo que él denomina “lo ancestro” y lo nuevo. El autor plantea que llegará el día en que pueda darse un diálogo entre las pieles del ser, sin negaciones del uno al otro, el día del Pachacutic. En *Cuando Sara Chura despierte*, Churubamba es el espacio de mutación e interacción de las pieles y es desde donde es posible pensar el cambio de tiempo. Este lugar, donde se anudan las distintas capas de la ciudad es el escenario del cambio de tiempo, por ser donde la pluralidad de la urbe se pone en escena. Este es el ombligo social paceño debido a su historia y las relaciones en este espacio permiten entender las formas de habitar de los personajes mencionados a lo largo de este texto.

Conclusiones

Imágenes paceñas y *Cuando Sara Chura despierte* transmiten el espacio vivido andino de La Paz. Estas obras develan la complejidad andina, con una poética de resistencia que logra invocar lo que nombra. Monasterios propone que en Bolivia, con la obra de Saenz “llegó a hilvanarse una gramática cultural distinta y con ella a insertar lógicas andinas en el horizonte cultural de todo un país” (Monasterios, 2002: 556). Esa gramática, según Monasterios, es una forma de agencia para los sujetos andinos. Saenz logra plasmarla en su literatura al poetizar las formas en que los pueblos aymaras y quechuas, desde la marginación indígena, plantean en el día a día estructuras de resistencia frente a políticas que niegan la pluralidad y que imponen una lógica de orden lineal y racional.

Las obras de Saenz y Piñeiro sintetizan la gramática andina por la comprensión de los autores del habitar urbano. Esto se ve en la manera en que, en sus obras, se desligan de una mirada lineal de la vida cotidiana en los Andes. Esta gramática cultural deviene de las formas de habitar, dando lugar al espacio vivido andino, en el que hay una interacción entre los campos físicos e inmateriales que moldean las relaciones entre los sujetos y el espacio.

A partir de comprender la implicación que tiene el trastoque que hacen Saenz y Piñeiro en las estructuras de espacio y lugar, sus obras pueden leerse como parte de “la descolonización de nuestros gestos, de nuestros actos, y de la lengua con que nombramos el mundo.” (Rivera, 2010: 70) que el gobierno boliviano, desde el año 2005, ha planteado como un pilar fundamental del Estado¹⁶.

Imágenes paceñas y *Cuando Sara Chura despierte* sintetizan la gramática cultural, que transmite las formas de ser y estar en los Andes. Saenz propone posibilidades y medios de descolonización mediante una poética transgresora. Así la descolonización es parte central del Pachacutic y demanda repensar cómo se perciben los espacios. En este contexto, estas obras vislumbran la importancia de comprender que en los Andes los sujetos, como las cosas, están dotados de ánima. La persistencia de la importancia de corporalidad y la relación con lo material, tanto en la comprensión del espacio, como dentro de la escritura andina, es una forma de resistencia cultural y un posible instrumento para el Pachacutic.

El proceso del Pachacutic implica cambios estructurales en lo social, político y cultural, que se traduzcan en transformación de prácticas cotidianas contestatarias a la imposición monocultural y la segregación racial y de clase, entre otras. Para que estos cambios puedan ser efectivos es necesario analizar prácticas cotidianas contestatarias y reconocer en las resistencias formas de producción del espacio con una carga de herencias culturales. En esto será útil rescatar la concepción de Cesar Amato sobre el mundo:

El mundo es la casa embrujada que todos habitamos...no es difícil notar que todas las casas de las comunidades están construidas de la misma forma, siempre consagrando tres espacios fundamentales: el centro, el patio y el secreto. Todas las casas de este mundo se unen en una gran circunferencia, confluyen en el centro, confluyen también en el patio y en el círculo dejan el secreto. Este secreto que rodea a todas las casas es también el centro de una arquitectura mayor: la arquitectura del mundo habitado por las criaturas

humanas, que también tiene tres espacios fundamentales: en centro, el patio y el secreto (Piñeiro, 2003: 5).

Interpreto que tanto la obra de Saenz como la de Piñeiro pueden leerse en un espacio que conjuga lo percibido, lo concebido y lo vivido. En el caso de Sara Chura, este espacio a su vez está plasmado en un tejido, en el que se articulan las tres dimensiones. Así, es en el secreto, o en lo vivido, donde se pueden engendrar las resistencias, donde se puede dar la “Expresión de asombro [...] más fuerte para el paceño que cualquier situación tenebrosa. [Siendo el asombro] lo que saca del abismo” (Piñeiro, 2003: 192). Tal vez, el cambio de tiempo demanda repensar cómo se perciben los espacios, tomando en cuenta el planteamiento de Piñeiro cuando dice: “Los andinos no tenemos mitos. Toda nuestra visión está hilada totalmente, aunque no deja de ser una ilusión” (Piñeiro, 2003: 146). Para Piñeiro: “las cosas no cambian de golpe, sólo terminan de formar figuras...el pasado es una tejedora viva que nos hila y el tiempo sólo es distancia para el que sabe caminarlo” (Piñeiro, 2003: 110). Para que el Pachacutic sea posible, es necesario asumir que es un largo proceso, en el que la gramática, las formas de ser, estar y la comprensión del espacio deben asumirse en su diversidad.

Bibliografía

Albó, Xavier; Preiswerk, Matías (1986) *Los señores del Gran Poder*, Centro de teología Popular, La Paz.

Aramayo, Lucia (2012) *Las pieles que habitamos: Chuquiago, la ciudad-mercado*. Tesis de maestría en University of Texas at Austin.

Bachelard, Gaston (1997) *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid.

García Pabón, Leonardo (1998) *La palabra íntima: alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*, Plural, La Paz.

Heidegger, Martín (1958) *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México.

Lanza, Adriana (2011) "Lectura de un espacio: el textil de Sara Chura". En *Ensayo de Bolivia blogspot* [on line]. Disponible en:

http://ensayodebolivia.blogspot.com/2011_03_01_archive.html (consultado el 8-03-2016).

Lefebvre, Henry (1991) *The Production of Space*, Basil Blackwell, Oxford.

Lienhard, Martín (1990) *La Voz y su Huella: Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*, Casa de las Américas, La Habana.

---. *Pachakutiy taki* (1988) *Canto y poesía quechua de la transformación del Mundo*, Universidad de Zurich, Zurich.

López, Ulpian (2010) "El mundo animado de los textiles originarios de Carangas". *Scielo* (consultado el 8-02-2016).

Medinaceli, Ximena (2010) "Fundación de La Paz. Chuquiago se desarrolló de la mano del oro y del pastoreo de camélidos". En *Scielo* [on line]. Disponible en: http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1990-74512009000200008 20 de octubre 2010 (consultado el 19-04-2016).

Monasterios, Elizabeth (2001) *Dilemas de la poesía latinoamericana de fin de siglo: José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*, Plural, La Paz.

--- (2002) "La provocación de Saenz". En Wiethüchter, Blanca y Paz-Soldán, Alba María (eds.) *Hacia una historia de la literatura en Bolivia- Tomo II*, pp. 328-403.

---. "Poéticas del conflicto andino" (2007). *Revista iberoamericana*, Vol. LXXIII, N. 220, pp 541 561. 2007.

Murillo, Monserrat (2011) *La crítica y el poeta: Jaime Saenz*, Plural editores / Carrera de Literatura-UMSA, La Paz.

Piñeiro, Juan (2003) *Cuando Sara Chura despierte*, OFFAVIM, La Paz.

Rivera, Silvia (2010) *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos Descolonizadores*, Tinta Limón., Buenos Aires.

---. (2010) *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*, Piedra rota, La Paz.

Rodríguez, Rosario (2008) “De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: la tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)”. *University of Pittsburgh* [on line]. Disponible en: <http://d-scholarship.pitt.edu/10324/> (consultado el 8-05-2015).

Tassi, Nico (2010) *Cuando el baile mueve montañas. Religión y economía cholo-mestiza en La Paz, Bolivia*, Fundación PRAIA, La Paz.

Wiethuchter, Blanca (2012) “Propuestas para un diálogo sobre el espacio literario boliviano”. En *Revista Iberoamericana* [on line]. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/4153> (consultado el 10-02-2016).

Notas

¹ Jaime Saenz es uno de los autores más importantes y reconocidos de la literatura boliviana. Nació en la ciudad de La Paz en 1921 y murió en la misma ciudad en 1986. A lo largo de su vida escribió numerosos textos de poesía y narrativa. La mayoría de estas obras fueron escritas durante una época de gran inestabilidad política y de sucesivos golpes militares. Entre los textos en prosa pueden citarse: *Imágenes paceñas* (1979) y la novela *Felipe Delgado* (1979), ambos sobre el mundo marginal de la ciudad de La Paz. Entre sus libros de poesía, están: *Al pasar un cometa* (1982) y *La Noche* (1984). En su escritura se da una conjugación de poética, política y filosofía. Por su parte Juan Pablo Piñeiro nació en La Paz en 1979 y publicó su primera novela *Cuando Sara Chura despierte* el año 2003. Desde entonces, por su peculiar uso del lenguaje y los temas que aborda en sus textos, se ha convertido en un autor sobresaliente dentro de la literatura actual de Bolivia. Entre sus textos publicados se encuentra la novela *Illimani púrpura* (2011) y el libro de cuentos *Serenata Cósmica* (2013). Además ha escrito varios guiones de películas y series.

² Pachacutic es en la cultura quechua el momento de restauración de un otro orden cultural y social.

³ Me aproximo a ambos textos entendiendo el habitar desde la concepción de Martín Heidegger (1951), como prácticas diarias que forjan la realidad y transforman las disposiciones corporales. Este pensador alemán plantea que las construcciones relacionadas con el habitar no se limitan a lo físico, o material, sino que se relaciona con la comprensión que tiene el ser del espacio. Así lo habitable es lo construido materialmente, y el habitar es la actividad que realiza el hombre en el espacio construido mental y físicamente.

⁴ *The Production of Space* de Henry Lefebvre, publicado en 1974, estuvo marcado por la expansión del Estado como organizador y articulador del espacio en Francia. Este autor contribuyó en el análisis de la problemática de la urbanización intensiva del mundo capitalista desarrollado.

⁵ Nico Tassi en *Cuando el baile mueve montañas*, nos muestra un sector social al que denomina como cholo-mestizo, concepto con el que se refiere a los indígenas urbanos, diferentes de los mestizos, y que absorbe elementos tanto de lo indígena como de lo criollo, pero sin hacerse dependiente de ninguno. Este sujeto crea una conciencia cultural propia, en la que juega un rol central la *indigenización* de las tácticas mediante apropiación de instrumentos y conocimientos. Esta *indigenización* está marcada por la comprensión circular del mundo, en la que todo tiene ánimo y eso es lo que determina las relaciones.

⁶ En La Paz hay una *indigenización* de las tácticas mediante apropiación de instrumentos y conocimientos, lo que genera pugnas con las instituciones hegemónicas. Tassi propone, ejemplifica esto analizando la forma en que el sector al que llama cholo-mestizo tiene un entendimiento particular de mercado por su relación con lo espiritual y lo material, que le permite moverse fácilmente dentro de las prácticas e ideas de mercado convencionales, pero desafiándolas.

⁷ En 1982, tras 18 años de dictaduras militares de distinto signo (nacionalistas de derecha y de izquierda), y un período de transición caracterizado por una gran inestabilidad política (entre 1978 y 1982 hubo tres elecciones generales, tres golpes de Estado, cinco presidentes y la virtual paralización de la gestión pública), Bolivia inaugura el período más prolongado de gobiernos democráticos de su historia.

⁸ San Sebastián fue el primer barrio de la ciudad de La Paz, ubicado en lo que fue una región de convergencia de ayllus indígenas antes de la colonia, llamada Churubamba y que, al parecer, como otros centros administrativos incas, constaba con dos plazas, una con el mismo nombre de la región. La plaza Churubamba fue llamada Plaza de los Españoles y fue en torno a ésta que se empezó a edificar la ciudad española, habiendo al mismo tiempo la segunda plaza, la denominada Plaza de indios. La Plaza de Españoles cambió su nombre a San Sebastián cuando los españoles se trasladaron a la otra banda del río Choqueyapu, y desde ese momento el río fue la frontera natural entre el *barrio de los indios*²³, que se formó en torno a la parroquia de San Sebastián y las plazas San Sebastián, que ahora se llama Alonso de Mendoza, y la plaza del convento San Francisco. El barrio de los españoles, criollos y mestizos quedó del otro lado del río, donde se construyó la plaza de armas, actualmente llamada plaza Murillo. El nombre de Churubamba ha mantenido vigencia entre los habitantes de La Paz, a pesar de las varias denominaciones que se le han impuesto a largo de la historia, marcando así el carácter y herencia indígena de este barrio.

⁹ En Quechua y Aymara significa Señor, alto dignatario o dios tutelar.

¹⁰ Los años que trascurrieron entre la Guerra del Agua (del año 2000) y la Guerra del Gas (del año 2003), fueron de constante conflictividad, política y social. Los conflictos de octubre del 2003 comprometieron a todos los sectores sociales involucrados en las movilizaciones sociales desde el año 2000. Los actores de la conflictividad, que hasta entonces se encontraban diseminados en distintos componentes regionales, llegaron a unificarse, dándole a la consigna de la defensa del gas un carácter unificador, de consigna nacional y de motivo de enfrentamiento con el Estado. Esta consigna hizo posible la integración simbólica de los individuos cuya voz no se recogió en los proyectos de sociedad existentes. El proceso de formación de lazos de solidaridad a partir de la gestación de una nueva identidad con rasgos indígenas y de demandas de ciudadanía que llegó a su punto culmine en la Guerra del Gas. En la consigna del gas se sintetizaron varios planos de las luchas sociales, como por ejemplo la resistencia a la globalización, a la ejecución de las políticas neoliberales. Fue una rebelión social contra el ajuste estructural y sus consecuencias, expresadas en demandas de recuperación de la soberanía nacional, frente al nuevo orden mundial, la recuperación de los recursos naturales enarbolando reivindicaciones indígenas.

¹¹ La indiscutible victoria de Evo Morales en las elecciones nacionales del año 2005 sorprendió a la población en general. La contundente victoria del MAS marcó un hito histórico en la joven democracia boliviana, no sólo por ser la primera vez que un indígena alcanzó la Presidencia de la República sino también por ser el primer candidato que logró ganar con mayoría absoluta. A partir del Gobierno de Evo Morales el Estado boliviano ha empezado a transferir rentas hacia los sectores excluidos. Los intereses de los sectores campesinos, indígenas y suburbanos han sido priorizados en la asignación de recursos económicos. Esto ha dado lugar a una inclusión social en términos materiales con la ampliación del acceso a servicios básicos y a derechos económicos, sociales y culturales.

¹² Desde la perspectiva de Xavier Albó y Matías Preiswer, la fiesta más importante de la ciudad de La Paz, tanto por lo folklórico, como por su nivel simbólico.

¹³ Según Ximena Medinaceli el nombre de la zona, al igual que el nombre del río que cruza la ciudad, abrían sido Chuquiabo, que en aymara significa señor del oro.

¹⁴ Ulpian López hace una descripción de la composición de los textiles y el significado que cada parte de un tejido encierra. Su análisis se centra en la zona de Carangas en el departamento de Oruro, en Bolivia.

¹⁵ La cultura Puquina estuvo asentada en la región del altiplano, y parte de lo que ahora es la ciudad de La Paz y tuvo su florecimiento mucho antes de la conquista española. Al hacerse referencia en la novela a este, se apunta a denotar un origen ancestral del tejido que tiene Sara Chura.

¹⁶ Si bien estoy consciente de que es muy amplia la discusión sobre descolonización y es rescatada por autores en diversos contextos, en este trabajo yo me apoyo en la noción que propone Silvia Rivera ya que considero que es la más acorde a la realidad boliviana y, a lo que entiendo, estaría buscando el Estado. La descolonización aparece en el artículo 9 de la Constitución Política del Estado de 2008 como una función del Estado: “Son fines y funciones esenciales del Estado, además de los que establece la Constitución y la ley: 1. Constituir una sociedad justa y armoniosa, cimentada en la descolonización, sin discriminación ni explotación, con plena justicia social, para consolidar las identidades plurinacionales.” En esta línea es importante tener en cuenta que el Estado ha creado múltiples instituciones como, por ejemplo, el Viceministerio de Descolonización para llevar a cabo esta tarea.

EN EL PAÍS DEL SILENCIO. NOVELA DESMEMBRADA

María José Daona*

Resumen

En este trabajo analizo *En el país del silencio* (1987), del escritor chaqueño Jesús Urzagasti (1941-2013), a partir de la hipótesis de que la complejidad de su estructura refleja los conflictos que atraviesa la Bolivia de principios de la década del ochenta. Recorro a la figura del desmembramiento para dar cuenta de que los diferentes elementos que la componen, (división en cuadernos, voces narradoras, construcción de personajes, etc.) están marcados por el trauma social que repercute en las subjetividades. Es una novela fragmentada, atravesada por la disolución y la búsqueda de verdades profundas que permitan explicar el presente del país. A su vez, la figura de Tupac Katari, resignificada durante la década del setenta con el surgimiento de los movimientos kataristas, se erige como símbolo de la rotura y de la heterogeneidad.

Palabras clave: Bolivia, Jesús Urzagasti, alteridad, voces, mirada

Abstract

The work is centered upon *En el país del silencio* by Jesus Urzagasti (1941-2013), a writer from Chaco, departing from the hypothesis that the complexity of its structure reflects the conflicts Bolivia is going through at the beginnings of the 80s. The dismemberment figure (division in books; the use of narrators; characters building, among others) is used so as to evidence the different elements composing it, which are marked by the social traumas having effects on subjectivities. It is a fragmented novel, pierced by the dissolution and pursue of deep truth which enables it to explain the current country's situation. At the same time, Tupac Katari's resignified figure during the 70s with the emergence of "kataristas" movement, raises as a symbol of breakage and heterogeneity.

Key words: Bolivia, Jesús Urzagasti, otherness, voices, look

*Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONICET) dirigida por las Dras. María Jesús Benites y Aymar de Llano. Forma parte del Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura (INVELEC), del Proyecto de Investigación PIUT "Políticas de la literatura. Ficciones de espacio y archivo" dirigido por la Dra. Carmen Perilli y del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas coordinado por Magdalena González Almada. E-mail: mariajdaona@yahoo.com.ar.

Recibido 13/12/15. Evaluado 12/04/16

El saco [del aparapita] ha existido como tal en tiempos pretéritos, ha ido desapareciendo poco a poco, según los remiendos han cundido para conformar un saco, el verdadero, pues no es obra del sastre, es obra de la vida un saco verdadero. Los primeros remiendos han recibido algunos otros remiendos; estos a su vez han recibido todavía otros, y estos otros, todavía muchos otros más, y así (...).

“El aparapita de La Paz”, *Jaime Saenz*.

El aparapita es un singular personaje paceño aymara y migrante que carga un bulto sobre sus espaldas, aficionado al alcohol, bestia o animal para algunos, repugnante para otros, infernal para las abuelas, inexistente para poetas, folcloristas y sociólogos. Su saco es una metáfora dotada de una gran cantidad de interpretaciones que fue leída y releída por todas las generaciones críticas posteriores a la publicación del ensayo elegido como epígrafe de este trabajo. Si tuviésemos que imaginarlo, una serie de imágenes confluyen: los retazos, los hilos que suturan las diferentes capas, la superposición de telas, nuevas roturas, nuevos parches.

Dice Saenz, en *Felipe Delgado* (1979), que *el saco del aparapita es una realidad total* (129). Esta imagen me sirve para ingresar al análisis de *En el país del silencio* (1987)¹, del chaqueño Jesús Urzagasti (1941-2013), a partir de la pregunta por la identidad nacional. La hipótesis de este trabajo es que el texto refleja en su estructura los conflictos del cuerpo social marcado por una diversidad de elementos que, al igual que el saco del aparapita, está roto, remendado y repleto de capas que van ocultando realidades.

Recurro a la figura del desmembramiento en una clara evocación al líder indígena Tupac Katari quien sirvió como símbolo para pensar el país en diferentes momentos de la vida intelectual y política boliviana. Su cuerpo despedazado y la promesa realizada antes de su asesinato (volveré y seré millones) tiene al menos dos grandes interpretaciones: la primera corresponde a la noción del mestizo como el sujeto en donde se concreta esa unión y corresponde, en términos generales, a la primera mitad del siglo XX; la segunda, surgida durante los años setenta, con la creación de los movimientos kataristas que suplantán esa unidad mestiza por el reconocimiento de la fragmentación y la necesidad de unirse en la lucha por la visibilidad del subalterno e invita a analizar la sociedad a partir de dos ejes visuales: el problema de las clases explotadas y el de las naciones oprimidas. Su rechazo a la mirada ciclópea del ojo de la razón occidental implicó un movimiento de acción y de recuperación de las experiencias vividas focalizado en la propia realidad. El primer caso corresponde a una interpretación

dirigida desde la cúspide de la pirámide social; y, el segundo, da cuenta de la *manera de ver del Otro* (Sanjinés, 2014: 31).

En el país del silencio, escrita entre 1981 y 1982 y publicada en 1987, se inscribe en un contexto de golpes de Estado, crisis social, política y económica² pero también en la época del surgimiento de estos nuevos movimientos sociales. Mostraré, en estas páginas, de qué manera la novela se hace eco de estos elementos culturales emergentes y reproduce en el cuerpo textual los conflictos y contradicciones del cuerpo social.

El texto rompe con la noción tradicional de novela ya que en ella aparece lo autobiográfico, lo testimonial, por momentos asume la forma de ensayo, etc. Carece de narración dejando al lector inmerso en una confluencia de episodios y reflexiones aparentemente inconexos. Ana Rebeca Prada (2015) retoma un artículo publicado por Walter Vargas (2013) en el diario *La Razón* donde el crítico afirma que los libros de Urzagasti, en el caso de ser novelas, “son en verdad muy malas novelas”³. Para él una buena novela necesita al menos tres elementos: “un personaje o un grupo de personajes potentes y bien contruidos a lo largo del texto, una historia interesante, y un narrador que se encarga de ambas cosas con una estrategia que seduce” (Ibídem).

Más allá de la cuestión genérica, esta discusión da cuenta de la complejidad del libro atravesado por un gesto que lo recorre y configura: la fragmentación. Si tenemos en cuenta lo señalado por Vargas vemos que en el libro más que personajes definidos hay voces que recuerdan o hablan de otros seres quedando desdibujada la acción. En cuanto a la historia es difícil dilucidarla y, en todo caso, se presenta el marco de una narración donde entidades inmóviles no pueden más que mirar. El último elemento es difícil de definir porque está en una continua búsqueda que enreda al lector en un constante intento por encontrarlo, ya que se disuelve en tres voces complejas e inestables. Lejos de seducir, las idas y vueltas, la narración ausente, la diversificación de voces conforman un texto arduo, difuso y, por momentos, impenetrable. Novela desmembrada, retaceada, donde los elementos que la constituyen aparecen desunidos y dispersos impidiendo que se pueda pensar en el texto como una totalidad.

I.

Dividida en un prólogo y cinco cuadernos se relaciona con las escrituras del yo. En este sentido, me interesa destacar que ese yo es un sujeto marginal y excluido que usa la palabra impresa para dar cuenta de una experiencia subalterna. La noción de novela queda solapada y disfrazada en este aparente relato de la intimidad constituyéndose en una estrategia de resistencia que utiliza el lenguaje del opresor para hacer escuchar las voces oprimidas.

Desde el prólogo ingresamos a un terreno donde todo pasa por el ojo y la mirada. Escrito en modo impersonal, queda afuera del campo visual de los narradores de los cuadernos subsiguientes. La tierra personificada asume diferentes imágenes según quién la mire: ella es parda y humilde tiene un tinte misterioso y se transforma cuando se “entrega al observador” (S/N). La imagen del guaraní contrasta con la del perverso no a partir de las distintas concepciones que estos puedan tener, sino en base al vínculo establecido con cada uno. Con el primero se convierte en una flor silvestre y asume las características de lo divino y de lo demoníaco mientras que al segundo “lo extravía

hasta depurarlo” (Ibídem) tratando de mostrarle un camino de redención. El perverso y el degenerado corrompen el orden original donde los hombres eran capaces de escuchar el lenguaje primario, el silencio proveniente de la tierra. Se constituyen en elementos externos que ingresan al territorio para trocearla, saquearla y desgarrarla. La importancia de la mirada produce un quebrantamiento de las formas fijas y totales del mundo para entrar a un terreno determinado por la relatividad.

Los cinco cuadernos están narrados por las tres voces que conforman a un sujeto desmembrado y que, de manera equilibrada, se reparten la palabra y las miradas. Jursafú, El Otro y El Muerto son tres caras de un mismo personaje. Dice Urzagasti en la revista “Nueva crónica y buen gobierno” (2013) que cada uno muestra una faceta diferente sobre la realidad: el primero es un intelectual, el segundo es la contracara de Jursafú y el tercero es un “personaje intemporal, que ya no está influido por los avatares de la vida, es una suerte de gurú, de maestro, de sabio” (Ibídem)⁴.

El primer cuaderno comienza con una intervención de El Muerto y se abre con el epígrafe “Habla la voz sonámbula del Urundel” (3) donde se prefigura el lugar que aquél ocupa en el mundo novelesco. Al menos tres aspectos sobresalen: primero, el que habla no es un sujeto sino una voz, con lo que se acentúa su carácter incorpóreo; segundo, es una voz sonámbula. Si tenemos en cuenta la definición del Diccionario de la Real Academia Española (un sonámbulo como una persona que “mientras está dormida tiene cierta aptitud para ejecutar algunas funciones correspondientes a la vida de relación exterior, como las de levantarse, andar y hablar”) El Muerto se posiciona en un estado de latencia, entre el estar y el no estar. Sus acciones no forman parte del mundo “exterior” pero tienen injerencia en él. Asimismo, se levanta, anda y habla a lo que agregaría, ve, escucha y piensa. Y, tercero, es una voz localizada a través de la imagen del Urundel⁵. En el cuarto cuaderno se lo describe al árbol como rústico, duro, tosco, de una indescifrable belleza y se dan una serie de características que sirven para pensar en el sujeto que evoca. Es solitario y no florece a la vista del hombre. De la misma manera, El Muerto se mantiene oculto de los ojos de Jursafú y de El Otro que, cuando lo miran, no hacen más que referirse a sí mismos.

El heroísmo del Urundel consiste en crecer en tierra estéril y “conseguir del fondo de la tierra lo que necesita para estirarse con provecho en el calcinante mediodía” (248). Esto último puede leerse como una condensación de la función de El Muerto a lo largo de la novela que pasa por tres momentos: la desaparición física, la búsqueda de verdades profundas y el entendimiento de la realidad. La aparición inaugural de su voz relata, en tercera persona el episodio de un hombre, que carece de nombre, asesinado en las calles de La Paz tras mantener relaciones sexuales con una mujer. Algunos elementos, como la mención de sus cuarenta años de edad, permiten pensar que ese hombre podría ser El Muerto. Sin embargo, sólo al final de la novela lo escucharemos hablando sobre sí mismo en primera persona. Todo sucede el 31 de diciembre de 1980, fecha que indica el cierre de un año y el comienzo de otro, es decir, la posibilidad de que emerja la esperanza de la cruda realidad política en donde se enmarca la acción. Su cuerpo, junto al de otras personas, asesinados por los tiroteos de los militares que tienen a la ciudad sitiada “están mudos sobre un barranco que se pierde en la noche, a la orilla de un río de ciego caudal” (6). En este momento inicial, la desaparición física se relaciona con la mudez y la ceguera. Paradójicamente, en los capítulos siguientes, se recuperará la capacidad de hablar y de ver no la realidad inmediata y palpable sino que,

al igual que el Urundel, se buscará indagar en lo profundo, en lo que existe en el fondo de la tierra para elevarse hacia la superficie. La tierra estéril, de un calcinante mediodía se homologa a la destrucción provocada por la dictadura militar que se inició el 17 de julio de 1980.

El primer cuaderno continúa, de manera alternada, con las voces de Jursafú y El Otro quienes muestran diferentes maneras de representar el mundo. En el caso de El Otro hay un intento de autodefinición. Su voz no está contextualizada y la única anécdota que cuenta es cuando, de niño, sus padres le preguntaron qué estudiaría y él respondió, para satisfacerlos, que sería doctor. El espacio onírico es su morada, lugar que le permite ver lo oculto del mundo diurno y posibilita la relación entre los hombres. Es allí “donde se traba amistad con seres que no dependen de nuestra realidad tan altanera” (11). Cerrar los ojos implica ingresar a territorios invisibles, de comunión con el prójimo, donde lo que importa es lo perdurable e inmutable.

Dos elementos me interesan destacar de este sujeto: la afirmación de la experiencia y, la configuración del espacio rural. En cuanto a lo primero, se da una oposición entre el mirar el mundo y el pensar. Lo que reivindica El Otro, es la experiencia inmediata a la que los hombres se aproximan con los sentidos. Él afirma que es “adepo al lenguaje cabal de la realidad” (17) localizado en el monte. La piedra, las abejas, la luna son algunos de los elementos de los que aprende este personaje. Un ejemplo lo observamos cuando dice: “De haber sido aplastado por un genio maligno no me hubiera dolido nada. Pero me espanté cuando de repente apareció un duende sombrero” (Ibídem). Si el genio maligno es uno de los símbolos de la filosofía occidental y racionalista, el duende sombrero representa las leyendas y creencias de los rurales. El subjuntivo de la primera parte de la frase contrasta con el pretérito perfecto simple del indicativo, el cual denota que dicha aparición verdaderamente ocurrió. Lo probable se enfrenta a lo acaecido y el sujeto se ubica en el territorio de lo concreto, lo conocido, lo verificable. En la misma dirección, El Otro reproduce las palabras de un paisano que aseveraba: “Lo que se aprende en los libros, se recuerda. Lo que enseña un porrazo, no se olvida nunca” (16).

La configuración del espacio rural supone una relación indisociable entre el sujeto y el territorio que habita. La llamada *provincia* de la infancia aparece como un lugar de plenitud definida por El Otro como un mundo fundado “en una insignificante parcela terrestre por linyeras reducidos a la ilusión de no tener nada” (26), donde está presente lo simple, el monte inacabable y la vida familiar. El conflicto se plantea cuando la aldea se relaciona, en su conciencia, con la totalidad del país; cuando se da cuenta que es boliviano y que, según Pascual Medina, iba a desaparecer por la precaria economía y sería repartido entre las naciones vecinas. Este conocimiento hace evidente una interpretación de los sujetos del campo enfrentada a los hombres de ciudad. La clásica oposición entre ignorantes e ilustrados se resignifica en la voz de El Otro. Reafirma la ignorancia de los rurales desde la positividad. Estos son hombres auténticos, ajenos a conjeturas y artificios, al estudio de la historia y las matemáticas, todos “atados a la leal realidad” (29). Dice este sujeto que los dos caminos posibles eran “hacerse explotar o ilustrarse” (27); lo segundo implica migrar y también “reventar a los demás” (Ibídem) y es por eso que él decide conservar la ignorancia como marca definitiva de su alma.

Jursafú incorpora al texto un nuevo lenguaje y una mirada diferente sobre la realidad. Es una voz anclada en el presente del enunciado. Desde su primera intervención nos sitúa en la ciudad de La Paz durante la noche del 31 de diciembre de 1980, y especifica la situación política y social de la Bolivia de aquel tiempo, no desde la historicidad, sino a través de sus percepciones:

Presiento que alguien es torturado esta noche, la última de 1980, mientras temibles y esporádicas ráfagas alteran el silencio de Bolivia. (...) La Paz es una ciudad gobernada por el terror, pero aquí asumo el destino de pelear como un ciego con la estéril fatalidad (9).

El universo presentado por Jursafú está atravesado por el trauma que implica la dictadura, pero también en él se reviven escenas del pasado colonial que impuso la violencia como una marca en las relaciones interpersonales. Para Dominick LaCapra (2005), a partir de las propuestas freudianas, existen dos maneras de afrontar estos acontecimientos, el *acting out* y la elaboración aunque no necesariamente se oponen sino que puede darse una mixtura entre ambos. En el primer caso, la experiencia traumática posee al sujeto que queda atrapado en la repetición compulsiva de los acontecimientos sucedidos. La elaboración en cambio es un proceso que intenta separar el pasado del presente para evitar el retorno constante del hecho. Algunos de los procesos de elaboración son

el duelo y los distintos modos de pensamiento y quehacer crítico, (los cuales) entrañan la posibilidad de establecer distinciones o desarrollar articulaciones que, aunque reconocidas como problemáticas, funcionan como límite y posible resistencia a la indecibilidad (46).

Durante la mañana del 31 de diciembre de 1980 el diario donde trabaja Jursafú es asaltado por un grupo de militares, episodio relatado en el cuarto cuaderno en la voz de El Otro, o sea que su primera intervención sucede el mismo día de la embestida aunque no la menciona. Por un lado vemos la evasión del suceso y, por otro, asistimos a la recurrencia de enunciados cuyo significado común es la muerte, lo inerte, lo estéril e inmóvil. Se siente asfixiado en el “ronco desfallecimiento de las calles desiertas” (9), se ve difunto, encaminado hacia la disolución, habitando una ciudad sitiada que, paradójicamente, se llama La Paz. Queda planteado, en términos de Ernst Van Alphen (2011), un síntoma de discursividad, es decir, un obstáculo entre la vivencia del acontecimiento y la posibilidad de representarlo a través del lenguaje como una marca textual del *acting out*. Dice El Otro, en una de las últimas partes de la novela, dando cuenta de ese obstáculo que Jursafú “se alimenta de la esperanza cuando piensa que algún día dejará que su experiencia hable con todo el ñeque de que sea capaz” (338).

Sin embargo, existe un proceso de elaboración en el personaje que se traduce en un posicionamiento crítico y reflexivo cuyo objetivo es recordar diferentes momentos atravesados por la violencia. En estos casos, Jursafú cumplirá el rol de testigo y portavoz de los oprimidos. En el primer cuaderno cuenta la historia del asesinato de un hombre, matak o guaraní, presenciada durante su niñez y asegura que, de cualquier manera, “este nativo no hubiese durado mucho desde que lo tenían por extranjero en tierras que siempre fueron suyas” (10). Menciona también a Adrián⁶, amigo del narrador, geólogo devenido guerrillero y asesinado por defender a las masas explotadas.

El presente traumático genera que Jursafú reviva acontecimientos del pasado donde lo que se impone es el trauma fundacional, aquel que desorganiza y desorienta la vida de los pueblos pero que a su vez se convierte en el cimiento sobre el que se construye su identidad (LaCapra). Me refiero a la Conquista y Colonización de América como un hecho que fracturó la vida colectiva e impuso modelos identitarios excluyentes.

Me interesa señalar que la intervención de Jursafú, en este primer cuaderno, sirve para pensar en la totalidad de la estructura de la novela. La ruptura de la trama genera una discontinuidad temporal y espacial. El argumento del texto podría resumirse diciendo que, durante la noche del 31 de diciembre de 1980, un sujeto es asesinado por militares después de tener un encuentro sexual con una mujer; otro mira por la ventana pensando en los nefastos acontecimientos que suceden en la ciudad y un tercero camina por las calles de Villa Fátima para encontrarse con Laura, Orana y Constanza⁷. A su vez, los tres sujetos representan diferentes facetas de un mismo hombre. Las reflexiones y recuerdos que completan estas más de cuatrocientas páginas, también se inscriben en el presente de la enunciación produciendo el quiebre de los marcos narrativos y de la sucesión temporal. El antes y el después se pierden en un presente continuo y difuso. La consecuencia de esta escritura atravesada por el trauma es la renuncia a la posibilidad de la novela total.

A pesar de esta situación inicial, las diferentes voces narradoras buscarán a lo largo del texto la manera de suturar estos hechos. Nuevamente, será Jursafú quien vislumbre una alternativa y, con ella, cambiará la estructura del libro. En la última intervención de Jursafú en este cuaderno se problematiza la posición egocéntrica donde cada uno de los sujetos hablaba de sí mismo. El epígrafe “He oído decir que el prójimo es el espejo de nuestra patria invulnerable” (31), funciona como un primer desplazamiento de la mirada donde la presencia y comprensión del prójimo se torna imprescindible para relacionarse con el mundo. Dice Jursafú que “tamaño comprensión es esencial para mirar con provecho la espalda de una pulga o la imagen de una estrella” (34) y resalta que en la figura de Narciso más que el exceso de amor a sí mismo sobresale la ausencia del prójimo.

II.

En el segundo y tercer cuadernos cada una de las voces será vista por otro, por ejemplo Jursafú visto por El Muerto o El Muerto visto por El Otro. Ninguno de los tres escapa a la mirada de los demás y, a su vez, todos miran a alguien. Sin embargo, los posicionamientos, los tonos y la forma de cada sección son variables.

La voz de El Muerto es la más particular de las tres ya que, si bien abre y cierra el libro, se mantiene en una suerte de meseta en el resto de la obra. Cuando su rol es mirar a otro de los personajes cuenta anécdotas de ellos y va reflexionando sobre diferentes temas evitando hablar de sí mismo. En los fragmentos en que Jursafú o El Otro lo miran hablan ellos aunque hay en las dos secciones algunos elementos que remiten a la figura del personaje observado. Uno de estos temas es la intención de autodefinirse a partir de la narración de su historia personal; más puntualmente, el relato de los primeros años viviendo en La Paz. Hay coincidencias entre lo que cuenta El Otro y Jursafú: por ejemplo, los dos se definen como un provinciano llegado de la frontera, ambos dicen haber sido corrector de pruebas y posteriormente escritor, hablan de Cranach y Adrián,

entre otras cosas. La pregunta que orienta estos apartados es ¿quién soy? Sin embargo, la respuesta está orientada a que otro sujeto pueda entenderla. En el caso de *El Otro* se hace evidente cuando dice “no quiero dar una idea errónea sobre mi persona” (173), es decir, hay una noción relacional y vincular del sujeto que ya no se mira para sí sino que intenta insertarse en un contexto donde prima la percepción del prójimo. Surge el interrogante quién es ese prójimo al que se dirige, ¿es el lector o *El Muerto*? Me inclino a pensar que el destinatario directo es el segundo ya que en el último cuaderno, su intervención comienza con la afirmación “sé perfectamente quién soy” (379) y, entre otras cosas, definirá a las demás voces narradoras como si rondara esa idea durante toda la novela para concluir con el texto.

La pregunta quién soy va acompañada de ¿qué es Bolivia? acentuando la imposibilidad de escindir sujeto y territorio. Jursafú señala que hay

un secreto pacto entre nuestro cuerpo y la geografía que se lo otorgó. La nuestra es anchurosa, de altísimas montañas, diversa y contradictoria, buena desde sus cimientos hasta sus cúspides heladas, dueña de una escritura que mientras no la descifremos nos tendrá en condición de esclavos, como sucedió desde la fundación de la República, por decir lo menos (75).

Existe una tensa relación entre espacio y tiempo, entre la geografía invariable que vive en la tierra donde se inscriben las verdades primigenias y el tiempo histórico que irrumpe en ese espacio y le quita los significados que tiene para el nativo. Bolivia será pensada desde el caos y la catástrofe, dueña de una historia de violencia desde la llegada del hombre blanco que pervive en el paisaje. Cuenta Jursafú que, mientras filmaban una película en la Isla del Sol, junto a Patinuk y Arciles, sintieron habitar una “atmósfera opresiva” (79). El miedo les impedía salir a colinas y pampas durante la noche y más tarde supieron que, en el mirador de la isla, habían sido inmolados los últimos descendientes de la nobleza incaica lo cual explicaba los “continuos susurros que nos hurgaban donde duele” (Ibídem).

Con esto pretendo mostrar que la geografía no puede ser pensada desde su presencia física objetiva e invariable. No es el paisaje desde la perspectiva de Milton Santos (1995) quien lo define como una cosa que permanece, algo pasivo cuya existencia depende de la mirada del hombre, distinto al espacio considerado como la sumatoria del paisaje más la vida social que allí se desarrolla. Dice el geógrafo que este último es siempre presente mientras que el paisaje es siempre pasado⁸. *En el país del silencio* inserta el tiempo histórico en el paisaje produciendo una suerte de subjetivación donde la tierra siente y transmite los conflictos pretéritos. La naturaleza funciona como un espacio de memoria que hace vivir el pasado en el presente siempre y cuando el hombre sea capaz de descifrar esa escritura secreta.

En oposición a la naturaleza aparece la ciudad de La Paz como una síntesis del drama del ser nacional. Tanto Jursafú como *El Otro* tratarán de dar cuenta de éste a partir de sus historias personales en un continuo gesto de ir de lo particular a lo general. El origen rural de ambos es clave para entender la situación de incomunicación y marginalidad que describen.

Antes de abordar esto quisiera hacer una salvedad en torno al lenguaje utilizado por estas dos voces. Jursafú es portador de un discurso mucho más elaborado y complejo

que el de El Otro. Si bien sus reflexiones giran en torno a la realidad vista y concreta hay un proceso de elaboración explicitado en el texto. Es decir, sus observaciones parten del mundo conocido y, desde allí, ingresan al terreno del pensamiento. En el caso de El Otro, este proceso está ausente y él se limita a mostrar el mundo sin sacar conclusiones. Todo permanece en un plano previo dejando al lector el rol de darle sentido a esas experiencias. Sus afirmaciones siempre están vinculadas a refranes y referencias a la vida animal. Por ejemplo, para mostrar las diferencias que existen entre La Paz y el Chaco recurre al guanaco. Su lenguaje es simple y directo, sin rebusques poéticos lo que queda de manifiesto cuando dice “corría un aire suave que los poetas confunden con la brisa vespéral de los vientos alisios” (158). Sin embargo, en la mitad del fragmento donde este sujeto mira a El Muerto ocurre un giro en el estilo de su escritura y, por momentos, su voz será muy parecida a la de Jursafú. Es un cambio paulatino que comienza cuando describe su presente, encerrado en una habitación con ventanas clausuradas⁹ como una metáfora del momento político por el que atraviesa el país. Su voz se volverá más reflexiva sobre todo cuando habla del presente de Bolivia aunque nunca abandonará la experiencia como motor de la escritura.

Desde esa habitación escucha el suave bramido de un río que le recuerda a otro ubicado en Narváz donde se le apareció un hombre petiso de pelo verde y le dijo “no sé por qué quieres ir donde no debes” (167) ofreciéndole corzuelas, loros y las artes que desee. Él, sin embargo, partió y su presente está inmerso en una “soledad sin remedio” (Ibidem), en una ciudad que lleva “una máscara lúgubre” (167), desbaratado y desamparado. El país, en manos de hombres feroces, es un verdadero infierno que observa ahora con “ojos incógnitos” (181).

En páginas anteriores, citando a Urzagasti, me referí a Jursafú como la contracara de El Otro. A partir de una parábola recordada, este último dirá que

una cosa es mirar llover y otra muy distinta recibir los granizos en el lomo.
El primero piensa, el segundo siente. Sólo el que ha experimentado
simultáneamente las dos cosas sabe cuál es el camino correcto (165).

Remitiéndonos a los dos fragmentos en cuestión, podemos afirmar que en la cita anterior están definidas las tres voces narradoras. Jursafú sería el que piensa, El Otro el que siente¹⁰ en un gesto de complementariedad, para poder mostrar una realidad más amplia sintetizada en El Muerto quien experimenta las dos cosas. Siguiendo esta lógica, es Jursafú el que da un panorama más completo del presente boliviano y muestra la fractura social. Realiza una crítica vinculada a la marginalidad del hombre nativo y muestra las grandes diferencias existentes entre los nueve departamentos bolivianos donde hay una gran cantidad de lenguas que no se comprenden entre sí, lo que acentúa la incomunicación y, con ello, la fragmentación. Si la cultura puede ser un “sistema de vasos comunicantes” (74), en su país ha sido

un remedo de lo ajeno, en el mejor de los casos variantes atrasadas de lo logrado en Europa o en Estados Unidos; en la peor de las circunstancias, hipócritas reivindicaciones de los valores nativos (...) a los que habitualmente se desprecia (Ibidem).

La figura del mestizo es vista negativamente como un extraño que negó el legado de los pueblos originarios por copiar la cultura occidental. Este personaje opone los

distintos sujetos que habitan el país y siempre se posiciona del lado del subalterno: los que nunca pierden la fe, los seres silenciosos, los auténticos héroes, las mujeres quechuas y aymaras, los que se fueron al más allá de los cerros frente a los que buscan el triunfo, los que cierran los ojos delante de la presencia andina y clausuran la memoria, los ciudadanos ilustres, profesores eméritos e ingenieros.

En los fragmentos que analizo Jursafú dice habitar un “presente perpetuo” (92) y El Otro un “presente invulnerable” (171) denotando la fractura temporal que mencioné anteriormente. En El Muerto se restaura dicha secuencia dejando abierta la posibilidad de suturar el trauma fundacional. El Otro recuerda sus primeros acercamientos al cementerio y rememora las enseñanzas de algunos amigos que perecieron, entre ellos se refiere a Adrián, Vallejo y Victorino Guzmán. Para Jursafú, El Muerto es el que “transforma la vida en un antes y un después, es obra suya el tiempo vital” (84). Observar a sus difuntos implica para él restablecer los lazos que lo unen a la vida.

La mirada puesta sobre El Otro remite a un universo donde lo que se pretende es dar cuenta de la alteridad. Ambos observadores comienzan sus fragmentos con una reflexión que posibilita situar al observado históricamente y continúan contando episodios de su vida. En el caso de El Muerto, dice mirar con su “ojo ciego, que sólo los ingenuos desprecian o descartan” (40). Es inevitable relacionar este enunciado con la teoría de los dos ojos del Movimiento Revolucionario Túpaj Katari (MRTK) surgido a fines de los años setenta. Esta propuesta destaca la necesidad de observar la realidad dejando de lado los modelos de la modernidad (tanto capitalistas como socialistas) y formula una epistemología de la acción. Es decir, el ojo mental y la mirada monocular, que domina las formas de comprender la realidad en los modelos occidentales, queda desplazado para incorporar la experiencia del subalterno. Dice Javier Sanjinés en *El espejismo del mestizaje* (2014):

Este movimiento gnoseológico, que no se mueve más de la abstracción institucional a la realidad concreta, sino que, por el contrario, parte de la intersubjetividad concreta para sólo después plasmarse en política abstracta, muestra que el sujeto-cuerpo de la colectividad nace del actuar concreto y no del *a priori* racional trascendental (179).

El Muerto inaugura el discurso de lo invisible en un movimiento que recupera la experiencia para poder así mostrar la vida del subalterno. Para él, el pasado esplendoroso que existía antes de la conquista, pervive como “historia negada e influencia subterránea” (41). Mirar con un ojo ciego implica colocarse en un lugar de enunciación diferente al que predominó en la versión del vencedor donde lo que se quiere recobrar es una “dimensión de profundidad” en términos de Homi Bhabha. Si, para el teórico poscolonial, el encuentro con la identidad conlleva la elisión de la mirada, la noción de “ojo ciego” nos coloca en un lugar inestable que, por un lado afirma la existencia del sujeto y, por otro, niega la posibilidad de contemplarla. Frente a esto, es necesario indagar en diferentes formas de mirar que permitan auscultar lo invisible.

A modo de paréntesis, quisiera destacar que en esta estructura vinculada a lo visto, se busca un reconocimiento del yo que sólo se concretará en el quinto cuaderno tras la relegación de El Otro y de Jursafú por la afirmación de El Muerto que abre esa sección.

Este narrador único que cierra el texto se transforma, en novelas posteriores¹¹, en un sujeto unificado que escribe en primera persona.

El Muerto ubica a El Otro en el devenir histórico y toma a la conquista como el momento en que emerge el subalterno. Este episodio del pasado implicó el choque de dos culturas de donde “sale inculto y aturdido el tercero” (41) quien está situado en una posición intermedia entre el español y el habitante ancestral de estas tierras, extraviado frente a un mundo extraño. Si bien, el planteo inicial de la novela (repetido en algunas zonas) muestra un universo dividido en dominantes y dominados, frente a la presencia de El Otro esas dicotomías se van desdibujando debido a la imposibilidad de pensar la identidad de este sujeto de manera radical, en uno u otro extremo. Lo que se abre es un espacio de incertidumbre, de idas y vueltas, de ser y no ser.

Según la mirada de El Muerto, el proceso de colonización implicó la ruptura entre el hombre y la naturaleza y la imposición de una cultura artificial que se llamó “arte, geografía, ciencia, filosofía, pensamientos” (43). Una idea clave que aparece en este fragmento es la de sedimentación. Una serie de capas, como los retazos superpuestos de los que habla Jaime Saenz, con forma de conocimientos humanos, se van depositando sobre la tierra y la van transformando y ocultando. Lo que queda debajo es esa autenticidad arrasada que sólo puede verse con un ojo ciego.

Es interesante tener en cuenta que esta posición de El Otro se evidencia por el viaje que realiza del campo a la ciudad. El espacio rural es pensado (me atrevo a decir que en toda la escritura de Urzagasti) como el lugar en donde perviven las culturas ancestrales y aún es posible el encuentro entre el hombre y la tierra, un sitio en el que “la vida aparece desnuda, sin adornos ni estorbos” (49). Sin embargo, los seres que allí habitan son marginales y no tienen derecho a la palabra. Su imagen está mediada por los hombres de la ciudad quienes lo definen como un bruto que vive en “provincias aletargadas” (47). Dice El Muerto:

Tal el escenario de El Otro. Tal su personalidad. Un país arcaico, cruzado por ventarrones de inexorables profecías. Un ser atado a hábitos ancestrales, que en su alma cobraron forma de recuerdos, memoria inaudible para quién sólo escucha las incitaciones de los ruidos contemporáneos. Un organismo de semejantes características debe permanecer en su terruño, si no quiere despeñarse (46).

Se va construyendo, en el transcurso de la novela, un mundo existente aunque vedado, el espacio de lo que no se puede ver ni oír, de lo que habita como una grieta en la memoria, lugar sepultado y ajeno. La función de El Muerto, en este fragmento, es relatar y develar la experiencia de la otredad. El destinatario del relato se devela en un pequeño párrafo donde se explica el significado de una palabra propia del campo: “Como es de dominio público, se dice *orejano* al ganado que no lleva marca ni tiene dueño y, en consecuencia, es libre” (45)¹². A pesar de la simpleza de la frase, y la interpretación más directa que se puede hacer de ella (es una explicación para sujetos ajenos a la vida rural) hay cierta ironía en “de dominio público” ya que connota la no pertenencia del rural a lo público, a lo que le pertenece a todos, acentuando su lugar al margen del Estado.

El fragmento del tercer cuaderno donde Jursafú observa a El Otro es uno de los más citados de la obra urzagastiana. Se abre con la palabra *aruskipasipxañanakasakipunirakispawa* y se explican dos formas de acceder a su significado. Una está vinculada a la comprensión abstracta que surge de la traducción y otra a una interpretación visual. En el primer caso el narrador apela a la traducción de dicho término a diferentes lenguas. La versión en español sería “estamos obligados a comunicarnos”; en francés, “nous sommes tenus a nous comminuer”; en inglés, “we are forced to communicate”; en alemán, “wir sollen zu mitteilen” y, en catalán, “necessiten comunicar-nos”. En todas las posibilidades su sentido está reducido y es imposible acceder al uso y valor que le da el pueblo aymara.

En el segundo caso, por la imposibilidad de comprenderla a través de la razón, recurre a la observación de la palabra escrita y destaca su parecido con una serpiente, es decir que, frente a la insuficiencia del ojo mental para dar cuenta de la realidad profunda, recurre a la experiencia para acercarse a un entendimiento del mundo. De esta manera, la palabra se torna “coherente desde la cabeza hasta la cola, articulada por treinta y seis resortes invulnerables” (130). Sólo después de mirar la continuidad de las letras Jursafú puede afirmar que

estamos obligados a comunicarnos (...) (es) la red donde quedaron atrapados los animales deformes que retozan en el lodazal de la vida, las criaturas sosegadas por la muerte, lo anterior y lo posterior, la tregua del presente, los escasos y jubilosos presentimientos que confieren sentido a la existencia, en fin, todo lo que la mano de la imaginación más exaltada no alcanza a tocar (Ibídem).

El narrador de este cuaderno construye, a diferencia de El Muerto, un mundo dicotómico y, al hacerlo, define y posiciona tanto a El Otro como a sí mismo. Recurre al símbolo de la serpiente que se muerde la cola para demarcar la línea divisoria donde algunos quedan adentro y otros afuera. Como consecuencia, también se da una “bifurcación de la visión del mundo y la aparición de personas que encarnan con inocencia la enemistad de dos arquetipos” (130). Creo que este binarismo tiene que ver con el lugar de enunciación de Jursafú. A diferencia de El Muerto, él vive esa noche trágica del último día de 1980 y, por lo tanto, es víctima de la violencia epistémica (Bhabha) que quiebra su cuerpo y perturba su mirada impidiendo una contemplación de la realidad que supere los estereotipos contruidos por el opresor.

La violencia es la marca de este discurso que divide a los sujetos en maniatados y verdugos y se detiene en el relato de una serie de asesinatos de “hombres vencidos”. El de Melquíades Suxo, aymara acusado de violar a una menor que no pudo defenderse por no hablar español; el recuerdo de un guaraní tirado en el piso, boca abajo, al que le dispararon en la cabeza; el asesinato en Teoponte de Adrián, herido por la espalda y la muerte del estudiante Northon Castillo ocurrida en una manifestación en La Paz.

Este mecanismo de aniquilación se reproduce en El Otro ya que la ciudad devela su carácter expulsivo para cualquier sujeto ajeno. La dificultad para conseguir trabajo durante sus primeros años de estancia genera que siempre esté por volver a su provincia lo que lo convertiría en un desaparecido. Se tensa nuevamente la relación entre lo visible y lo invisible ya que, el regreso, implica salir del campo visual en un claro

ocultamiento de todo lo que pertenece al centro. La decisión de quedarse se concreta cuando le ofrecen un trabajo en un periódico que no sólo le permitiría sobrevivir sino también le daría la posibilidad de saciar “su más caro deseo (que) es traducir en palabras su experiencia en la tierra” (147). La palabra hace visible lo invisible, es a través de ella que se puede dar cuenta de los sujetos otros que no fueron mirados durante el transcurso de la historia. Sin embargo, aparece la traducción cultural denotando que esa imagen será siempre incompleta e insuficiente. La realidad dicotómica que presentó Jursafú, comienza a quebrarse con la verbalización de la experiencia, y a emerger ese espacio intermedio que mostraba El Muerto.

Los fragmentos en donde Jursafú es visto tienen como eje sus viajes y están relacionados a la pérdida y al encuentro consigo mismo y a sus relaciones con El Otro y El Muerto. Se narran dos tramos de estos desplazamientos vitales: el viaje desde su provincia natal a Villamontes, Tarija, Salta y La Paz con el fin de estudiar y la visita a Madrid, París y Berlín. El primer tramo está contado por El Otro y, el segundo, por El Muerto.

La partida de la provincia de origen implica un quiebre y desencuentro en el interior del personaje, haciendo evidente la fractura entre el observado y el observador: uno parte y otro se queda. Cabe destacar que El Otro, cuando habla, se localiza en el Gran Chaco mientras que, cuando es objeto de un discurso ajeno habita un cuarto de Villa Fátima en La Paz. Lo que surge de esta contradicción es un sujeto fronterizo que está muy lejos de aquí y muy cerca de allá. Habitar este territorio colindante con otro, genera un conflicto en la representación de sí mismo el cual queda materializado en la voz del narrador cuando dice que “el solo hecho de estar en la banda ajena, por idéntico que sea, es distinto en lo fundamental” (53). Considero que, en este pasaje, está plasmada toda la complejidad del sujeto que se pregunta quién soy, encerrando en su interior tanto a la mismidad como a la alteridad. Lo idéntico y lo distinto conviven, no como objetos contrapuestos, y son un reflejo de una historia marcada por la escisión y el desmembramiento.

La palabra va a volver a constituirse en puente entre esos dos universos divididos a través del relato de un episodio vinculado a la escritura: durante su estancia en Salta escribe un cuaderno con poemas de su autoría, los guarda adentro de una botella verde y los entierra en un oscuro lugar del monte de su aldea natal. Él parte pero el verso se queda y se funde con la tierra. El lenguaje poético se define por estar “a trasmano de la razón” (100) y por buscar, no la comunicación, sino la comunión con el universo. Es una “totalidad ciega y callada” (Ibídem) lo que quiere decir, en este contexto, profunda e invisible.

La mirada de El Muerto, en el primer fragmento del tercer cuaderno, abre la posibilidad de comenzar a resolver las contradicciones y quiebres del sujeto. Su voz asume una forma diferente prefigurando el carácter protagónico que tendrá en el último tramo del libro. Si bien no llega a aparecer como un actor de las acciones narradas, se presenta como una sombra que dialoga con Jursafú rompiendo el silencio en el que estaba sumido y el lugar de mero observador.

En el viaje a Europa el personaje se encuentra con lo absolutamente desconocido, con lenguas incomprensibles que encierran misterios que no pueden ser develados por el

boliviano. En su estadía se dedicará a recorrer calles, museos, a observar las ciudades, a leer autores europeos y, al identificar lo ajeno, comienza a reconocer lo propio lo cual no sería posible sin la intervención de El Muerto. El retorno al país se homologa al regreso a la tierra y al origen. Dice la voz difunta que “en tu país sentirás el porqué de las cosas. Nunca más razonarás que la tierra es redonda. Volverás a ser el fervoroso creyente del silencio” (124).

El diálogo entre los dos sujetos en cuestión no se da de manera continua sino que aparece retaceado a lo largo del texto. En el comienzo de este trabajo, enuncié que, el trauma de Jursafú podía identificarse con la estructura total de la novela y en esta sección ocurre algo similar ya que, esa conversación suspendida pareciera continuar hasta el final del libro. Esto se observa, por ejemplo, cuando Jursafú le pregunta “¿entonces quién eres tú?” (125) y tras el silencio del destinatario asevera “eres la encarnación de lo que no existe, eres la ética de un universo incorruptible, eres El Muerto que me acompaña con su inaudible melodía” (Ibidem). La respuesta esperada llegará en el quinto cuaderno con la afirmación, ya expuesta en páginas anteriores, “Sé perfectamente quién soy.”

Si los primeros desplazamientos introdujeron un proceso de separación entre Jursafú y El Otro, en este viaje lo que se produce es una asimilación entre las tres voces. El intelectual asume que El Muerto está en su pellejo y ambos dicen saber que El Otro es su reflejo. Esta incipiente unificación se refleja en el cuarto cuaderno a través de una mirada que verá a dos sujetos a la vez, desdibujando las diferencias que existieron hasta aquí.

III.

El primer fragmento de este cuaderno, donde El Otro y Jursafú, son vistos por El Muerto, comienza con un epígrafe que dice

Tú puedes ver, yo oír; yo hablar, tú escuchar; tú soñar, yo recordar; yo escribir, tú leer; tú cantar, yo pensar; yo actuar, tú añorar. Y así indefinidamente, hasta llegar donde el destino quiere llevarnos antes de despeñarnos (185).

Entre el yo y el tú se configura una relación vital de complementariedad definida por una serie de acciones vinculadas a las voces en cuestión que se mencionan recién después de casi cincuenta páginas del inicio de la sección. Esta, a su vez, se divide en treinta y seis segmentos donde se relatan sucesos de diversos personajes y se describen algunos elementos de la naturaleza. Lo interesante es observar la estructura de alternancia entre elementos relativos al campo y a la ciudad.

Algunos de los personajes urbanos presentes son Adrián, Julián Tuercas, Germán Olivas, Cranach, Patinuk, Fonical, etc. Entre los rurales se destacan Leoncio Suárez, Pascual Delfín, José María Ruiz, Esteban, Pila Ramos, Fortunato Gallardo entre muchos otros. Dentro de este mundo campero se describen tres elementos: el urundel, el silbaco y el hornero. En los tres casos están destacadas sus relaciones con el silencio, con los espacios apartados y con la sabiduría propia de la naturaleza. No me interesa ingresar al análisis de estas descripciones aunque considero importante resaltar que de la ciudad no hay ninguna; omisión que deja vislumbrar un conocimiento, que tiene que ver con el

lugar de pertenencia del narrador y también con la prefiguración de un destinatario. Otro dato a tener en cuenta es que la voz que habla no se involucra en el relato, permanece ausente y, por momentos, disuelta en una tercera persona.

Dos elementos quiero destacar de este fragmento: el primero es el encuentro entre El Otro y Jursafú donde se ponen de manifiesto algunas cuestiones vinculadas a la configuración del sujeto. El segundo tiene que ver con la escritura ya que se incorpora un texto titulado “De cabo a rabo” en el cual se exponen ideas sobre el lenguaje y su inscripción en el papel.

En el fragmento número veintiuno no sólo se menciona por primera vez a El Otro y a Jursafú sino que se encuentran y dialogan. El reconocimiento de que un individuo es muchos sujetos y de que la unidad no puede pensarse de manera lineal surge de esta conversación. El Otro descubre que “lo habitaban infinidad de seres, amaestrados y reducidos a tres individuos, a dos, rara vez al presentimiento de la unidad” (231). Ellos tres integran el presente del personaje ya que, en el pasado Jursafú, por ejemplo, no sólo fue Fielkho sino también Kinixio y Goter, entre otros. Sin embargo, esta explicación no es suficiente para entender la multiplicidad de voces en la novela. Si lo pensamos en el contexto de la obra del autor, vemos que son estos dos primeros textos los que juegan con esta diversificación. La primera novela, *Tirinea* (1969), tiene dos narradores que son el mismo sujeto: Fielkho y el Viejo. Los roles y características de ambos están definidos desde el comienzo y, a medida que avanza la escritura, se difuminan y llegan a invertirse. Este texto narra el conflicto individual del migrante que abandona el campo para vivir en la ciudad y la escritura aparece como una posibilidad de suturar esa fractura.

En los tres textos posteriores a *En el país del silencio* ya no hay sujeto dividido sino un narrador en primera persona que busca, de diferentes maneras, crear un espacio donde se anulen los compartimentos que caracterizan al mundo presentado en la novela que nos ocupa. Para esto se recurre a tres elementos: la memoria, el sueño y la muerte; todos ellos son territorios invisibles que sólo la literatura puede develarlos. Recién en *El último domingo de un caminante* (2003) habla una voz en tercera persona para contar el retorno al Gran Chaco de un personaje paceño y geólogo llamado Martín Gareca quien descubrirá las tierras vírgenes que no fueron corrompidas por la intromisión de la cultura occidental¹³.

Si leemos todas las novelas como un solo libro escrito en diferentes partes; posibilidad abierta por el mismo Urzagasti en *Un verano con Marina Sangabriel* cuando el protagonista dice que todos sus desplazamientos constituyen “varios viajes para componer uno solo, algo así como escribir un libro en varios volúmenes y con títulos diferentes” (57); vemos que la división aparece cuando el yo es parte de un conflicto (individual en el caso de *Tirinea* y colectivo en *En el país del silencio*) y que la unificación se concreta por la posibilidad de componer esas heridas. Es decir, que la fragmentación de las voces no responde sólo a una concepción de una identidad cambiante sino que también está relacionada al dolor y a la violencia que quebranta al sujeto y, aunque la unidad no sea posible, un hombre, tras elaborar el trauma, puede pensarse y decirse de manera unificada.

En el fragmento número doce un personaje bigotudo, del que no se dice el nombre, traduce un ensayo de un francés llamado Martín Solano que versa sobre la escritura. Ésta, para convertirse en un lenguaje poderoso, precisa de las reglas impuestas por el ritmo personal de cada autor. “Refleja la respiración del hombre” (208) ya que, en esa acción, se relacionan el universo interior y exterior a diferencia de la circulación de la sangre que “trabaja con las cortinas cerradas” (Ibídem). A su vez, la respiración permite imaginar lo más íntimo del hombre, y también su relación con el mundo circundante; en ella se plasma su procedencia, sus recuerdos o su “ardorosa lucha por sobreponerse a un ritmo colectivo que perdió el sentido de orientación” (210). Tomando este texto como gesto metaliterario vemos que cada una de las voces de la novela está marcada por una respiración propia y distinta aunque por momentos las diferencias se disuelven.

El gran creador del lenguaje es el pueblo, las palabras le pertenecen. Él las pone en continuo movimiento y va configurando un diccionario profano. Sin embargo, hay una elite, opuesta al hombre anónimo, que usa estas palabras para direccionar los destinos de la nación y, al hacerlo, “se atribuye el coraje de dar normas y crear el paradigma de una vida que es mero remedo de la vida verdadera” (211). Un modo de resistencia a este intento de domesticarla es la invención de metáforas y el uso de alusiones que necesitan del interlocutor ya que sin éste no puede existir el diálogo.

Si tratáramos de imaginar la respiración de este fragmento transitaríamos un camino zigzagueante que va y viene entre un yo y un tú, entre el campo y la ciudad, entre un Jursafú que oye, habla, recuerda, escribe, piensa y actúa y un Otro que ve, escucha sueña, lee canta y añora. Mientras tanto, El Muerto recurre a experiencias diversas porque en estos sujetos se refleja ese lenguaje colectivo y anónimo.

El fragmento siguiente, donde Jursafú y El Muerto son vistos por El Otro contrasta drásticamente con este ritmo apacible. En páginas anteriores, me referí a este episodio para dar cuenta del trauma que encarna Jursafú tras el violento asalto en el diario contado en la voz de El Otro. El narrador cuenta el suceso tratando de reproducir la experiencia del personaje y lo logra utilizando la primera persona con un gesto de omnisciencia ya que sabe todo lo que siente, lo que piensa y lo que acontece. El asalto mantiene un orden cronológico suspendido ya que se combinan con recuerdos y pensamientos del redactor del periódico.

La figura de Tupak Katari se menciona en esta sección para explicar la sensación de Miguel Tintaya, un colega aymara de Jursafú, tras la llegada de los militares. La escena del descuartizamiento del mártir andino reaparece constantemente en la historia del país como una “muestra de la resistencia del pueblo a ser dominado” (322). No es casual que se aluda al líder indígena justamente cuando se hace visible la cruda realidad que transforma el espacio en una “irrespirable atmósfera” (270) por una violencia que se reproduce y que ataca al cuerpo social desde diferentes frentes.

Otra manifestación de la violencia se observa en un diálogo que presencia Jursafú entre un dirigente sindical y unos “hombres de barbas y lentes”, representantes de intelectuales de izquierda que, desde la ciudad, opinan sobre la relación entre el campo y la urbe. Estos critican los mecanismos de reproducción del colonialismo tomando el modelo de la élite boliviana que se somete a las exigencias de la metrópoli de la misma manera que el minero hace concesiones en su comercio con la ciudad.

Aparece como un grupo inauténtico que imita tanto ideológica como culturalmente el mundo europeo. Dialogan en un espacio cerrado, mientras toman vino en copas y fuman cigarrillos *gauoise*, sobre la necesidad de insertarse, “aunque sea a palos” (326) en la corriente renovadora de América y concluyen que “el problema de los rurales no es de fondo” y por lo tanto “hay que ser drásticos: ya no podemos vivir como animales” (Ibídem). En esta cita la homologación del hombre rural con animales, acorde a la división clásica entre civilización y barbarie, se enfrenta a los postulados del dirigente sindical Policarpio Paucara quien afirma que “a nosotros nos separan hasta los vientos que nos soplan” (325). Él desenmascara a estos intelectuales que se atribuyen la defensa de los sujetos marginados del país ya que su experiencia rural le permite hablar sobre la situación concreta de exclusión y pobreza a la que están sumidos.

¿Y qué es usted, camarada, si no es un animal en auto? Por lo demás, a la fuerza, nada. ¿Qué tal si yo a palos le hago tragar una docena de sardinas podridas? (...) El campesino sabe que sólo le han traído las amarguras del engaño. (...) Los intelectuales y políticos dicen una cosa, mientras los rurales andan a contrapelo con su esperanza (326-27).

En contraste a estos hombres de barbas y lentes se erige la figura de Mauricio Santillán (quien encarna a Marcelo Quiroga Santa Cruz) que abandonó la clase social burguesa de donde provenía y se transformó en el portavoz de los desheredados. Fue asesinado por la dictadura de Luis García Meza Tejada por estar “llamado a compartir un destino común” (308).

En los hombres de barbas y lentes, está representado el modelo socialista criticado por el movimiento katarista y, en el contraste con Mauricio Santillán, se evidencia la oposición entre acción-reflexión donde la segunda implica un desconocimiento de la realidad profunda del país. Policarpio Paucara es la voz de la experiencia, el sujeto que sufre la dura realidad y genera un movimiento de resistencia desde los niveles más bajos de la sociedad ya que su vida no puede ser interpretada por el ojo mental de hombres ajenos a la marginalidad.

En el último fragmento Jursafú se prepara para narrar la historia de El Otro y su relación con la muerte aunque lo que hace es anticipar su desaparición. A pesar de haber hablado en primera persona y haberse asumido como el escritor de una novela, El Otro se muestra incapacitado para transformar en palabras su condición de oprimido, queda en silencio y solo puede “gruñir como un animal acorralado” (345). Sujeto sitiado, condenado a perecer por haber habitado el límite de la desaparición, está destinado a no poder representar el mundo.

La muerte en El Otro se vincula a la imposibilidad de diálogo; es decir, él posee un profundo lazo con la naturaleza pero no puede traducir esa realidad en palabras. En una conversación que mantiene con Jursafú, este le ofrece rescatar su voz a través de la escritura a lo que le responde: “Usted podrá llevarse mi voz, pero no mi palabra” (345) y, en páginas siguientes afirma

Para muchos el espejo es el símbolo mayor de la realidad (...). El ser que agoniza sigue con vida, por lo tanto, prolonga la magia de aspirar lo exterior y devolverlo transfigurado desde el interior. En cambio, si el espejo refleja

la realidad radiante, es porque el agonizante murió (...). Quien vive en los límites (...), un día de estos no podrá empañar el espejo de la realidad; por el contrario, la realidad se le aparecerá tal como es y no como queremos que sea o nos parece que es (359).

El Otro es definido en este fragmento como un sujeto que encarna la pura pérdida de la existencia, frágil, habitado por recuerdos dispares a diferencia de su contraparte que busca recuperar el universo perdido, lleno de palabras y seducido por la metáfora.

Al final de este apartado el personaje saca un libro de su biblioteca titulado *Los últimos sueños humanos*, escrito en la letra de la familia *Univers 67*¹⁴, que habla sobre “un hombre de cara curtida” (369). La ciudad aparece allí como un espacio asediado, acabado, empañado, caduco, grotesco y horroroso; él, es ajeno a esa realidad pero es portador de secretos que pertenecen a la historia de un pueblo. Las calles albergan a individuos diversos: una mujer judía, ancianos, un cuarteto de jazz, mulatos. Esta diversidad es un síntoma de vitalidad. El pueblo, con sus verdades y tradiciones, está afuera a pesar de la opresión de la historia. “La vida está en las calles” (372) es una frase que se repite y que introduce la idea de solidaridad que desarrollará El Muerto al final de la novela.

El texto que lee El Otro concluye con el relato de una mujer que tira de un puñetazo al piso a una adolescente, le da un puntapié en la cara y golpea su cabeza contra el cemento frente a un público estático. La víctima abre la boca y “da paso al más espantoso alarido, frío y cortante, superior a la desesperación humana” (376). Esta escena, reproduce la sensación de El Otro: mirado desde afuera, por sujetos que no hacen nada, víctima de la violencia y portador de un lenguaje sin palabras, un idioma de gruñidos y alaridos que refuerzan esta representación de la alteridad.

IV.

El último cuaderno de la novela es una suerte de proclama con forma monológica, donde la única palabra que se hace presente es la de El Muerto que, por primera vez, escuchamos en su plenitud. Mientras que Jursafú y El Otro estaban inmersos en una continua búsqueda que implicaba viajes en el tiempo y en el espacio, vaivenes y pérdidas, esta parte se abre con la afirmación del yo. Además, se ubica en un aquí y ahora concretos: la ciudad de La Paz durante la noche del 31 de diciembre de 1980 generando cierta estabilidad a los contantes movimientos tempo-espaciales que presenciamos.

Él afirma vivir en un “presente perpetuo donde no cabe la nostalgia por lo perdido ni se admite la inocua esperanza del futuro” (401). El tiempo que habita es un punto de inflexión que lo transforma de hijo de la destrucción a padre renacido. En torno a la presencia de los muertos, en *La escritura de la historia* (1993) dice Michel de Certeau que

Nombrar a los ausentes de la casa e introducirlos en el lenguaje de la galería escriturística, es dejar libre todo el departamento para los vivos, gracias a un acto de comunicación que combina la ausencia de los vivos en el lenguaje

con la ausencia de los muertos en la casa: Una sociedad se da así un presente gracias a una escritura histórica (117).

Hacer vivir a los muertos a través de la palabra, se convierte en una manera de articular lo que está y lo que no está para resignificar el presente a partir de un acto comunicativo entre el ayer y el ahora. El Muerto renace en las últimas páginas de la novela para proponer un camino que permita suturar la herida colonial. Es un ser anónimo que forma parte de la colectividad donde se produce la síntesis de tiempos y espacios disímiles y se funde lo propio con lo ajeno.

El Muerto clarifica la situación por la que atraviesa el país y avizora un futuro diferente. Bolivia es un campo de concentración caracterizado por la separación, el exilio y el crimen. Las calles de La Paz, durante la víspera de año nuevo, se transforman en el espacio del encuentro. Es una especie de paréntesis en el dramático presente del país. A este festejo concurre el hombre común, almas desconocidas que hablan un lenguaje profundo.

Se identifica con el pueblo en un claro deseo de distanciarse de intelectuales y revolucionarios, absorbidos por un discurso que oculta una posición paternalista. El intelectual y el pueblo son representados a partir de dos fábulas: la del león y la del zorro. La primera cuenta la historia de un chivo que reposa en el centro de la selva y les dice a todos los animales ser el nuevo rey. Sin tardar, el león se dirige hasta allí y le pregunta, enojado, qué hace en ese sitio a lo que el burro contesta: “aquí estoy, mintiendo” (389). En este relato, lo que moviliza al león es la posibilidad de que otro animal ocupe su lugar y, a pesar de ser contada como *la fábula del rey de la selva*, este aparece recién en el final; el verdadero protagonista es el burro, sin embargo su figura está desplazada por otra más poderosa.

La segunda fábula habla sobre un zorro que coloca un poco de paja en su hocico y comienza a meterse en una laguna. Las pulgas, los piojos y las garrapatas que estaban en su cuerpo, presienten una inundación y se trepan primero al lomo y después a la cabeza del mamífero. Finalmente, cuando ven que las aguas no dejan de subir, se ubican todos en las pajas y el zorro la larga a la laguna y abandona el escenario. Los parásitos en este relato representan un peligro al que se enfrenta el animal. Dice El Muerto que el pueblo, a diferencia del intelectual, “no proclama su nacionalismo por boca de impostores, y (...) expulsa personalmente de su pellejo a los malandrines” (390-91). El dolor y el peligro funcionan como elementos unificadores que los sujetos comunes deben combatir cuando las palabras perdieron sus sentidos y sólo queda la experiencia compartida.

En las calles, en lo cotidiano, en la observación de la ciudad y de sus habitantes surge la posibilidad de resignificar algunos de los términos vaciados por el abuso de la palabra. El Muerto, que estuvo postrado durante mucho tiempo, retoma su camino y presencia una serie de situaciones simples que lo ayudan a comprender la realidad boliviana. Hay dos que quisiera destacar en donde se cuestiona la situación del indio y la oposición entre el salvaje y el hombre urbano.

Patinuk le recuerda un episodio donde se encuentran un hombre pálido y un aymara. Después de conversar, el primero compra un refresco y vacía media botella en la boca del segundo. La operación se repite, pero esta vez es el indio el que le da la bebida a su compañero. Este hecho se constituye para nuestro protagonista en un “hermoso ejemplo de la verdadera comunicación humana” (382) y lo lleva a preguntarle a su amigo cineasta, quien bregó por la liberación de los indígenas, “¿qué hará usted cuando en este país ya no haya indios sino seres humanos?” (383). El simple relato funciona como una constatación de la igualdad entre los hombres y, el problema del país, respecto a este sector étnico, tiene que ver con la imposibilidad de pensarlo en esos términos. El discurso lo posiciona al indio en un espacio otro, de diferenciación, mientras que la experiencia muestra que ese lugar es una construcción discursiva que generó la marginación histórica de este grupo social.

En cuanto a la oposición entre el salvaje y el civilizado hay un contraste en el uso que ambos hacen del mundo. El primero lo cuida, lo respeta, lo considera su morada, mientras que el segundo, atraído por lo artificioso lo saquea. Esta afirmación surge de la simple observación que hace El Muerto del paisaje y da cuenta de que la expresión común en la ciudad que tilda de salvajada a cualquier bellaquería, es falsa si nos remitimos a la experiencia.

En esta voz habitan las verdades primigenias. A pesar de ser un hombre salvaje que entiende el lenguaje de la oscuridad y no “desentona con el himno del silencio” (386) aprendido de la naturaleza, opta por permanecer en la ciudad lo que implica en él una apuesta por la vida. Tiene la convicción de que el hombre “es bueno, noble y valiente. (Y que) Nada lo ha pervertido porque nunca ha renunciado a crear una sociedad a la medida de sus sueños” (401). La Paz es el espacio de las contradicciones, de la diversidad, el lugar en donde el idioma impuesto tras la conquista borró el idioma de la tierra, sin embargo, es allí donde renace la esperanza de la comunión con el universo a partir de la comunicación entre los hombre vencidos. Es a este sujeto a quien le habla El Muerto, a las “personas que pasan por la calle; porque entre ellos (entre nosotros) hablan (hablamos) de corrido y siempre” (396). Dice esta voz:

No soy El Otro que tal vez ya murió abrumado por la velocidad de un mundo al que no quiso subir, víctima de la violencia, convertido él mismo en el destino lúcido que genera la violencia. Tampoco soy Jursafú que aguantó batahola y media sólo por la ilusión de transformar en palabras la vida de El Otro, como si el rural fuese más redondo que argolla de cincha (402).

A diferencia de El Otro y Jursafú, El Muerto es el que sobrevive. No quedó encerrado en la marginalidad y la violencia, aislado en sus orígenes, ni tampoco apostó por el engañoso lenguaje impuesto. El silencio solidario, en este cuaderno-proclama, es la invitación a que el hombre se levante en armas y reemplace el idioma de la carencia por la “voz del pueblo que se rebela” (404) frente a este presente traumático.

Las ofensas tienen su límite y el silencio puede hablar. (...)Nuestra liberación empezó mimetizada en el sordo tronar de los camaretazos: los que vivían separados por el terror acaban de saludarse en la lucha solidaria.

El tableteo de las ametralladoras y los disparos aislados han dado a la ciudad una voz atronadora (Ibídem).

La transformación del silencio solidario en la lucha solidaria revela una concepción existencialista de la vida. Resuena la voz de Albert Camus, a quien menciona en *Tirinea* (junto a Heidegger al que afirma no haberlo leído y promete no leerlo nunca), en la afirmación de que frente a la soledad del hombre existe una instancia mayor que reúne a todos. El reconocimiento de la solidaridad lo convierte en inmortal: este cuaderno se abre con un epígrafe que dice “el círculo es mortal para el profano” (379) y se cierra recordando que “ya no tengo nombre profano” (406). Entre ambas aseveraciones este personaje construyó un futuro diferente fundado en el caos del presente.

A modo de conclusión

En este trabajo analicé la estructura de *En el país del silencio* dando cuenta del desmembramiento que la caracteriza. La división en cuadernos pone en el centro del texto al yo pero también, al negarse a sí misma la pertenencia al género novela, se erige como una escritura de la subalternidad y una herramienta de resistencia. En ella se conjugan tiempos y espacios diferentes, tonos, experiencias en una compleja trama que se diluye, se resbala, se hace y se deshace junto a las voces escindidas que le dan forma. Jursafú, El Otro y El Muerto no son más que tres sujetos que comparten el pasado y el presente aunque cada uno lo asuma de formas disímiles, evidenciando así las contradicciones internas que se generan frente a situaciones traumáticas.

Cada una de las partes presenta retazos de una realidad que se ve, que se percibe con el ojo en un claro rechazo a los razonamientos abstractos que idearon un modelo de país tendiente a la unidad. El texto da cuenta de esta imposibilidad y expone un universo dividido, pero también devela lo imperceptible, lo oculto, las capas que quedaron enterradas en el transcurso de la historia. En este sentido considero que, si los relatos nacionales homogeneizantes crearon una realidad única, sin fisuras, donde el mestizo se constituyó en una síntesis identitaria, Urzagasti, a tono con el katarismo, propone mirar desde adentro y hablar desde nuevos lugares de enunciación rompiendo la fijeza de las identidades construidas a partir del deseo y mostrando los rostros del conflicto nacional.

Notas

¹ Urzagasti, Jesús (2007). *En el país del silencio*. La Paz: Creativa. Todas las citas corresponden a esta edición.

² El 17 de julio de 1980 comenzó el último período dictatorial del siglo con el Golpe de Luis García Meza, apoyado por Hugo Bánzer, y sucedido por Celso Torrelio. Éste se caracterizó por abusos de poder, vulneración de libertades individuales, suspensión de derechos políticos y sindicales, expansión del negocio del narcotráfico, hiperinflación, etc. En octubre 1982, tras el derrumbamiento de las Fuerzas Armadas, se produce la apertura democrática con Hernán Siles Suazo como jefe de Estado.

³ Ver http://www.la-razon.com/opinion/columnistas/Fitzgerald-moda_0_1843615655.html

⁴ Este artículo publicado por Norma Klhan y Guillermo Delgado recoge fragmentos de dichos del escritor. Se puede consultar su versión electrónica en <http://www.nuevacronica.com/cultura/jesus-urzagasti-por-el-mismo-ii-la-obra/>

⁵ El Urundel es un árbol que crece en la región chaqueña de Bolivia, Brasil, Paraguay y Argentina y se convierte en una potente imagen poética en la obra urzagastiana.

⁶ Este personaje reaparece no sólo a lo largo de esta novela sino que será una presencia constante en gran parte de la obra urzagastiana.

⁷ Las tres mujeres mantuvieron, en diferentes épocas, una relación con El Otro o con Jursafú. En ellas se reproduce la fragmentación del personaje y, en este caso, se genera una confusión materializada en la superposición de tiempos diferentes.

⁸ Lo dicho sobre Santos Milton está tomado del libro *Metamorfosis del espacio habitado*. En un estudio posterior, *La naturaleza del espacio* (2000), el autor ya no se referirá al paisaje como algo pasado sino que acentuará su carácter transtemporal, que une elementos presentes y pasados, es decir una construcción transversal. Sin embargo, esta transversalidad está determinada por “la intrusión de la sociedad en esas formas- objetos” (88) que caracterizan al paisaje. Lo que los sujetos modifican son las funciones preexistentes; con lo cual el paisaje no deja de ser concebido como materialidad y, por lo tanto, este carácter transtemporal no modifica lo que afirmo sobre el rol de la geografía en *En el país del silencio*.

⁹ A lo largo de mi investigación planteo una continuidad en las novelas del autor a partir de una serie de elementos que permanecen y se transforman. Esta habitación en donde está El Otro aparece nuevamente en *De la ventana al parque* (1992) y es el lugar desde donde el narrador, quien dice llamarse como el poeta Edgar Bayley, rememora e imagina aventuras de sus amigos muertos. La novela concluye cuando decide abrir las ventanas y dejarlos caminar por el gran parque latinoamericano.

¹⁰ Si bien Jursafú es una voz mucho más reflexiva que El Otro, no es posible aseverar esto de manera radical ya que las funciones y sentimientos de estos dos sujetos se confunden a lo largo del texto. Ya nos aproximamos a la voz fracturada de Jursafú en el primer cuaderno y la veremos nuevamente en el cuarto. Creo que, desde el segundo cuaderno, cada vez que Jursafú se nombra a sí mismo intenta mostrar esta imagen, la cual se resquebraja cuando es mirado por otro. Esto acentúa el carácter desmembrado de la novela constituida por toda la complejidad de subjetividades en conflicto.

¹¹ Me refiero a *De la ventana al parque* (1992), *Los tejedores de la noche* (1996) y *Un verano con Marina Sangabriel* (2001).

¹² Destacado en el original.

¹³ La última novela de Urzagasti, *Un hazmerreír en aprietos* (2009), no la tengo en cuenta en esas páginas ya que es un texto muy diferente a los demás y, aunque aparecen algunos de los elementos recurrentes en esta narrativa, problematiza otros temas y tiene una forma muy distinta a la que presentó hasta aquí el autor.

¹⁴ *Univers 67* fue uno de los posibles títulos que tuvo *En el país del silencio*.

Bibliografía

- Bhabha, Homi (2013). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires; Manantial.
- De Certeau, Michel (1993). *La escritura de la historia*. México D.F: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia.
- LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Prada, Ana Rebeca (2015). “Jesús Urzagasti: Una reflexión sobre la excentricidad novelesca y la materia oral en *En el país del silencio*” en Revista *Telar* N° 13-14 – Año X. UNT. Tucumán. pp. 114-133.
- Saenz, Jaime. (2008). “El aparapita de La Paz” en *Prosa breve*. La Paz: Plural.
- (2007). *Felipe Delgado*. La Paz: Plural.
- Sanjinés, Javier (2014). *El espejismo del mestizaje*. La Paz: Fundación PIEB.
- Santos, Milton (1995). *Metamorfosis del espacio habitado*. Barcelona: Olkos –Tau.
- (2000). *La naturaleza del espacio*. Madrid: Ariel.
- Urzagasti, Jesús [1969] (2010). *Tirinea*. La Paz: Plural.

-
- [1987] (2007). *En el país del silencio*. La Paz: Creativa.
- (1996). *Los tejedores de la noche*. La Paz: OFAVIN.
- [1992] (2010). *De la ventana al parque*. La Paz: Gente Común.
- (2003). *El último domingo de un caminante*. La Paz: OFAVIN.
- (2006). *Un hazmerreír en aprietos*. 1º ed. – La Paz: OFFAVIM.
- [2001] (2011). *Un verano con Marina Sangabriel*. La Paz: Gente Común.
- Van Alphen, Ernst (2011). “Experiencia, memoria y trauma: síntomas de discursividad” en Ortega, Francisco (Coord.). *Trauma cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*. Bogotá: Universidad de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales. pp. 195-216.

América, adentro, más adentro

La geografía de Gamaliel Churata

Kurmi Soto Velasco*

¿Qué habría sido, en efecto, del hombre sin América?
Gamaliel Churata,
“América como el problema de la voluntad histórica”
Última Hora, La Paz, 31 de diciembre de 1948.

Resumen

El propósito de este artículo es indagar en la concepción geográfica que desarrolla el autor puneño¹ Gamaliel Churata (Arturo Peralta) en el capítulo introductorio de su más famosa obra, *El pez de oro*. A través de este breve estudio, buscaremos dar cuenta de algunos elementos constitutivos de la imagen de América-Indoamérica que va tejiendo, a la par que crea una propuesta propia y muy andina de la filosofía y la escritura.

Palabras clave

América–Churata– geografía– Orkopata– vanguardias

Abstract

This paper explores the geographical conception developed in the first chapter of Gamaliel Churata's *El pez de oro* in which the author proposes an “indoamerican” philosophical and scriptural project.

Key words

American avant-gardes–Churata–geography–Orkopata

* École Normale Supérieure de Lyon–Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.
kurmisoto@hotmail.com.ar

Recibido 12/03/16. Evaluado 30/05/16

Durante numerosas décadas, el nombre de Gamaliel Churata, pseudónimo de Arturo Peralta (Arequipa, 1897- Lima, 1969), ha permanecido desconocido, mal conocido o bien simplemente ignorado por la historiografía literaria latinoamericana. Sin embargo, él representó una figura significativa dentro de la cultura andina de su época y hoy en día es considerado como un personaje central dentro de la corriente que Mariátegui bautizó como “indigenismo de vanguardia” (Vich, 2000:81). Asimismo, la recuperación actual de sus trabajos muestra la fecunda modernidad que existe en su obra, en la que inciden cada vez más los estudios universitarios.² Aunque fue un prolífico periodista que contribuyó en importantes diarios tanto en Perú como en Bolivia (véase Gonzales, 2009), Churata sigue siendo asociado a *El Pez de Oro*. En 1957, el libro fue publicado por la Editorial Canata en La Paz pero tuvo que esperar treinta años en el olvido para finalmente ser reeditado en 1987.³

Churata es un autor que fascina por su complejidad y por su extrañeza al punto que Antonio Cornejo Polar no dudó en llamar a su obra “uno de los grandes retos no asumidos de la crítica peruana” (1989:140) –como también, podríamos acotar, de la crítica boliviana.⁴ El libro busca representar la esencia americana concebida desde los Andes y, en el camino, cobra dimensiones desproporcionadas en sus más de 800 páginas donde se teje la imagen del Pez de Oro, personaje mítico, emblema y condensación de este nuevo espíritu americano. Un “pez deslumbrado”, como diría García Lorca en el *Poema doble del Lago Edén*, en el cual el poeta andaluz coincide curiosamente en gran parte con Churata yendo al encuentro de una “antigua voz” (García Lorca).

La búsqueda de esta voz se materializa, sin embargo, en la obra de nuestro escritor a través de una mezcla de géneros y de idiomas que hacen de *El Pez de Oro* un libro “hermético” (Melis en Churata, 2010: 19) y de difícil abordaje, opinión que, según Manuel Pantigoso (Usandizaga en Churata, 2012: 36), compartían los allegados a Churata incluso antes de la publicación del libro. Tales reacciones por parte de sus contemporáneos incitaron al autor a señalar las claves del texto a través de dos capítulos que proporcionarían una “síntesis final” (Usandizaga en Churata, 2012: 36), *La homilía del Khorí-Challwa* y *Morir de América*.

Ambos juegan un papel importante ya que enmarcan la obra pero será ante todo el primero de estos dos textos que interrogaremos, puesto que, como dice H. Usandizaga: “la *Homilía* inicia las formas y temas de la obra, pues es cierto que en este primer capítulo o apertura la voz principal es la de un enunciador que reflexiona y teoriza en diálogo con otras voces de la literatura tanto andinas como occidentales” (en Churata, 2012:100). Dejada de lado por estudiosos como Miguel Ángel Huamán (2010) quien la considera un “introito” un tanto ajeno a la estructura de la obra, *La Homilía del Khorí-Challwa* representa más bien un manifiesto que cuestiona las bases de la escritura y como lo revela su título, su función es clara: desglosar el proyecto literario que subyace en *El Pez de Oro* y exponer los ejes que lo sustentan.

A través de este texto introductorio en el cual el autor explicita su búsqueda, intentaremos dar cuenta de la lectura –las más veces combativa– que él tiene del continente americano puesto que, quizás, uno de los postulados más fuertes y reivindicados dentro de la obra de Gamaliel Churata (2012b: *passim*) sea el concepto de “América” o incluso “Indoamérica”, como llega a llamarla muchas veces. Más que una simple denominación, el empleo de este sustantivo supone ante todo la concepción del

continente como una unidad cultural (2012a:195) fundamentada en los elementos autóctonos. Una postura estética y “beligerante”.⁵ En efecto, *El Pez de Oro* fue calificado por Luis Alberto Sánchez como “un libro americano para indo-mestizos” (Wise, 1984:95), declaración en la cual el crítico hace hincapié en el aspecto a la vez enraizado e híbrido de la obra. “América”, para Churata, pasa a ser una consciencia histórica como también geográfica y cultural en la cual se busca definir una identidad propia frente al Occidente.

Cabe señalar que la aprehensión del continente como una totalidad fue, dentro de la literatura churariana –y, sobre todo, dentro del famoso grupo Orkopata–, un hecho concreto que constituyó uno de los más curiosos fenómenos de difusión durante las primeras décadas del siglo XX.⁶ Estudios recientes como el de Cynthia Vich revelan una profunda conexión entre los movimientos vanguardistas latinoamericanos durante las décadas de 1920 y 1930, difundiendo y consolidando sus posturas. Es así que se gestó una corriente netamente comprometida con la formación de un espíritu americano que se oponía al cosmopolitismo así como al nacionalismo. El postulado de base era la creación de una sensibilidad profundamente americana ligada a las expresiones autóctonas propias al continente. Vicky Unruh (Niemeyer, 2004:299) al estudiar los diferentes –ismos de este período, señala muy bien esta preocupación como una búsqueda de “poder creador” (*creative power*) ligado al arte vernáculo.

Esta proyección americanista se materializó de forma evidente en el *Boletín Titikaka*, órgano de difusión del grupo Orkopata,⁷ del cual fueron animadores tanto Gamaliel Churata como su hermano Alejandro Peralta. A través del *Boletín*, se proponía un proyecto que consistía en el reclamo de la independencia cultural del continente y en la elaboración y propagación de una serie de “conceptualizaciones globalizantes y esencialistas sobre su identidad” (Vich, 2010:42). Proyecto que, tras el ocaso de las vanguardias, Churata seguirá defendiendo décadas después.

1- El espacio gnóstico

La vanguardia estético-política que se gestó en América Latina permitió el desarrollo de espacios periféricos y muchas veces marginados como lo fue Puno. Ahí, nuestro escritor y el grupo Orkopata constituirán una “beligerancia” (Churata, 2012c: *passim*) profundamente marcada por el entorno lacustre. Esta “vanguardia del Titikaka”, como la denomina Elizabeth Monasterios (s/a) es entonces absolutamente indisociable de su contexto geográfico.

Los poemarios *Ande* (1926) y *Kollao* (1934) de Alejandro Peralta, hermano de Gamaliel Churata, son –desde sus títulos– representativos de este movimiento literario ligado al espacio andino. Es hacia esta misma dirección a la que apunta Churata en su obra. En efecto, los lugares cobran una relevancia única dentro de *El Pez de Oro*, puesto que son ellos los que proveen una clave importante para la construcción de una nueva literatura, transmitiendo a través de su presencia, las formas de ver de los pueblos que los habitan y que solamente puede provenir de una “patria de oro” (Churata, 2012: 220).⁸ Patria, tierra y origen mueven la escritura en busca de este “punto lácteo”, concepto que conjuga la noción de cosmos (como una referencia a la vía láctea) con la de maternidad (como una alusión a la leche) para definir esta naturaleza creadora.

La estética churatiana se basa en la consideración del espacio como núcleo del pensamiento. Este es, ante todo, generador, como bien lo señala el postulado de la “germinación como estética”. Es así que la geografía, marcada simbólicamente por la presencia del lago Titicaca, posee una relevancia poética central, tal como lo explica Elizabeth Monasterios en su ensayo “Gamaliel Churata, este bárbaro de la cultura latinoamericana” (s/a). La especialista se enfoca en este artículo en el concepto activo de germinación dentro del proyecto churatiano, señalando la importancia que cobran los seres y elementos de la naturaleza dentro de la visión andina que plasma el autor. A través de ellos se materializa la idea de lo bello. El emplear el quechua y el aymara para designar a estos entes (*khisimiras*, *urpilas*, *allkamaris* y, por supuesto, los muertos bajo el nombre de *chullpas*)⁹ significa también insertarse en un territorio que se lee dentro de un plano alegórico. Más que paisaje (término que el autor descalifica o que, más bien, matiza), Churata (2012:167) busca dar cuenta de una concepción del mundo donde las manifestaciones que rodean al hombre pueden ser interpretadas en clave y donde la literatura se “unimisma con un espacio”(173). Se trata de una tentativa en pos de un “cosmos literario” (158)¹⁰ donde lo escrito y, por supuesto, más ampliamente lo cultural son inseparables de la geografía. Para Churata, el escritor debe “ubicarse con génesis en el paisaje” (Churata, 2012b:12-17). Por ende, la operación de nombramiento es también una operación de creación primera del mundo ya que para nuestro autor “no tiene mayor encanto el Génesis sino por la tarea del bautizo”(2012b:13). La elección de las lenguas andinas para “las cosas de la naturaleza y los entes de conciencia humana” (2012c) es, entonces, la elaboración estético-lingüística de un universo literario que se inscribe profundamente en su geografía.

La lengua le permite a Churata el acceso a una cultura que él llama “biogenética” (2012:156) materializada en figuras como la Pachamama o la Mamata:

Elake: ya es la Virgen de *llokallas* y *tawakus*, la que bien parió la Guagua de los cenizañas. Pero, tras de los ruborosos *ayrampus* hallaremos el grandioso mito de la Mamata, espasmo germinal que no solamente se da en los furos primiciales sino que se vuelca en las sangre de los *runahakes*, se matrimonia con el doncel garrido y, finalmente, tras haberle regalado su proyecta virginidad, retorna al seno prolífico de la Pacha-mama. (161)

Este fragmento revela la compleja interacción que existe entre los diversos componentes del ya mencionado cosmos literario y a la vez hace hincapié en la filosofía vitalista del autor. La Mamata, “grandioso mito” y “símbol[o] en nuestro mundo”(en “Bocetos de una filosofía salvaje”, Churata, 2012b:62) es también la potencia creadora contenida en la tierra misma. Esta representa una patria física y espiritual sin la cual la escritura no sería posible puesto que las palabras son concebidas como “formas orgánicas” (2012:148) propias de la “retórica naturaleza” (148). El autor habla de una potencia artística marcada por el signo femenino y sostiene que “el artista sentirá la voluntad creadora de una mujer genésica [...] de SER-ELLA que es MUJER-TIERRA” (2012: 211).

La descripción que realiza Churata se encuentra fuertemente impregnada de sensualismo puesto que para él, “la belleza no es abstracción [...] es latido, orgasmo” (211). Él habrá también de emplear el término de *ñuñu* o pezón al hablar del continente: “a causa de su *ñuñu* reconocemos en América [...] le estamos sometidos en relación láctea” (206). Es así que América termina por transformarse en una verdadera figura maternal capaz de alimentar la creación estética.

Por ende, es en esta conexión entre la tierra y el ser humano que se produce la escritura. El *harawi* es el mejor ejemplo de una expresión ligada a la productividad de la tierra puesto que se trata de una forma poética tradicionalmente ligada al rito agrario e interpretada por mujeres, “canto sacudido por la vida” (158) como lo describe nuestro autor. Este es un poema “agrológico y nupcial” (158) de “calidad erótica” (158) que posee un lazo profundo con el sensualismo que Churata atribuye a la naturaleza. Para él, esta es una tierra inagotable y múltiple que se encuentra en profunda interacción con el ser humano y su presencia es ontológica puesto que define al *runahake*, es decir al hombre andino en su especificidad lingüística y cultural pues bien señala Churata que no hay literatura sin hombre.

Para definir tal relación, Churata emplea el término de *hallpakamaska*, tierra animada. El concepto participa de una perspectiva holista del cosmos, en el cual el hombre es simplemente un elemento más del orden del mundo. El espíritu, *camac*, como lo traduce el Inca Garcilaso (Taylor, 1974:233) no se opone a la materialidad de la naturaleza sino que la complementa, llegando a formar una sola entidad.

La idea de *camac* se encuentra también presente en la figura tutelar de *Pachacamak*,¹¹ este “fluido [...] que anima y se anima” (Churata, 2012:77) y que es el centro de la reflexión sobre el continente americano puesto que la *pacha*, el “mundo-universo” –como la define el Inca Garcilaso (citado en Lezama Lima, [1957] 1993: 124)– es un elemento vivo y animado.

Es este profundo “culto al ánima de la naturaleza” ([1957] 1993:124) lo que determina intrínsecamente la noción de “América” como lo señala también José Lezama Lima. Para el cubano, el *Pachacámac*¹² es el movimiento esencial del continente determinado por una geografía y ritmo propios. La aprehensión del entorno natural (único creador de cultura, según Lezama) pasa por la estrecha relación que se teje entre alma, cuerpo y naturaleza dando lugar, de esta manera, a un “espacio gnóstico”- *passim*- ([1957] 1993: 179). La teoría lezamiana, aunque diferente en muchos puntos a la de Churata, se identifica con la idea espacial que propone el puneño. Para ambos, el espacio puede –y debe– ser leído e interpretado desde esta clave puesto que contiene en sí un conocimiento¹³ de orígenes ancestrales y místicos.

2- “El lago de los brujos”

La concepción de la geografía americana es también una propuesta filosófica que se opone a las concepciones platónicas. En efecto, como se vio a través de las definiciones de *Pachacamak* –fluido de que anima– y *hallpakamaska* –tierra animada–, el ánima (*camac*) no es sino un elemento más dentro del mundo físico y palpable. Churata contrasta esta postura profundamente andina con la división entre cuerpo y alma que constituye una de las bases del pensamiento occidental. Para dicho efecto, decide dirigirse directamente a Platón e increparlo¹⁴ a lo largo un capítulo titulado *La caverna*. En este, el autor propone una visión del mundo dentro de la materialidad, explícitamente denominada “caverna” o *chinkana*, en su variante quechumara, donde existe la dualidad pero no así la oposición.

Contrariamente a los postulados que separan el mundo de las ideas del mundo corporal, para Churata ambos son indisociables, tal como lo plantea la cosmovisión de los

pueblos andinos. Para ellos, la tierra es el reflejo del cielo y viceversa como lo describieron tempranamente misioneros tales como Polo de Ondegardo, Murúa y Acosta,¹⁵ insistiendo en la idea de refracción ya que las estrellas serían los equivalentes celestes de la fauna. Por ejemplo, el padre José de Acosta, en su *Historia natural*, sostiene que "... generalmente, de todos los animales y aves que hay en la tierra, creyeron que hubiese un semejante en el Cielo" (De Acosta, [1590] 1792:8).

Por su parte, Gamaliel Churata describe el paisaje lacustre en términos similares: "Si el Titikaka se refracta en el cielo, hay que convenir que el cielo de nuestra tierra es sólo el Titikaka proyectado a las esferas" (2012b). Asimismo, en su traducción del manuscrito de Haurochiri, José María Arguedas insiste en esta idea de refracción y describe el reflejo –o incluso la duplicación– que existe entre las constelaciones y los seres terrestres al hablar de la *yacana* o "sombra de llama": "es como una sombra de llama, un doble de este animal que camina por el centro del cielo, pues es una oscuridad del cielo" (Taylor, 1974: 235).

Como lo muestran estas ocurrencias, la correspondencia entre el "mundo de arriba" y el "mundo de abajo" es un elemento organizador que juega un papel central dentro del universo andino. Sin embargo, Churata va más lejos aún y posiciona esta relación –ontológica– en claro contraste con las formas occidentales.

Mientras que el padre Acosta veía en esta idea del cosmos un reflejo del platonismo pues, según el jesuita, "en alguna manera parece que [los indios] tiraban al dogma de las ideas de Platón" ([1590] 1792:8), nuestro autor enfrenta ambas concepciones de forma radical. Para Churata, las "cosas de la naturaleza emanan sin que sea necesario acceder a un plano abstracto" (Usandizaga en Churata, 2012: 75) y el alma no se disocia del cuerpo. A través de este razonamiento, él logra eliminar todas las oposiciones y sobre todo aquella entre vida y muerte para proclamar una filosofía vitalista y profundamente ligada "al gozo", como nos lo dice:

Vivir en caverna, en la caverna y para la caverna, con el infracturable destino de la unidad vital, que no es más que el gozo de la fertilidad. Y como no se puede estar vivo y muerto, ni estar en dos naturalezas, ni objetiva y simultáneamente, estar en dos sitios, hay que estar en tensión láctea, que el punto de tensión es el punto de la caverna (220).

Al rehusar la existencia de la muerte, el puneño también le niega el paso al miedo y no le da cabida al "terror, [ni al] temblor, [ni al] torpor" (219) puesto que su postulado se encuentra bajo el signo positivo de la afirmación. Al encontrar la unidad, Churata apunta a una concepción holista donde se juntan la vida, el espacio (la caverna) y el origen concebido como punto lácteo. Este "punto de tensión" constituiría entonces una suerte de *taypi*, o centro integrador que, como subraya H. Usandizaga citando a Bouysse-Cassagne y Harris (en Churata, 2012: 59), sería un espacio acuático y, además, el "hábitat de antiguas culturas que adoraban a las divinidades lacustres" (Usandizaga en Churata, 2012:59). Así, Churata teje lo que una "geografía espiritual" (Massiani citado en Carpentier, 2005: xx), es decir un verdadero espacio marcado por la presencia de elementos místicos.

Entonces, sumergirse en el lago Titicaca, es también una forma de reflexionar sobre "el mundo de abajo" o *manqha pacha*. Este espacio subterráneo, comúnmente relacionado con el infierno cristiano, no es sino una suerte de *Hades* para el mundo andino, donde

los muertos se encuentran todavía en latencia. La relación que entabla Churata es pues fundamental ya que busca entrar en conexión con este mundo y los conocimientos que en él se encierran. A lo largo de toda su obra (y particularmente en *Resurrección de los muertos*), nuestro autor desarrolla, por contraste a Platón, la teoría de la Necrademia. Como su nombre lo indica, es en la relación con los difuntos que Churata busca encontrar la sabiduría. Este lazo también se traduce en un profundo diálogo con la tierra ya que, según Churata, es en ella que se encierran los misterios a través de la figura germinadora de la semilla, o *hata*, que contiene en ella la sabiduría de los muertos.

A través de la correspondencia que existe entre “el cielo de abajo” y “el lago de arriba”, Churata nos lleva a reconsiderar toda la metafísica occidental. En su reflexión, el puneño deconstruye radicalmente las nociones tradicionales de la dualidad entre cuerpo y alma así como también la oposición entre vida y muerte a través de la descripción del lago pues, para él, los muertos en algún momento “se habrán detenido a observar su vida en el Titikaka (216). En este espacio, nuestro logra ubicar tesis filosóficas que desafían los conceptos ortodoxos, llegando a exponer quizás una de las ideas centrales dentro de su sistema pensamiento: la vida de los muertos. Gracias a un “razonamiento paradójico” (Usandizaga) Churata pretende exponer la unidad que reside entre los opuestos a través del concepto de mónada: “[...] la mónada del valor en la cual y en el cual se adquiere una naturaleza que no es muerte y es muerte y es vida (218).

Marco Thomas Bosshard señala la conexión que existe entre este planteamiento y la filosofía Leibniz, de la cual Churata elabora una “variante indígena” (2007: 516). Para el autor, la construcción de una visión holista del mundo obedece a una prerrogativa de orden andino, recordando que la unidad de los contrarios (*tinkuy*) es un elemento regidor dentro de este universo. Es así que la muerte no sería sino una “ficción de la palabra”, como dice Riccardo Badini (1997) y los ancestros seguirían viviendo en la tierra en forma de *hata* o semilla.

El espacio, fuertemente marcado por su herencia ancestral, se vuelve entonces el escenario donde convive el pasado, el presente y el futuro. El autor logra así despojarse de toda lógica temporal pues, según él, “tampoco existe el tiempo y se vive en profundidad espacial” (219). Al eliminar la idea de la muerte, la filosofía de Churata se torna una filosofía de la afirmación pues para Churata es esencial el “afirmar, hoy, mañana y siempre”(219) para combatir el miedo. Este, en efecto, será el principal enemigo del Pez de Oro, materializado en el terrible personaje del *wawaku*. La batalla que se libra es entonces, como decíamos, contra “el terror, el temblor, el torpor” (219).

3- Transformar el tabú en tótem

A partir de la contemplación de la naturaleza, nuestro autor logra discernir formas ocultas de conocimiento que se dan a través de los diversos elementos que la conforman. “El Achachila nace en el Titikaka” (2012b:60) dice el autor refiriéndose a la presencia de figuras protectoras y providenciales en este espacio lacustre. Si bien es cierto que el lago cumple un rol central (literalmente de *taypi*), en él también conviven muchos otros símbolos que pueblan este universo, “presencias naturales y datos de cultura que actúan como personajes, que participan como metáfora”, como diría Lezama Lima ([1957] 1993:52). Entre ellos, debemos pues nombrar al Pez de Oro, alegoría principal entorno a la cual giran los retablos del *laykhakuy*.

Su aparición en la “Homilía del *Khori-Challwa*”, el capítulo inaugural de *El Pez de Oro*, se sitúa en un momento crucial. Poco antes de que Churata inicie su arte poética, *La germinación como estética*, el autor hace surgir esta imagen del Pez de Oro como su doble. Las exclamaciones “¡Naya!, ¡Naya!” (“¡yo!, ¡yo!”) (205) abren el fragmento y, tras una breve descripción, la equivalencia entre el tú y el yo lo cierra al declarar “¡tú eres naya!”(205). Es a partir de este personaje, reflejo del autor, que comienza una verdadera reflexión sobre la conexión con la tierra y con sus elementos. Para el puneño, el escritor no solamente es parte de esta, sino que también se transforma en ella, consumando así una suerte de “ósmosis” (Badini). A través del Pez de Oro, Churata inicia efectivamente el “camino de la voluntad mágica”, un recorrido señalado desde el subtítulo de su principal obra. Veremos cómo es que, gracias a este personaje, el autor nos lleva por la búsqueda de su identidad, como recalca Katharina Niemeyer (2004).

El Pez de Oro es un “camin[o] de la acción de la voluntad mágica” (992) como lo define el propio Churata en su subtítulo, “retablos del *Laykhakuy*”. Es así que esta obra se manifiesta como una suerte de *bildungsroman* que lleva tanto al lector como al escritor al encuentro de aquel “oro [donde] fructifican las literaturas” (183). A través de la figura totémica del Pez de Oro, Churata nos propone iniciar este recorrido en pos del origen, de un “punto lácteo” ubicando en las profundidades de las culturas andinas. Esta búsqueda se centra en el conocimiento del quechua y del aymara, cuyas palabras son “al último simbologías” (196).

La figura totémica a través de la cual enuncia se encuentra emparentada con la tradición amerindia. Al hablarnos desde una “voluntad mágica” encarnada tanto en el Pez de Oro como también en el *Khori-Puma* (o Puma de Oro), la voz poética se enlaza con estos animales tal como lo hicieron los escritores del *Chilam Balam*. En efecto, el título de esta misteriosa obra hecha por redactores indígenas se encuentra ligado a la figura tutelar del jaguar. “*Balam*”, nos dicen los traductores, “significa ‘jaguar’ o ‘brujo’, ‘*chilam*’ el título que se la da a la clase sacerdotal, la palabra significa ‘el que es boca’” (*El libro de los libros del Chilam-Balam*, 2005:

La enunciación se realiza entonces a partir de estos animales simbólicos en profunda conexión con las manifestaciones de la naturaleza. Este lazo define una expresión característicamente americana, donde la escritura viene de otras formas de transmisión, las más veces rituales y estrechamente ligadas a la tierra.

Concebir América parte entonces de la necesidad de encontrar un canal de escritura apropiado. La escritura andina posee entonces un código que obedece a una “situación chamánica” como diría H. Usandizaga (en Churata, 2012:43), en la cual la voz narrativa se identifica con su espacio. Debemos pues recordar una de las más curiosas definiciones de *khellka*, “escritura”, en Juan de Betanzos (citado en Széminski, 2009) quien emplea el término para traducir la acción de realizar mapas. Escribir es entonces también eso, una forma de aprehender y dibujar la geografía y con ella, toda la historia que se encuentra debajo.

Es así que para Churata, el espacio andino constituye una fuente de conocimiento alternativo donde encuentra los elementos necesarios para formular una racionalidad otra alternativa. Esta “naturaleza sagrada en medio del caos”, como dijera Miguel Ángel Huamán (1994: *passim*) se encuentra altamente codificada a través de símbolos que,

bajo la pluma de Churata, representan la potencialidad del pensamiento indígena y hacen de este un paradigma de progreso en comunión con el hombre.

La concepción literaria, filosófica y, por supuesto, estética que Gamaliel Churata desarrolla a través de esta imagen del continente desafía todos los cánones tradicionales y explora la heterogeneidad llevándola hasta sus límites; se trata de “un texto que asusta” como diría Marco Thomas Bosshard (citado en Monasterios, s/a) pues, en este espacio, marcado por otras formas de creación literaria, el objeto-libro muchas veces encuentra dificultades en adaptarse y se queda corto al tratar de plasmar un universo que le es ajeno. El intento churatiano es pues un constante reto a la tradición escritural y si bien se cierra en un silencio que podría ser considerado una derrota, como lo señala M. Hernando Marsal (2010), la propuesta se encuentra ahí e invita al lector a ingresar de otra forma de escritura.

Bibliografía primaria

Churata, Gamaliel (2010) *La resurrección de los muertos*, Asamblea Nacional de Rectores, Lima.

----- (2012a) *El Pez de Oro*, Cátedra, Madrid.

----- (2012b) *Textos esenciales*, Korekhenkhe, Tacna.

----- (2012c) “Realismo psíquico o alfabeto de lo incognoscible” en *La Mariposa Mundial*, n.19/20, Plural, La Paz.

Bibliografía secundaria

Acebedo, Brenda (2010) “Nadando hacia el canon, la recepción crítica de *El Pez de Oro*” en *El Hablador*, revista virtual de literatura, n.20.

Acosta, José de ([1590] 1792) *Historia natural y moral de las Indias*. Libro V, cap. IV. Documento virtual.

Badini, Riccardo (1997) “La osmosis de Gamaliel Churata”, en *Memorias del JALLA, agosto 1995*, Tucumán.

----- (2010) “La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata” en Gamaliel Churata, *La resurrección de los muertos*, Asamblea Nacional de Rectores, Lima, pp. 23-39.

Bosshard, Marco Thomas (2007) “Mito y mónada: la cosmovisión andina como base de la estética vanguardista de Gamaliel Churata”, *Revista Iberoamericana*, n220, Pittsburg.

Carpentier, Alejo (2003) *Los pasos recobrados, ensayos de teoría y crítica literaria*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

García Lorca, Federico (2011) *Poeta en Nueva York*, Espasa Libros, Barcelona.

Gonzales Guissela (2009) *El dolor americano. Periodismo y literatura en Gamaliel Churata*, Lima Fondo editorial del pedagógico San Marcos.

El libro de los libros del Chilam-Balam (2005), Fondo de Cultura Económica, México.

Hernando Marsal, Meritxell (2010) “Una propuesta lingüística vanguardista para América Latina”, revista *Estudios*, n.18, Caracas.

Huamán, Miguel Ángel (1994), *Fronteras de la escritura, discurso y utopía en Churata*, Horizonte, Lima.

Lezama Lima, José ([1957] 1993) *La expresión americana*, Fondo de Cultura Económica, México.

Mariátegui, José Carlos (2007) *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, tercera edición, Biblioteca Ayacucho, Caracas.

Monasterios, Elizabeth (2012) “La vanguardia plebeya” en *La Mariposa Mundial*, n.19/20, Plural, La Paz.

Monasterios, Elizabeth (s/a) “Gamaliel Churata, ese bárbaro de la cultura latinoamericana”, recuperado de: <http://gamalielchurata.blogspot.com>

Niemeyer, Katharina (2004), “*Subway*” de los sueños, *alucinamiento, libro abierto (la novela vanguardista hispanoamericana)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt-am-Main.

Taylor, Gerald (1974) “*Camac, camay et camasca* dans le manuscrit de Huarochirí”, *Journal de la Société des Américanistes*, tome 63, Paris.

Széminski, Jan (2009) *Un ejemplo de larga tradición histórica andina. Libro II de las “Memorias antiguas, historiales y políticas del Pirú” redactado por Fernando de Montesinos*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt-am-Main.

Vich, Cynthia (2000) *Indigenismo de vanguardia en el Perú, un estudio sobre el Boletín Titikaka*, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Wise, David (1984) “Vanguardismo a 3800 metros: el caso del Boletín Titikaka (Puno, 1926-1930)”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 10, n. 20, Lima.

Notas

¹ Aunque no haya nacido en Puno, Gamaliel Churata es considerado –y se considera a sí mismo– como puneño.

² Como también la edición de *Resurrección de los muertos* (2010) al cuidado de Riccardo Badini, quien actualmente se encuentra preparando más textos inéditos de Churata.

³ Recientemente, la tendencia parece ser inversa y en el 2012 se lanzaron dos ediciones de *El pez de oro* tanto en Perú como en España.

⁴ Véase el muy reciente –y muy hermoso– artículo de Elizabeth Monasterios “La nacionalidad: ¿Condición negativa de la política? El aporte de Gamaliel Churata a la teoría política boliviana” publicado el 2015 en la *Revista de estudios bolivianos*. (No citado en la bibliografía)

⁵ “Para la beligerancia estética, Indoamérica nació en Puno” en el artículo “Tendencia y filosofía de la *chujlla*”, *Semana Gráfica*, La Paz, septiembre 1933 en Churata: 2012b.

⁶ Para un análisis exhaustivo del *Boletín Titikaka* y sobre todo su sistema de canje a nivel continental, véase Cynthia Vich, *Indigenismo de vanguardia en el Perú, un estudio sobre el Boletín Titikaka*, Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

⁷ Originalmente, el boletín servía para difundir las obras editadas por los Orkopata y esencialmente *Ande* de Alejandro Peralta.

⁸ “En estas *kellkas* [sic] se trata de tu patria de oro y se llora en trinos la patria de tu trino”.

⁹ Todos citados por Elizabeth Monasterios. La lista de términos de la flora y la fauna andinas así como de conceptos ligados al mundo de los espíritus es bastante considerable y no se encuentra completamente anotada en el *Guión lexicográfico* propuesto por el autor.

¹⁰ Cosmos entendido pues en su acepción más amplia y significativa de orden y a la vez como equivalente de *pacha*, relación que explicitaremos posteriormente.

¹¹ En este caso, dejamos la grafía de Churata. Las citas de Lezama Lima así como las del Inca Garcilaso, a quien hace constante referencia, poseen una anotación distinta.

¹² Para ambos casos, conservamos las grafías originales.

¹³ Irleamar Chiampi comenta significativamente esta postura señalando que el espacio gnóstico es esencialmente un espacio “de/para el conocimiento”.

¹⁴ Operación que realiza en repetidas ocasiones no sólo en *El Pez de Oro* sino también en *Resurrección de los muertos*. Churata posee asimismo un texto explícitamente titulado “Platón y el Puma” (texto inédito, mencionado en Churata: 2012c).

¹⁵ Véase al respecto las puntualizaciones que realiza Gerard Taylor (1974) con respecto al *Manuscrito de Huarochirí*.

LA NARRATIVA DE MARCO DENEVI EN LA DÉCADA DEL SETENTA: ASEPSIA Y CONTAMINACIONES.

Nicolás Abadie*

Resumen

A pesar de haberse mantenido al margen del canon literario, Marco Denevi ha contado con un importante número de lectores. La agilidad de su prosa, el simplismo en el lenguaje y el empleo recurrente de estereotipos y clichés establecen un aire de familiaridad con el lector y aseguran un proceso comunicacional efectivo por transparente. Estas características le imprimen a sus relatos cierta asepsia que los hacen pasar por inocuos a pesar de referirse a temas que, en la década del setenta, podían acarrearle problemas. En el presente artículo abordamos la narrativa escrita en este periodo de la historia nacional y nos enfocamos, sobre todo, en las inflexiones sociales y políticas que mantiene su literatura con el contexto.

Palabras clave: clase media, estereotipo, literatura, Marco Denevi, política

Abstract

Despite having remained outside the literary canon, Marco Denevi has had a significant number of readers. The agility of his prose, the simplistic language and the recurring use of stereotypes and clichés establish an air of familiarity with the reader and ensures an effective communication process by transparent. These features will bring to their stories an aseptic posing and an innocuous form despite refer to topics that in the seventies, could into trouble. In this article we address the written narrative in this period of national history, especially in social and political inflections that keeps his literature in context.

Keywords: middle class, stereotype, literature, Marco Denevi, policy

*Dr. en Letras. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. CONICET.

Mail: abadie_nd@yahoo.com.ar

Recibido: 23 /10/2015- Evaluado: 18/12/2015 y 15/03/2016.

*AMORAL: (Jerga periodística y policial)
Homosexual.*

*BRUJAS, CACERÍA DE: Toda acción contra
los comunistas*

*CARENCIADO: Muy pobre. Después de
haberlo pateado/lo llamaron carenciado
(Corujo, *Qué tiempos aquellos*, Buenos Aires,
1988)*

Adolfo Bioy Casares
Diccionario del argentino exquisito

*En la elección de un otro entre tantos otros ya
el escritor se delata a sí mismo. Ese es el
elemento autobiográfico del que ningún
escritor se libra.*

Marco Denevi en
Juan Carlos Pellanda (1995:27)

Introducción

Después de *Los Asesinos de los días de fiesta* (1972) habrá que esperar casi una década para que Marco Denevi (1920-1998) vuelva a publicar una novela. Durante este periodo el cuento es el género que mayor desarrollo adquiere y que, de manera casi excluyente, comanda su tarea. Los ejercicios de escritura breve ornamentan las misceláneas publicadas y, a fines de la década del setenta, se ocupa de escribir el guión de la serie televisada “División Homicidios”. La heterogeneidad de asuntos y peripecias cobra un sentido de unidad en la interpretación y la reelaboración de una ‘ajenidad’ circunscrita a la ciudad como ámbito específico en el que se desarrollan las historias. De este modo, la literatura que quiere Denevi revelaría experiencias vivenciales y contribuiría a enriquecer la expresión sensible de una realidad compleja. En este sentido, la instrucción es lo suficientemente explícita: “por debajo de esa revelación yace una intención: la de proponer modelos atroces o sublimes del mundo en que vivimos. El papel de la imaginación consiste en desplegar todo el abanico de nuestras posibilidades, y con él delante de los ojos, precavernos contra el mal, proponernos el bien” (Denevi, 1977:10).

El foco de las narraciones estará dirigido hacia personajes que, de una u otra manera, tensionan un universo de cánones axiológicos y morales por medio de la manifestación de comportamientos y conductas, en ocasiones, no convencionales. El papel protagónico lo adquieren las configuraciones de sujetos marginados o excluidos de un sistema de representación en el que son frecuentes los esquemas y los estereotipos. La estrategia consistiría, entonces, en disponer una escritura que,

actualizando una matriz de imágenes prediseñadas, se encargase de desmontar la rigidez y la clausura intrínsecas del modelo para dar apertura a una interpretación más vinculada con la realidad social. *Antología precoz* (1973), *Hierba del cielo* (1973), *Salón de lectura* (1974), *Los locos y los cuerdos* (1975) y *Reunión de desaparecidos* (1977) reúnen los cuentos que, a veces con inflexiones críticas marcadas y otras veces con el disimulo de la simplicidad, Denevi produce dentro de una de las décadas más cruentas de la historia argentina.

El recurso de la estereotipia

El *Diccionario del argentino exquisito* que Adolfo Bioy Casares publica en 1971 y luego amplía en posteriores ediciones, recolecta de manera satírica algunos términos con los que ciertos sectores de la clase media argentina se encargaron de interpretar la realidad cotidiana. Aunque referido exclusivamente a hábitos del lenguaje como los excesos verborrágicos y las frases hechas utilizadas de manera irreflexiva con el fin de establecer una distinción con el resto de los hablantes, permite leer entre líneas la emergencia de una crítica hacia los comportamientos sociales que subyacen a lo discursivo. Dentro de este orden de ideas, interesa señalar la ‘distorsión’ que podría establecerse entre la manera ‘correcta’ de interpretar una realidad de dominio público sin tomar la distancia adecuada con el objeto que sirve de mediación. En otros términos, intuimos que al reproducir ciertas “ideas comunes” propias del pensamiento burgués, se corre el riesgo de reforzar prejuicios y preconcepciones en aras de un consenso general o al menos representativo.

Advertidos, en este punto, la problemática consiste en identificar aquello que se admitiría sin pensar y el tipo de rol, ya sea activo o pasivo, que se le adjudica al individuo situado en la sociedad y en la historia¹. Del mismo modo, los estereotipos designan a las imágenes de nuestra mente que mediatizan nuestra relación con lo social. Se trata de “representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad con el entorno” (Amossy, 2010:32) dando como resultado la expresión de un imaginario colectivo que podría provocar una visión deformada y esquemática, no exenta de prejuicios, si no mediara una actitud reflexiva. Siguiendo a Amossy, estereotipos de toda clase (sexistas o de género, étnicos y raciales, clasistas, etarios y profesionales) aparecen como instrumentos de legitimación y de dominación y funcionan como un factor de cohesión social, de construcción de relaciones interhumanas y atraviesan el encuentro con el ‘otro’; asimismo se transforman en índices de un universo de opiniones, confirman o niegan las expectativas y refuerzan la autoestima del sujeto, sin dejar de obviar el elemento de desvalorización que trasladan de manera intrínseca.

En este orden de ideas, adherir a una opinión acarrearía la inclusión indirecta del individuo al grupo que establece el consenso. De este modo, expresaría su identificación con un colectivo al que le interesa integrarse, al tiempo que reivindicaría su sentido de pertenencia. Los estereotipos son para las ciencias sociales, lo que los *clichés*² para la literatura. La utilización de esta fórmula lingüística puede ser un elemento constitutivo de la escritura de un autor, convirtiéndose en una “marca de género” o puede cumplir una función mimética de los estilos y los idelectos cuando están representados por el escritor a través de un distanciamiento dado por diversas marcas, tanto tipográficas

como narrativas o contextuales —palabras o pensamientos expresados en discurso directo o indirecto libre—, reforzando el uso paródico.

El cliché es lo que marca la especificidad genérica de una obra literaria y su relación con otros textos, ya sea de la literatura popular o de textos más elaborados, reclamando un lector más ingenuo o una lectura paródica. Pero los clichés marcan también y muchas veces de un modo inseparable de los recursos formales, la relación del texto con las representaciones cristalizadas, y su alcance sociohistórico (Amossy, 2010:66) El vínculo de lo social con el texto se realizaría a través de estas mediaciones ideológicas o “ideologemas” que definimos en una interpretación libre del concepto de Angenot (1989) como ese “halo de significación social que rodea los enunciados”. De acuerdo con la intención, manifiesta u oculta del autor, estereotipos y clichés establecen vínculos con el *afuera* del texto y son lugares de condensación y producción de sentidos que posibilitan construir un mundo de espacios y personajes verosímiles o criticar y desmitificar los valores éticos y morales de una sociedad. Para efectivizar tal o cual fin, el escritor utiliza los esquemas representativos de un sistema sociocultural supuestamente compartido por el lector.

De allí que la tarea de este último consista en reconstruir un esquema abstracto a partir de datos a veces indirectos, esparcidos o fragmentarios ya que con frecuencia los personajes están delineados más por sus comportamientos que por un retrato. El destinatario debe reunir comentarios dispersos, inferir rasgos de carácter a partir de situaciones concretas y acomodar el conjunto relacionándolo con un modelo preexistente. Entonces, el lector activaría el estereotipo reuniendo en torno de un tema un “conjunto de predicados”, mediante un proceso de *selección* —elige lo términos que le parecen pertinentes—, *recorte* —descarta como restos o detalles aquello que no entra en el esquema—, *combinación* —reúne porciones de discurso dispersas en el espacio de la obra— y *desciframiento* —interpreta indicaciones indirectas asignándoles un sentido (Amossy, 2010: 78). En conclusión, en la semiología aludida se sugiere que el estereotipo no existe en sí, no constituye un objeto palpable ni una entidad concreta, sino que *es una construcción de lectura* y su activación depende de la competencia del lector para montar el esquema a través de su saber enciclopédico, de su *doxa*, y de la cultura en la que está inmerso. Desde esta perspectiva, la narrativa deneviana se construye sobre la base de procedimientos ficcionales que rodean los estereotipos de un sector de la sociedad porteña; sector que se transforma en el destinatario modelizado *en y por* el discurso.

Podríamos establecer dos líneas interpretativas para sistematizar un material tan heterogéneo como polémico. En un primer grupo incluimos las producciones que abordan como argumento temas de la literatura universal y adoptan el artificio de la parodia y de la sátira para establecer un nuevo pacto de lectura con marcada intencionalidad suspicaz al presentar al lector una visión deformada de la conducta de héroes y personajes. En este sentido, las variadas formas del humor movilizan la complicidad del destinatario en el novedoso tratamiento de modelos y esquemas estereotipados por la tradición académica, lugares comunes que en ocasiones son caricaturizados, distorsionados e hiperbolizados.

En un segundo grupo, identificamos relatos caracterizados por el ‘realismo social’ que se encargan, por un lado, de articular de manera irónica estereotipos socioculturales, sobre todo aquellos que se presentan en algunos sectores como anacrónicos e impostados. Por otro lado, se esfuerzan por ornamentar las representaciones de identidades marginalizadas por la estereotipia conservadora en lo

que atañe a las diversas manifestaciones “anormales” de la sexualidad humana. A pesar de explorar un campo que podría resultar incómodo e indecoroso para la opinión de ciertos sectores, el enfoque no escapa, en un primer momento, del “horizonte de expectativas” que vincula su pertenencia de clase. Seleccionamos para el análisis, dentro de esta línea, los cuentos que a priori evidencian tales conexiones.

Los estereotipos, siguiendo a Amossy (2010:77-84) operan en los discursos en diferentes niveles y activan así distintas funciones. En primer término, cuando se emplean sin ser acompañados de algún signo que evidencie una intención crítica, incitan la participación pasiva y automática del lector, contribuyen a dar una impresión de claridad y hacen la lectura más fluida y fácil. Al mismo tiempo, le permiten situarse en un horizonte referencial familiar y generan el efecto de verosimilitud y de realismo que, en nuestro análisis, se transforma en materia inmediata de exploración. También, estimulan la identificación del lector con los personajes de la ficción proponiéndole situaciones, palabras, ideas, comportamientos que reconoce conforme a su experiencia o a sus fantasmas. Este último aspecto es el que coadyuva a otorgarle a este tipo de discurso cierta fuerza argumentativa basada en el relativo ‘sentido común’. En segundo término, cuando los estereotipos son explícitamente citados tienen la función de generar operaciones transtextuales y estimular, así, la reflexión crítica. Al denunciar un estereotipo, el autor invita al lector a interrogarse sobre el valor de las expresiones y de las opiniones manoseadas y a apreciar la distancia que separa el discurso de lo real y de la “verdad”.

Metodológicamente, realizaremos en el corpus operaciones de lectura que implican reconocer el estereotipo e identificar el valor que le atribuye el autor para, posteriormente, interpretar si la evaluación de ese valor corresponde o no a la que se espera el lector. De este modo, accedemos a los textos pensando no en su significación particular sino en la manera en que se imbrican los modelos socioculturales de representación. Partimos de la convicción de que el proceso escriturario deneviano, en líneas generales, reposa sobre un estilo que amplifica y desvirtúa los lugares comunes, busca la complicidad del lector, activa su cooperación, da indicios de irresponsabilidad, se mofa de la vacuidad de las imágenes prediseñadas y configura un contorno propio por medio de la crítica del ‘otro’, a través de la mediación del verosímil como producto de un proceso de observación empírica que no es tal. Denevi autor, personaje, narrador a veces escapa y otras sucumbe al imperio de los estereotipos sociales en una estrategia que le posibilita contar con un buen número de lectores y abordar temas comprometedores obliterando la cuota de gravedad que podría valerle la censura. En los siguientes apartados veremos a los estereotipos funcionando.

Marginales, desviados, subalternos y oportunistas

Publicado en su *Antología precoz* de 1973, «El autor de la caza del lobo» es un relato que aborda, por primera vez de manera explícita, el tema de la homosexualidad masculina. Sebastián Matrícula, quien en su autoficción se resuelve en el *alter ego* de Augusto Zilany, es el autor del cuento “La caza del lobo” que llega a las manos de Ladislao Kodaly, sujeto que asume personalmente la redacción del relato que tiene como sustrato el texto de Matrícula. Este yo-narrador-lector se involucra en la trama reescribiendo, ampliando, refutando, corrigiendo e imaginando pasajes enteros de la narración original. Su intromisión está legitimada por la idoneidad que le confiere ser

perito en el oficio literario, testigo involucrado en los hechos y, vanidosamente, modelo en el que se inspira Matrícula en la descripción de su personaje.

En este juego de espejos que propone el narrador se aborda el tema de la autobiografía como un guiño que apela a la atención del lector y naturaliza la explicación acerca de la conducta de los actores. En este sentido, la mirada del *afuera* está tematizada tanto en la descripción física de los personajes como en los juicios de valor que explicitan. No es casual que, de este modo, los abogados procuradores involucrados presenten cierta ‘deformidad’, los ambientes en los que se circunscriben estén marcados por el disimulo y la sordidez y las acciones sean conceptuadas como inmorales. Al tiempo que presenta un tema controvertido, Denevi tranquiliza la conciencia del lector al afirmar la reprobación del mundo representado desde una matriz axiológica burguesa. De este modo, un individuo grotesco como Matrícula —gordo, de cara ancha, sonrosada y vulgar como la de “un campesino con digestiones difíciles”, mal vestido, de andar ridículo por sus “piececitos de geisha, diminutos y curvos” y fácilmente confundible con “uno de esos tenores de morondanga que berrean canzonetas en una fiesta de barrio”— vigila hasta la obsesión a un Zilany que se ajusta a ciertos patrones culturales distintivos —es un hombre alto, delgado, que se viste con sobria elegancia, que tiene un rostro de músico a lo Antón Rubistein (cabellera leonada, frente amplia, ojos azules y soñadores, boca sensitiva), que habla varios idiomas y que, según Matrícula, parece “un aristócrata de la Europa Central anterior a la guerra del 14”—. (Denevi, 1973a:82).

En el mismo nivel de interpretación, el “yo” se autoriza a desmontar la imagen idílica del procurador y enfatiza, desde su re-escritura, la descripción de su conducta como manifestación de una personalidad ‘amoral’ para complementar, a la vez que tensiona, el retrato que se le ofrece al lector. Será esta incongruencia entre el *ser* y el *parecer* el móvil en el que el narrador-autor estructura la intriga. Por otro lado, en el personaje de Venossi están depositadas las configuraciones más vesánicas relacionadas con el ambiente “gay” y los “vicios” que representa para una conducta regulada por las normas sociales. Para este sujeto “repugnante” según el escritor del cuento, el mundo de los “maricas” era inmundo y corruptor. Los relatos con los que atosiga “el silencio herido” de Zilany se refieren a “fiestas negras, a bailes de *travestis*, a *taxiboy*s, a bares donde entraban hombres solos y salían acompañados por jovencitos, a esquinas en las que bastaba pedir fuego para que se iniciasen misteriosos conciliábulos” (Denevi, 1973a:86) como prácticas reiteradas y, por ende, representativas del sector sobre el cual generaliza. Manifiestas las dos miradas contrapuestas, Denevi-Kodalzy-Matrícula encaminarán la intriga hacia la dilucidación del ‘verdadero’ comportamiento del ambiente involucrado. Ante esta complicación, se incluye en el programa narrativo un actor que desentrañará el enigma: Guillermo Mendilarzu, conocido por los amigos como “el Lobo”. Previsiblemente, el joven viene a alterar el orden de relaciones establecidas entre los personajes y a sublimar el contenido pasional encerrado en la configuración de los caracteres dispuestos en el relato. El vínculo que se establece entre Zilany y el joven abogado de veintitrés años será, ante los ojos de Matrícula, una concatenación de suposiciones, intrigas y deseos reprimidos.

Evidenciado el pacto de lectura, el romance de los personajes se encamina hacia intersticios tanto idílicos como clandestinos. La música clásica establece su comunicación espiritual y “no conversan de mujeres ni de fútbol ni de política, como harían otros” (Denevi, 1973a:92) sino que la fuerza que atrae a un Zilany maduro hacia un joven “Telémaco dócil, rendido y apasionado” es un principio de belleza pura como

la que el arte resguarda y despierta. De modo que el amor, para una de las partes, estaba “purgado de deseos carnales” (94). A partir de aquí, Matricola explica las conductas con generalizaciones de tipo doxológico —“el amante busca su identificación con el amado”; “es la ley: uno ama, vela y envejece; el otro duerme, indiferente y siempre joven”; “al amante le gusta fantasear con el amado” (94) — en una actitud que fatiga todos los “lugares comunes que la literatura ya no se atreve a distraer del olvido” (97). Sin embargo, ante las actitudes sospechosas y la advertencia de testigos no involucrados, Zilany-Matricola se obsesiona por desentrañar la autenticidad de un comportamiento tan idílico como ambiguo puesto que, un amor que “no coincide con los esquemas que el mundo ha fijado para amar, está amenazado de muerte” (101) y los rumores, en este sentido, pueden más que la credulidad.

El lobo, según los dichos ajenos, se rodeaba de ‘malas compañías’ y era amigo de un muchacho que se traviste en las fiestas negras del cuerpo diplomático. Forzosamente debería esconder algo detrás de su comportamiento sumiso. Y allí se encamina la persecución de Zilany, su descubrimiento y, finalmente, su angustiada incertidumbre. En un desenlace abierto el lector, tanto el explícito (Kodalzy) como el modelo, debe decidir entre quedarse con la imagen que de Mendilarzu configura el rumor o solidarizarse con la búsqueda idílica del procurador. Si optase por la última opción comprenderá que el deseo no llegará nunca a encontrarse con el sujeto —a esta altura objeto— fugitivo.

En *Hierba de cielo* (1973), el motivo de la búsqueda de la identidad y la tensión entre las representaciones sociales e individuales adquieren un contorno preciso. Se trata de historias, a veces mínimas, que comparten la lucha interna de un sujeto que se resuelve de manera dialéctica en la oposición entre el *ser* y el *parecer*, entre la norma y su desobediencia. «Charlie», por ejemplo, relata en tercera persona, las estrategias del chofer de una empresa de coches de alquiler para seducir a la señora López Zinny, una “tipa muy bacana” y “engrupida”, que utiliza el servicio habitualmente. El relato del remisero es un repertorio de prejuicios y lugares comunes a los que apelaría un galán que busca sacar rédito económico enamorando a señoras “paquetadas” de la alta sociedad mientras que, en una vuelta de tuerca, el cazador descubre que es víctima de la manipulación de su presa al transformarse en el engranaje que mueve las acciones de una metahistoria en la cual es él objeto de estudio. Engañado por la simulación y la fábula, aplicará su *modus operandi* esta vez con un usuario habitual de inclinaciones homoeróticas. Denevi, en este caso, se mofa de los aprendices de *gigoló* y de las convenciones que le otorgan a un ‘oficio de hombres’ un sistema de dominación. Por ejemplo, el automóvil, fantasmal, guardia y vigilante, es otro de los elementos que, analizado con distancia irónica, establece un guiño hacia el lector. Símbolo de virilidad y machismo se transfigura, en este caso, en un arma de conquista y clandestinidad.

En «Viaje a puerto aventura», la preocupación por figurar dentro de la misma escala social es llevada al extremo del ridículo. En este caso, el automóvil funciona como un elemento de reconocimiento y prestigio. En realidad, la mirada ajena podría conjeturar que conductor y acompañante se entrelazan en la felicidad de la realización personal y reciben, por la capacidad adquisitiva, presencia e individuación. En el otro extremo, se ubicarían los transeúntes, excluidos sociales, en una actualización del *tener* para *pertenecer*, idea común a ciertos sectores. Apelando a este prejuicio, los protagonistas Jocito y Carolina Mercedes se proponen dejar de mirar pasar el bienestar desde la vereda y, con este objetivo, consiguen un Lincoln President modelo 1933 y se

alistan para viajar al imaginario y exótico Port Adventure, en la desconocida Nueva Zelanda.

Por su parte «Michel» es un relato que se alinea con «El autor de la caza del lobo» en más de un aspecto. Aquí Denevi vuelve al tema de la homosexualidad masculina al tiempo que retoma el asunto de las prácticas inmorales que tienen lugar en esos ambientes ‘alternativos’. Gonzalo Maritti se llama el narrador en primera persona de un relato confesional que se dirige a un ‘vos’ con el que establece una relación de cercanía, un *barman* que además utiliza el oficio para fungir de *taxi boy*. Ante la requisitoria de un hombre entrado en años se desarrolla el malentendido porque uno tiene la intención de reconstruir la historia de la filiación, y el otro, el deseo de posesión carnal; a partir de ahí, la confrontación es inevitable. La interpretación de Cristina Piña (1983:353) explica la elección sexual de Michel desde la aprehensión de un discurso clínico que, con distintos alcances y matices, estructurará las notas a pie de página de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Dentro de este orden de ideas, la homosexualidad de Gonzalo responde a una carencia psicológica causada por la ausencia de la figura del padre, identificándola, al mismo tiempo, como el motivo que lo llevará a llenar ese vacío por medio de la relación sexual con otro hombre. No es casual, advierte el narrador, que deposite en su pareja el deseo de “llamarlo papá delante de todo el mundo y hasta hacerle una caricia y que nadie se avivara, y a la noche ser su amante y seguir llamándolo papá” (Denevi, 1973b:114).

En relación con la configuración de ambientes y caracteres, subrayamos la sordidez y la clandestinidad como aspectos particulares de la representación aludida. Se confrontan dos visiones diferentes, de las cuales una determina a la otra. En este sentido, la sospecha y la desconfianza son actitudes que responden a una condena social que excluye en términos éticos y morales pero que no se detiene en discriminar entre las distintas subjetividades que involucra el colectivo. Por ejemplo, cuando Michel se refiere a que hay que saber distinguir entre doble moral e hipocresía, evidencia que hay sujetos que hacen las mismas ‘porquerías’ que los otros pero no quieren ser confundidos con ellos. De esta forma, se muestra que la reprobación obedece más a patrones socioculturales que a prácticas individuales y concretas. El ‘ambiente’ imprime los códigos de comportamiento entre sus miembros cuya heterogeneidad se diluye en un constructo homogéneo y peyorativo. El miedo ante la penalización generado por los mecanismos de control provoca el recelo y la desconfianza ante la presencia de un elemento ajeno. Una conducta autodefensiva ante la marginación producto del dogmatismo y la ortodoxia, hegemonizadas por un vasto sector del discurso oficial.

Dentro del primer grupo de narraciones que marcamos, la ambigüedad y el vértigo que siente el lector ante las máscaras que asume el narrador reaparecen en «Carta a Gianfranco», relato epistolar de tinte confesional a un hipotético destinatario de una soltera poetisa obsesionada por el críptico lenguaje del Arte. Es natural, entonces, que la misiva se inaugure con la manifestación explícita del deseo de ir a París, lugar cosmopolita por excelencia, y concluya en una intrahistoria en la que sus aspiraciones cobran materialidad discursiva. De este modo, en una actitud controversial hacia las categorías “duras” del análisis literario, Denevi pone en cuestión dos temas fundamentales y constantes en su estilo: la obra como artificio y el autor como recurso.

La inclusión del narrador como mecanismo articulador de la historia también está presente en «He aquí a la sierva de los señores», un relato de naturaleza confesional que es referido explícitamente al “escritor” o al “rematador” por boca de Zirza Illanes, partícipe involucrada en los acontecimientos. Se trata de la delación del crimen, en

defensa propia, que se vio obligada a cometer en pos de las ‘buenas costumbres’. Movida por un altruismo que raya la histeria, la familia adopta a una muchacha correntina que se encontraba en aparentes condiciones de explotación laboral en una “mezquita egipcia”. La atmósfera de represión, tanto sexual como social, se ve con el tiempo transformada en ‘oprobiosa’ por las prácticas permisivas de la intrusa, lo que justifica su eliminación. El objeto parodiado, atenuado por el humor, se descubre, en este caso, en la exclusión disfrazada de buenas intenciones y en la impunidad argumentada en nombre de las normas de comportamiento. La presencia del “cabecita” es entendida como catalizador de las pulsiones reprimidas, del desacato a las regulaciones morales, de la desobediencia ante las órdenes impartidas. Ante el contagio en las conductas que significa tal inclusión, la solución inevitable es su exterminio o, en términos políticamente correctos, su inmoliación.

Dentro de la misma línea, «Hierba de cielo» es un cuento que reitera procedimientos y tópicos como el narrador plural y la soledad fatídica que sufre el personaje, motivada, en gran medida, por su deformidad física. Denevi confronta en el mismo plano dos visiones de mundo. Una idílica, fabuladora y especular propia de la infancia y otra racional, tendenciosa e indiferente, privativa del “bando de los adultos”. Con una técnica pulida, el relato se construye sobre la base de un lenguaje hiperbólico y figurativo que remite al poder hipnótico de la palabra, tanto dentro como fuera del texto. En «Efímera, peligro amarillo» el tema de la levedad ante el desarrollo acelerado del tiempo se transforma en motivo central y «Gaspar de la noche» es una narración en tercera persona sobre un niño supuestamente prodigioso al tocar el piano pero feo, desagradable, de pelo aindiado y, por si fuera poco, paralítico. El juez, hombre diestro y experimentado en la música, siente compasión y, respondiendo a un imperativo ético, lo acepta como alumno.

En el segundo grupo de narraciones –las que utilizan el recurso el ‘realismo social’- mención especial merece «Decadencia y caída», cuento fantástico que actualiza una lectura en clave política. Concretamente, relata el motivo de la “invasión” de seres extraños a los que denomina pelidontes, abreviatura del pelicascariplumidonte original, inspirados en Constancio C. Vigil³. Ante esa presencia amenazante, una familia aristocrática, cuyo linaje se remonta a épocas del Virreinato, se ve obligada a abandonar el lugar en el que habita: una mansión, construida con materiales traídos de Europa, en las cien mil hectáreas en Azul que Julio A. Roca le da en premio por su ayuda en la Campaña del Desierto. Tal situación, entendemos, tiene como correlato la pérdida de privilegios de ciertos sectores ante la irrupción en el seno de lo social de un nuevo sujeto político que provoca, entre otras cosas, el reordenamiento de clases. En este sentido, los miembros de la familia se ven impelidos a ocupar espacios y posiciones en el conglomerado social de la clase media urbana, que identificamos de filiación antiperonista.

Para algunos, el pelidonte es un animal gordo y amarillo. Para otros, negro y peludo. Procede del bajo fondo y su presencia se conservó latente desde el inicio de los tiempos y ‘ahora’ despertó. Esa emergencia vertiginosa se lee en términos de depredación y reproducción desmedida, razón por la cual las autoridades deberían intervenir con métodos de control y profilaxis. Pero, tanto la burocracia como la anarquía de las oficinas públicas, confabulan para que el número crezca y adquiera una proporción tal que, en poco tiempo, escapó al control del Estado. Ni la “chusma” de la servidumbre puede aniquilarlo porque sencillamente no lo diferencia. Sin embargo, no poder identificarlo no los libra de la molestia causada por el hedor, la plaga, el color y la

fetidez. La solución, lejos de ser armónica, consiste en su caza y exterminio, porque, de lo contrario “depositarán sus repulsivos excrementos en aquellas salas que alguna vez encerraron tantas riquezas traídas de Europa. Y seguirán reproduciéndose [...] Más tarde o más temprano las autoridades tendrán que intervenir. Porque de lo contrario la plaga de los pelidontes cundirá a otros palacios” (Denevi, 1973b:136).

Especuladores, obsesos, paranoicos y soberbios

El retorno de Perón a la conducción política del país parece molestar a Denevi quien, a pesar de su renuencia a manifestarlo explícitamente, dispone en sus cuentos indicios e informaciones precisas que refieren a esa etapa. Mientras que los pelidontes salieron a la luz en 1973, los cuentos incluidos dentro de la línea del realismo social en *Salón de lectura* (1974) abordan este elemento de manera sugerente y, significativamente directa en algunos pasajes. Genéricamente híbrido, el *Salón de lectura* se presenta como un espacio de mediación entre las singularidades de su estilo y la inclusión de la política como elemento constitutivo de la ficción. Cuentos, poesía, teatro y ejercicios de literatura menor se clasifican de esa manera otorgándole un principio de unidad al material discursivo. En «La caída del ángel de la señorita Ágata», Denevi parodia y lleva al extremo la enajenación que produce el culto al amor idílico y la imagen deformada, por virtuosa, que genera en el amante. Acusa la ridícula predisposición trágica de un romanticismo exacerbado que sufre el personaje ante el accidente que provoca la muerte de Gustavo Adolfo, su prometido. Tal pérdida ocasiona una distorsión en el carácter que la sume en la depresión y el autismo del que se recupera, veinte años después, al encontrar sorpresivamente una foto del falso poeta. Se produce, entonces, un proceso de *anagnórisis* que desnuda la falsedad de las representaciones idealizadas por la ensoñación. Al recuperar la cordura, el destino de la señorita Ágata rueda, junto con ella, por las escalera cumpliendo con el sino del héroe trágico.

En cierta forma, la parcialidad y la intransigencia en la manera de concebir la realidad están cuestionadas, desde el irónico título, en «Ya los libres del mundo no responden salud». Relata, en una primera persona que hace presuponer rasgos autobiográficos, las opiniones de un sujeto que, a modo de confesión, dirige a un hipotético lector, tan necesario como modelado. Por medio de un registro que se quiere íntimo, el discurso imbrica referencias coyunturales, configurándose como una especie de testimonio de honestidad, a la vez que justificación y descargo de su lineamiento político e ideológico.

La problemática en la que se encuentra el “yo” de la enunciación se puede resumir en términos de la defensa de las libertades individuales frente al poder coercitivo tanto de las instituciones como de las corporaciones. En este sentido, la defensa acérrima de la autonomía en todos los planos de la actividad social es extremada al punto tal que provoca la exclusión y el exterminio de su promotor. La constricción de la libertad está representada en la crítica a los distintos órganos de regulación de la vida espiritual, profesional, social y política, áreas que son confrontadas discursivamente en términos duros. De este modo, las distintas manifestaciones del culto religioso son caracterizadas como ‘sectas’ que se ocupan de mantener subyugados a los fieles en aras del dominio efectivo de una representación teísta. Sin embargo, el sectarismo alcanza a todo tipo de organización con fines lucrativos, del que no escapan los partidos políticos. En consecuencia, el apartidismo

del narrador pretende posicionarlo en un lugar neutral que le permite objetar las prácticas coercitivas del sindicalismo, entendidas como una de las causas de la polarización social puesto que, reflexiona, “el que se afilia adhiere a una porción de la verdad y niega sistemáticamente todas las otras” (Denevi, 1974:19).

Como técnico reparador de televisores que regula su propia actividad el “yo”, irá sufriendo represalias que atribuye a la exclusión del colectivo gremial. Pero, y por añadidura, tal independencia de criterio le autoriza, falazmente, a idear una perspectiva panóptica y no contaminada por factores de presión externos, entiéndase injerencia patronal, “escalafones”, “contratos”, “huelgas” y “sabotajes”. El hermetismo y la circunspección que lleva implícito todo orden determinan la arbitrariedad en la imposición de una verdad relativa y tendenciosa. El afán autárquico lo conduce a ‘horrorizarse’ de la disciplina de todos los ejércitos, incluso los ideológicos que reclutan soldados con la “promesa de una aventura heroica” la que después se reduce a “marcar el paso de ganso que dirige algún sargento analfabeto”. En este último aspecto, el texto se abre a conjeturas que tienen su correlato en el clima de violencia armada, antesala del Proceso de Reorganización Nacional. Prescindiendo de marcas explícitas, no es impropio reconocer que el objeto al que apunta la crítica refiere a cualquier principio de organización verticalista que lucha por imponer su hegemonía a expensas de sus adeptos, quienes parecen responder más a un dogma que a una verdad prescrita.

Por la negativa a circunscribirse ante un orden de interpretaciones, el personaje se cree víctima de un complot urdido en su contra, ya que sistemáticamente lo van rechazando tanto de los lugares de trabajo como de las dependencias del Estado. Hasta en el Banco habían perdido su documentación y sus depósitos prescribieron. El sujeto en la narración se va diluyendo de tal forma que pierde su identidad y va despojándose de atributos. La inclusión al sistema garantiza su individuación; la renuencia, su ‘desaparición’ como persona de derecho. La suerte del ‘disidente’ está marcada por la vigilancia y el control (Denevi, 1974:24). En líneas generales, Denevi alegoriza una práctica que en el extratexto iría a tornarse recurrente: la eliminación, simbólica primero, física después, del elemento ideológico opositor. Los mecanismos de control no tolerarán la emergencia de una conducta ni colaboracionista ni cooperativa que no se involucre ni participe. A pesar de las advertencias e intimidaciones, el “yo” persiste en su postura apática, motivo suficiente para que “varios policías, haciéndose los distraídos” se le acerquen con sus “revólveres desenfundados” para ajusticiar al perturbador por omisión. Protegidos por la inmunidad, el narrador se despide indicando que “luego dirán que yo era un ladrón y que me resistí” (Denevi, 1974:25)

En «Día de asueto para un oficinista cansado», vuelve a embestir contra la alienación que produce la burocracia a través de la figura del señor Guimaraes, un oficinista gris, quien luego de treinta años falta por primera vez al trabajo y se encuentra en la estación de subte con Airela, una niña etérea. Enviada a su encuentro, lo rescata del ostracismo y lo lleva con su madre iniciando un pequeño idilio familiar que se diluye en el minuto de ensoñación que dura el episodio antes de la muerte del desolado personaje. Más cercano a la sátira, «La Carta del tío de Europa o Epítome de Historia Argentina», es un cuento que representa la génesis de *Enciclopedia secreta de una familia argentina* (1986). Bonifaz Argento recibe una carta del tío de Europa augurándole el beneficio de la herencia de una importante fortuna. Excitados por la futura prosperidad, justifican el merecimiento con la reconstrucción de un linaje de abolengo e inician el comportamiento impostado y artificioso de una supuesta aristocracia. Distribuyen roles y actitudes anacrónicas, cercanas a la idiosincrasia

virreinal aprendida de los manuales de historia. La exageración en los buenos modales los conduce a adoptar un protocolo cursi. Con la máxima de ver sólo ese futuro feliz y no el falso presente, Denevi anticipa lo que denominará el ‘manuelismo’⁴, metáfora que será el motivo estructural en el análisis que realiza de la personalidad del argentino y proyecto que dará continuidad a su escritura durante los años ochenta.

Marco Denevi es personaje en «Viajeros insomnes en trenes nocturnos», relato que, según Piña (1983:352), tematiza el rechazo al destino y la condena a una existencia solitaria y sin amor por miedo al esfuerzo, riesgo y renuncia que entraña dicha aceptación. Dentro de un vagón de tren se le presentan al protagonista tres apariciones que, envueltas en un halo onírico, parecen resumir el oficio de escritor: sabiduría, reconocimiento y fama, simbolizados en una vieja que le da un mensaje indescifrable, un lector entusiasmado y una mujer pulcramente ornamentada que lo abandona al bajar al andén.

«Orfeo no murió en Tracia» progresa en la yuxtaposición de niveles narrativos. El autor de *Las mujeres de Tracia* relata la crónica de Fabricio Soler un escritor que, como aquél, viaja al interior invitado a dar una conferencia sobre “La problemática de la literatura argentina”. En la materialidad del relato enmarcado, el narrador-personaje-escritor comienza a interactuar con el escritor-personaje diluyendo los límites entre texto y metatexto. La misma estrategia compositiva se registra en el nivel textual debido a que la lectora del cuento que protagoniza Soler es Liliana, esposa celosa del escritor, a quien conoce en el pueblo al que va a dar un cursillo de literatura como pretexto para hablar de su obra. Los tiempos evocados, uno cronológicamente dos años posterior, se imbrican en la simultaneidad que le confiere la lectura, lo que contribuye a igualar los relatos en el mismo nivel, estableciendo un engarce entre una ‘ficción constitutiva’ y una ‘ficción constituyente’ procedimiento que, con diferentes matices, se habrá de reiterar en otras composiciones, especialmente en *Manuel de historia* (1985). La autonomía del metatexto determina, a la vez que necesita, el texto rector; personajes, motivos y temporalidades transitan libremente desde un espacio a otro, diluyendo los límites tradicionales.

Los locos y los cuerdos (1975) es, también, una obra miscelánea compuesta por “cuentos y recuentos”, “ejercicios de escritura vertical” y una pieza de “teatro para leer” que le da nombre al volumen. Singularmente, la narrativa ocupa mayor espacio y no registra cambios figurativos con respecto al material anterior aunque sí profundiza en las representaciones esquemáticas de una clase media que le da la espalda a la fisonomía nacional. Mediada por la sátira, critica la inconsciencia y la frivolidad en la mentalidad y la actitud de los sectores burgueses que desde la vida independiente del país, se desentienden de ‘lo propio’ para sobredimensionar ‘lo ajeno’.

Dentro de este orden de ideas, «El collar de perlas» se estructura sobre la base de una intertextualidad explícita con «El Collar» (1884) de Guy de Maupassant, «pequeña obra maestra que muchos habrán leído o que conocerán a través del cine», especula Denevi, narrador de un relato referido por uno de sus personajes (Denevi, 1975:15). A través de este mecanismo, el “yo” reseña una historia que, por más que sea una copia distorsionada del cuento del francés, adquiere importancia al citar la autoridad de Oscar Wilde y su idea de que la realidad plagia al arte. La historia, en fin, se quiere verosímil porque fue contada, relatada, transmitida oralmente por un actor involucrado en los hechos, Finita.

La protagonista tiene su correlato en el estereotipo de una ‘tilinga’ que es descrita en una situación subalterna a la que la relatora ostenta, quien por oposición se

ubica en una esfera superior pretendidamente aristocrática. De este modo, cuando señala que “se pasó todo el tiempo mirándonos como si fuésemos orangutanes en la jaula” (Denevi, 1975:15), activa una representación que en la coyuntura adquiere interpretaciones políticas que remiten a una imagen figurativa del antiperonismo. Con la misma intencionalidad, la enunciación evidencia los mecanismos clasistas descalificadores para con otros actores sociales. En este sentido, la ‘condición social’ se avizora tanto en el aspecto como en los modales, elementos dispuestos en el escandalizado juicio de valor que reproduce el Denevi escritor: “le hubiese visto el vestido, el peinado de alto. Y los modales, sobre todo los modales. Dime cómo comes y te diré quién eres. Daba lástima verla manejar los cubiertos” (Denevi, 1975:16). Por oposición, la identidad de clase puede interpretarse como la configuración de un “discurso social” que excluye y discrimina. Complementariamente, Gladys, el nombre de la protagonista, contribuye a incrementar de manera hiperbólica la “estupefacción” de los anfitriones, que funcionan, metafóricamente, como el ojo regulador que vigila y castiga. La manera más directa en que se registra la discriminación es en los prejuicios, los chismes y las críticas posteriores de Finita.

El descrédito también alcanza a Fernando, el otro en cuestión, quien se describe, lastimosamente, como un pobre que “no tenía donde caerse muerto” (Denevi, 1975:16), aunque ostentara “aires de gran señor”. Había heredado la casa de sus padres y mantenía una figura y un tono que aparentaba distinción pero tenía “una mucama y gracias”, cualidades suficientes para identificarlo con el modelo del nuevo rico que molestaba a la aristocracia. Las descalificaciones a Gladys se tornan violentas cuando se supone, siempre por lo que otro dice, que tomó confianza y empezó a soltar la lengua y a “ejercer su profesión de *mersa*” —el resaltado es nuestro—. De lo que se desprende la sospechosa ambición por ascender en la escala social casándose con Fernando y utilizándolo de trampolín para otros fines. Pero a sabiendas de la condición del pretendido, por más que la *idiota* se obnuble al ver a su alrededor tanto mueble y tanto cachivache “si hubiese sabido la verdad, seguro que lo habría dejado plantado” (17) El falso estatus de Fernando era producto de tratar con “gente como uno”: “Georgie, Monona y yo”, dice Finita, evidenciando las impostaciones y el amaneramiento que se anteponen al sentido de pertenencia.

Cuando Gladys comete la osadía de ir a una función de gala en el Teatro Colón se desencadenan las peripecias que reescribe de las acciones cardinales del cuento de Maupassant. El disgusto de Finita, ante la invasión del otro en espacios consagrados como dadores de prestigio, es evidente: “últimamente ya no se puede ir al Colón ni en funciones de gran abono. Está lleno de colados. En aquel entonces se respetaban las diferencias sociales” (18) funciona como una referencia indirecta al peronismo al tiempo que delata una rememoración nostálgica de la vida aristocrática en la época del liberalismo oligárquico. Ante la inevitable intromisión, Finita, en complicidad con sus cófrades, se preocupa por enmascarar la cualidad de la intrusa. Le da indicaciones de cómo ir bien vestida y Fernando le presta el collar de perlas de su madre. Gladys pierde el collar en el taxi y sigue la consecución de circunstancias para restituir la joya. La angustiada situación motiva el endeudamiento de su familia y el final de su actuación en la trama. Como en «El collar», Fernando confiesa que se trata de una pieza de imitación. Pero en este caso, Denevi invierte el sentido y agrega al relato un colofón en el que acusa que Finita fue y es amante de Fernando lo que despierta en el lector la sospecha de un complot para tenderle una trampa a Gladys y ganar dinero por la treta. Esta cruel resignificación subraya una conducta fraudulenta, instigadora y lesiva basada en la

impericia, el desconocimiento y la buena voluntad del otro que, en los personajes no genera culpa sino regodeo al aprovecharse de la humildad y la presunta ignorancia del marginado.

La línea de lectura que genera una interpretación sociopolítica asoma nuevamente en «Un sándwich de queso gruyère». La familia de inmigrantes alemanes Astrid, Hans y Helmut se distingue del entorno en el que se emplazan tanto por sus costumbres como por su apariencia física. Establecerse en los suburbios porteños fue una indicación médica por la deteriorada salud de Hans que, además, se encontraba desempleado. Herida en sus pretensiones, la señora Astrid no puede más que sentirse a disgusto con el presente y añorar un futuro confortable en la creencia de que el estar no es más que transitorio puesto que “en cuanto se nos pase la mala racha nos mudaremos a un sitio como la gente”, pensaba (Denevi, 1975:33).

Helmut, en cambio, se entretenía en el jardín. El foco de la narración lo incluye dentro de un panorama cercado por baldíos, ámbito barbarizado donde “bandas de mocosos” jugaban al fútbol y en la noche era frecuentado por parejas y “malvivientes”. Pese a las advertencias, el niño se siente atraído por ‘la amenaza’ que implica traspasar el límite. Una familia de provincianos comienza a construir en el baldío de al lado, apareciendo, en principio, sólo los domingos. En la descripción que el narrador pone en boca de Astrid emergen los descalificativos recurrentes que, desde su irrupción en el escenario nacional, priman en la imagen del ‘cabecita negra’: “varios hombres de *piel oscura, pelo negro y áspero, cuerpo esmirriado*. Vestían miserablemente y hablaban un vertiginoso idioma dulzón en el que abundaban las íes y las úes (un idioma que la señora Astrid no sabía que se llamaba guaraní)” (Denevi, 1975:35 –las cursivas son nuestras–).

Ante tales cualidades, emergen los prejuicios culturales: los comportamientos y las buenas maneras se verán alterados porque ni bien se mudasen habría “gritos, borrachera, guitarreadas” (35) prácticas odiosas para la señora Astrid y su tradición germánica. Por lo mismo y ajena a la regulación que tiene en mente, la casa que se iba levantando tenía “paredes toscas” y no era edificada sobre la base de ningún plan: un desorden de cuartitos producto de la improvisación de los pretendidos albañiles. “Cuando terminen será una especie de conventillo” pensaba Astrid. En este orden de cosas, una vez le arrojan por la medianera una naranja a Helmut como gesto de amistad, pero la madre lo lleva adentro de la casa para evitar el encuentro. Un domingo, el espacio de lo privado es invadido por un “intruso” que estaba en el jardín jugando con el niño de la familia. Se realiza de este modo el encuentro temido por un lado y forzoso, por otro. Astrid quiere separarlos pero fue como si “una *secreta orden* le mandase no avanzar. Algo, no sabía qué, el *extraño*, el *misterioso temor* de cometer una *profanación* le impedían dar un paso más” (Denevi, 1975:36 –cursivas en el original–). Denevi deposita en este acto la cualidad de una fisonomía nacional que se resuelve en el cruce de culturas y al que la ficción no puede eludir.

Helmut, con un sándwich de queso gruyère en la mano, le da la mitad al visitante, en signo de agradecimiento y hospitalidad. La narración recurre a los lugares comunes de la sorpresa, el desconcierto y la extrañeza que siente el niño guaraní ante un ‘manjar’ que nunca había probado. Luego de compartir la comida, los niños se ponen a jugar al fútbol fraternalmente ante la mirada de la madre que continúa en conflicto con los prejuicios raciales y los mandatos morales. Si bien en la narración se actualizan los tópicos de la dádiva, la condescendencia y la desigualdad étnica y cultural, el final abierto deja entrever la posibilidad de una solución a la problemática depositando en las

nuevas generaciones la eventual integración, pero a expensas de compartir las prácticas de una de las franjas sociales, la clase media, puesto que asimilar el comportamiento del 'otro' no es una alternativa.

Los mellizos Comnena y Teófilo Basíldes se sienten, en el cuento homónimo, «Llamados y elegidos» para brindar su altruismo a una mujer que observan en el diario transitar desde Santo Lugares a la Capital. Previsiblemente denevianos, el narrador involucrado describe a los personajes de manera caricaturesca, resaltando la complementariedad de los opuestos: alto y flaco, bajita y regordeta con la vocación estoica de amar al prójimo. Habitaban una casa en la provincia de Buenos Aires, grande, vieja, triste y fea que tiene su doble, su copia del original, en los límites de la Capital, motivo suficiente para que los personajes comprendan que pueden realizar su tarea de redención y, por lo mismo, su sanación espiritual en ese otro lugar, imaginado, contradictoriamente, de manera eufórica.

La extrema vocación de servicio se fue manifestando en el cuidado de sus familiares, quienes por su frágil salud, los fueron dejando solos, lo que acrecienta el carácter angustioso y sombrío de los hermanos: sin nadie a quien atender, sus vidas carecían de objeto. Por lo que llegan a pensar en alquilar las habitaciones o en mudarse de casa. Pero no concretan lo uno ni lo otro porque Teófilo, que viajaba a diario en tren a trabajar como empleado en las Grandes Mercerías Aladur, se obsesiona con la casa verde: una construcción vistosa emplazada en un entorno periférico, humilde y caótico (Denevi, 1975:78) Descontado el carácter fabular del acecho, luego de varios viajes espías, determinan que la mujer necesita de sus cuidados por lo que, con la colaboración de la trama, una mañana, azarosamente, el tren se detiene frente a la casa y los personajes se reconocen. La mujer mueve los labios, pretendiendo enviar un mensaje que Teófilo decodifica como un pedido de ayuda: tenían que salvarla. Un Alguien, un Otro, un Quien, un Aquel manejaba los hilos del destino, llamando y eligiendo a sus querubines porque “el común de la gente está dedicada a mirarse en el espejo de su propia conveniencia” (Denevi, 1975:88). Previsiblemente, los hermanos deciden mudarse a la casa de La Paternal, a la que arriban con muebles y todo.

En «Memorias de Margarita» Jenara, una mujer joven y hermosa aunque orgullosa y huraña, recuerda en primera persona la acción en tiempos de la segunda presidencia de Yrigoyen aludiendo, cínicamente, a la burocratización de la esfera pública representada en el cargo de “secretario del subsecretario” que cumplía Jenaro Chaves Urreta, el tatita. Cuando muere, la madre del narrador decide alquilar el altílo de los fondos, una habitación de servicios, al profesor Jorquera: un hombre feo y casi viejo que no representaba peligro para dos mujeres solas.

Jorquera repugna a la narradora por ser el estereotipo del 'cabecita negra': tipo provinciano, muy morocho, casi negro, bajito y flaco a quien, encima, le faltaba la mano izquierda, activando marcados prejuicios sociales. Al igual que en otras narraciones, las particularidades físicas entrañan para Jenara una monstruosidad psicológica. Por tal motivo, quiere deshacerse de la molestia echándolo, pero una ley que prohíbe los desalojos y las subas del precio de los alquileres, promulgada en el gobierno yrigoyenista, enfurece a la propietaria, dato que parece ser indicio del disgusto de la clase media ante la protección de los derechos de los inquilinos, lo que se traduciría en una pérdida de su potestad (Denevi, 1975:95) La madre muere en medio de la crisis de los 30, dentro de un clima político convulsionado ante el derrocamiento de Yrigoyen y la mano dura de Uriburu. Se suspenden los favores políticos, con la salvedad, dice Jenara, de que “gracias a antiguos protegidos de tatita (jóvenes que había hecho entrar

en Defensa Agrícola sin otra obligación que cobrar el sueldo y que hoy son diputados y senadores) fui incluida en una lista de pensionistas graciabiles del Estado” (Denevi, 1975:97) pero cuyo monto no le significaba una remuneración suficiente.

Cercada por la política social, la xenofobia de la narradora se exagera de tal forma que se interpreta como la manifestación patológica de rasgos obsesivos y paranoicos. Jorquera, de este modo, muta de “rata verde” a “insecto a punto de morir”, de “mico” a animal con “hocico de caballo” (Denevi, 1975:98) La intriga, luego, irá a desarrollarse en clave fantástica. La apariencia de Jorquera era una fase larvaria de su verdadero rostro.

Jenara encuentra en un cuaderno de notas, especie de diario íntimo, la confesión del amor incondicional que siente por ella y el reconocimiento de su carácter físicamente repulsivo, por lo que acude a prácticas esotéricas y sobrenaturales para transmutarse en otro ser. Una noche ocurre la metamorfosis kafkiana a la inversa. El insecto se transforma en un joven alto, rubio y fornido, de tipo nórdico, alemán o escandinavo. Revela que fue profesor, que trabaja como corrector de pruebas en varios diarios, que gana poco, que por desquite o desesperación le gusta el juego, el alcohol, frecuenta los bajos fondos. Es amigo de delincuentes y otro corrector de pruebas lo inicia en una misteriosa, extraña religión egipcia que concibe al hombre como dualidad. De este modo, imágenes hermafroditas, repetición de palabras sugestivas, el pacto con un ente suprahumano, lo transforman en el modelo añorado. Así, “mientras en Buenos Aires, a medianoche, el alma de Jorquera cambiaba de cuerpo, el alma de este muchacho [alemán o dinamarqués] se desprendía de su propia envoltura carnal y adoptaba la de Jorquera” (Denevi, 1975:100). Desesperado ante la transformación, el joven destruye su nueva envoltura carnal. Y una de las almas debe, forzosamente, cumplir lo acordado con el Diablo.

Desolados, transgresores, presumidos y resignados

Junto con *Hierba del cielo*, la *Reunión de desaparecidos* (1977) reúne los cuentos mejor logrados de la literatura deneviana. Si bien no hay, en apariencia, una línea de continuidad que recorra los textos, cada uno, de un modo particular, refiere a la, ya a esta altura, clásica temática de la búsqueda de la identidad individual en oposición a las determinaciones sociales.

Los cuentos, en este caso, utilizan de manera significativa el recurso de la estereotipia en cuanto vínculo esencial del texto con lo que está afuera, específicamente con el “rumor anónimo de una sociedad y sus representaciones” (Amossy, 2010:72). Como lugar sensible de condensación y de producción de sentido en el texto literario, el estereotipo opera como un elemento de mediación entre las dos dimensiones. En la manera de actuar y de pensar de los personajes y en el discurso que el narrador adopta ante ellos, el autor ha seleccionado, representado y orientado una cierta axiología o escala de valores que puede constituir una actitud conformista, una actitud de distancia o de reacción crítica, una parodia grotesca o una caricatura irónica, respecto a los valores y los estereotipos existentes en la sociedad. *Reunión de desaparecidos* significa en cuanto activa solapadamente este tipo de conexiones.

Por ejemplo, el título moviliza la sospecha en el lector. Visiblemente, en la contratapa, Marco Denevi argumenta que no debería leerse en términos políticos puesto que retoma una expresión de un poema de Olga Orozco⁵, cuyo significado le “viene de

perillas a una obra de ficción, a la convocatoria de sus personajes, al relato de sus peripecias” (Denevi, 1977:14). Sin embargo, al cotejar el índice de las narraciones incluidas en el volumen, se advierte la existencia de un cuento homónimo que no se encuentra en la materialidad discursiva. Es decir, cuando el lector se dirige a la página a la que lo envía el índice se encuentra con la aclaración de M.D. y no con la «Reunión de desaparecidos» en un guiño que, intuimos, se vincula implícitamente con la coyuntura y busca sortear la censura: el texto se conceptualiza, se anuncia, pero no tiene existencia, es una “incógnita”, no “tiene entidad”, “no está”. Esta remisión al discurso de Videla, si bien posterior, nos parece significativa de la intencionalidad subyacente en el proceso enunciativo, ya que Denevi no se caracteriza precisamente por la ingenuidad. Aún más, dentro de esta línea y promediando el libro, «Hombre al margen» es un relato explícito y sugerente del clima de vigilancia y sospecha que los textos que rescriben el período del terrorismo de Estado se encargan de evocar.

El motivo del cuento parece trivial: Juliá, un tipo de clase media, viaja en colectivo a visitar a Polola de noche. El ojo avizor del narrador, luego de recorrer el panorama desolador del transporte público, repara en dos “barbudos y melnudos con sus gamulanes de cuero y sus botas y sus aires izquierdistas” (Denevi, 1977:75) que se ubicaban en el asiento del fondo. El mismo dispositivo discriminador se despliega ante los lugares por los que transita el recorrido, sobre la base de criterios de orden, limpieza, poder económico y urbanidad, configurando una mirada de tenor amenazante y peyorativo. Una conversación entre el chofer y un hombre corpulento refiere a una huelga en el transporte público a la que aquél no quería plegarse, demandas sindicales que alertaban a “los barbudos” que se mantenían callados aunque “rumiando sus odios contra la sociedad, contra los hombres como Juliá”. Esta secuencia es rica en alusiones contextuales. Mientras que, por un lado, registra el temor por parte de individuos de ciertos sectores ante el clima de violencia y la atmósfera de represión reinante, activa, por otro, la sensación de cautela constreñida en el personaje, quien mira a través de la ventanilla el reflejo de los demás pasajeros o lo hace de reojo, siempre circunspecto y a la defensiva. Asimismo, el narrador expone sugestivamente una visión estereotipada de los “zurdos” en referencia a la crítica recurrente de la sociedad burguesa, y subraya la diferencia entre la gente incluida en el sistema y los revoltosos, a través de una matriz ideológica que esboza los patrones de adhesión y connivencia de algunos sectores para con el golpe de Estado cívico-militar.

Dentro de este orden de representaciones, no es casual que tanto individuo como actitudes sean sospechadas. Por lo mismo, cuando sube “un muchacho de mameluco gris grasiento y roñosas zapatillas de básquet”, la mirada desconfiada de Juliá lo persigue hasta que se sienta junto a los barbudos, “pierna con pierna con uno de ellos”, a pesar de que sobran lugares en el colectivo. Consecuentemente, razona, es un “tipo sospechoso” (Denevi, 1977:77) y por lo tal, estigmatizado en la generalidad poco certera de que los sujetos “mal entrazados y con ganas de conversación o de camorra” son temibles y poco confiables. Sin embargo, tal prejuicio apresurado se atenúa al considerar otro tipo de variables. De tal forma, el pasajero que usa el servicio a esa hora tiene el perfil de “un hombre solitario y aislado en frío, en cansancio, en indiferencia, en ropa barata, en olor a tabaco, a pobreza” (Denevi, 1977:78) exponiendo la dualidad característica de un personaje confuso.

La voz del joven, de acento correntino, se dirige a uno de los melnudos con marcada indignación: “Qué hijo de puta el coso ese, el chofer”, buscando un interlocutor que, intuyendo un peligro o una cooperación, desciende del micro,

indiferente. Ante el desplante, sube una pareja madura secreteando murmullos misteriosos a la que el correntino se acerca. Le cuenta la situación al hombre con el mismo disgusto: el chofer es un hijo de puta porque lo insultó llamándolo “negro de mierda” porque le pagó el boleto con “un papel de diez lucas” y no le dio el vuelto. Advertido de la descalificación xenófoba el hombre lo ignora y se pone a hablar con su mujer de “un enfermo o de un muerto” y se mudan de asiento. Le toca el turno a un viejo que, por corajudo o cobarde, tardó más en ignorarlo pero termina yéndose.

El correntino busca un nuevo interlocutor a mitad del colectivo. Una voz acatarrada y mandona lo asiste. Quizá un policía vestido de civil. El joven le agrega datos al comentario como el reclamo de las lucas de vuelto y su negativa, previa amenaza de golpiza. “¿Y yo qué quiere que le haga?” pregunta el interpelado, desligándose del compromiso, “Asunto suyo, mi amigo”, decreta con frivolidad. Mientras tanto, los demás pasajeros se bajan rápidamente del colectivo excepto Juliá quien, simulando dormir, continúa vigilando. Cuando, fatídicamente, el correntino le habla se hace el dormido. Juliá siente que el colectivo se detiene y se abre la puerta. “¿Y maestro, baja o no baja?” increpa el chofer al tercero involucrado. Sin abrir los ojos, siente el sonido de los ruidos que delatan el asesinato. Después de un rato levanta los párpados. Baja de colectivo todavía impecable como por la mañana y llega a la casa de Polola a las once. Nada había pasado.

Denevi, entre otros motivos, describe la crónica ambigua de un asesinato anunciado. La violencia en la resolución del conflicto encuentra en la indiferencia y el menosprecio sus móviles premeditados. El relato naturaliza la reacción sin interferir desde ningún plano. Estructura los acontecimientos sobre la conducta instituida del “no te metás”, una de las inflexiones más perniciosas de la acción de la violencia de Estado sobre el cuerpo social, empleando la metáfora biologicista recurrente en el discurso hegemónico que matizaba el momento histórico evocado. La impunidad alcanza tanto al delito como a sus causas. El victimario es víctima de un entorno prejuicioso y estigmatizador. La indiferencia y el menosprecio lo llevan a hacer justicia por mano propia. Las culpas, de este modo, se distribuyen en el anónimo colectivo y su impacto se mide en el comportamiento y las actitudes perentorias.

Otro es el tenor de «Cuando un amigo se va de Alberto Cortez», relato de la aflicción de Lucy, la cantante de un bar nocturno que gerencia el Polaco. Tiene alrededor de sesenta años y está sufriendo el abandono de Jimmy. Sus dotes artísticas son cuantiosas, según nos advierte el narrador: “ahora fondeó en el Varsovia, pero muchos se acordarán de los tiempos en que hacía comedias musicales en el Politeama y hasta filmó una película donde no sería la protagonista pero trabajaba al lado de Mario Fortuna y de Olinda Bozán” (Denevi,1977:88) Exageradamente, Lucy Zogbe, estrella del cine, del teatro y de la canción melódica mantuvo una relación con un pibe de veintidós años que habrá “encontrado otra mujer que le da más plata”. La narración que quiere ser folletinesca emplea, previsiblemente, giros coloquiales e inflexiones del lenguaje popular. Se enfoca en la vida nocturna de revistas y varietés donde pululan las imágenes arquetípicas de cafishios, vedettes e imitadores. Lugar importante lo ocupa la vestimenta artificiosa y el maquillaje cobertor de rasgos que no se quieren destacar, como una Lucy que “sin peluca y en batón, parece una vieja de cien años” (1977:90). Hasta “un comisario y dos oficiales de civil” asisten al show de Lucy y se acodan en la barra para ‘vichar’ todo. En líneas generales, el tratamiento estilístico del lenguaje y los motivos relatados posibilitan establecer puntos de contacto con la escritura de Manuel Puig, cuyos textos, en más de un aspecto, “dialogan” con los denevianos, tema que

podría formar parte de una investigación posterior. De igual modo, el narrador hace progresar el cuento reiterando ideas, acumulando información, volviendo a un tema para luego proseguir modulando un tono melodramático desde un registro coloquial.

Situando la acción en las primeras décadas del siglo XX cuando la presencia de la masa inmigratoria iba moldeando la fisonomía del argentino de una manera particular, «Salvación de Yaya» presenta una sucesión variopinta de personajes y caracteres que desfilan por la peluquería de Doménico Scaricamusuzzo, alias Musú, inmigrante siciliano que tiene su local en la zona de los bancos porteños. La clientela estaba conformada por hombres de negocios, formales, de buen pasar, algunos extranjeros, entre otras representaciones de profesiones y oficios característicos de una clase media en ciernes. El lustrabotas, por ejemplo, es otro siciliano que tenía el “alma ennegrecida por el dolor, torvo y silencioso” (Denevi, 1977:202) y remite al estereotipo del ‘tano’ melancólico y sufrido por las luchas contra la vida en un país lejano a su patria de la que huye porque la mafia en Italia le había matado a sus tres hijos.

Yayá era la “mejor manicura del mundo”, ni linda ni fea, “gorda de cuerpo y flaca de piernas [...] El pelo, paja seca. Los ojos, ceniza fría [y] se vestía mal” (Denevi, 1977: 203). La clientela, exclusivamente masculina, hace del sexo y de las mujeres un tema obligado en las visitas reiteradas al salón. De este modo, Denevi establece un denominador común en la heterogeneidad de estampas y situaciones elaboradas a la manera costumbrista, elemento crucial para comprender la transformación del personaje. Con algún prurito al principio y luego desfachatadamente, los clientes van descubriendo que Yayá es “una criatura asexual, un ser excluido y desinteresado de la sexualidad, un cero a la izquierda para los cálculos, las maniobras y las trapisondas del sexo” (209) Por lo tanto, los hombres confiesan, sin reparos, sus experiencias, en una manifestación reelaborada del machismo como institución.

Dentro de esta perspectiva el cófrade debería ajustarse a una serie de principios como: a) manejo sutil del humor, vinculante y cómplice, en relación con los temas de amor; b) reconocimiento de las diferentes maneras en que los géneros conciben la realidad; c) defensa del pragmatismo ante el idealismo y d) empleo de un código de costumbres, diversiones, gustos, oficios e ideas exclusivos y excluyentes del mundo masculino. Sobre la base de estos criterios, cualquier elemento que no se ajuste es considerado “distinto”. Y en la ficción Beppe es gay, condición que se manifiesta en la conducta, incómoda y exasperada, de la clientela ante su presencia.

Eufemísticamente, es la “oveja negra”. A su alrededor se espera “una atmósfera malsana” debido a que “anda en malos pasos” lo que genera un “muda reprobación que, sin embargo, renuncia a manifestarse”. La imagen de Beppe, en síntesis, “infunde una amedrentada admiración o más bien un respetuoso temor que sofoca los reproches”. Pero a Yayá no le dirige la palabra porque le tiene un pánico irracional. Tal “anomalía” escandaliza a los clientes a la que se añade la mención de prácticas pedófilas para las que reclaman una punición, ya “va a terminar en cafúa. Anoche fue un chico de doce años” (Denevi, 1975:215)

El orden de cosas se altera cuando Musú emplea a una segunda manicura, Coralín, una mujer sin educación, arrabalera, pero con buenos atributos físicos dispuesta a comportarse como *femme fatale*. Previsiblemente mantiene una relación antagónica con Yayá mientras que es histriónica y sugerente con los hombres, actitud que provoca el cambio de modales entre la clientela que se queda siempre expectante, observando comportamientos y “maquillando su nerviosismo” (Denevi, 1975:218) Consecuentemente, las hormonas se alborotan hasta que logran reconocer que la

intención de la ‘putana’ era seducirlos para escalar socialmente. Yayá, impasible, contempla desde su mesa en un rincón. Suceden una serie de hechos fortuitos que quieren adjudicársele a una maldición de Coralín antes que a la cobardía de los hombres. De esta manera la segunda manicura es catalogada de mufa, de bruja, de rendirle culto al Diablo. Razón por la cual, la echan y todo vuelve a la normalidad, excepto el carácter de Yayá que muta de mujer sumisa, no dispuesta a enamorarse, a una entendida en el arte de la seducción ya que aprende las técnicas de la manipulación.

En simultáneo con los cuentos que toman como motivo aspectos de una realidad sociocultural reconocible, en *Reunión de desaparecidos* se pueden agrupar otro tipo de narraciones que, sin discriminar el estilo, se estructuran sobre la base de la intertextualidad literaria. En este sentido, «Simulacro de la persecución y muerte de Dormicio Hereñu» es un texto con explícitas reminiscencias borgeanas. Aborda la temática del doble envuelta en una atmósfera fantástica y verosímil, en la que Dormicio Hereñu se encuentra con su otro yo entrado en años pero al que no le ve la cara. Hereñu es la imagen cuidada del compadrito. También, la ficción como elemento constitutivo cobra especial sentido en «Enoch Soames (?-1897)», cuento varias veces aludido en la concepción estética de Denevi. El motivo consiste en la reescritura del singular relato homónimo de Max Beerbohm, publicado en la *Antología de la literatura fantástica* (1940), compilada por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Argumentalmente un escritor sin talento, Enoch Soames celebra un pacto con el diablo para conocer el futuro de su fama. Según nos describe el autor del cuento, al momento de cerrarlo, el diablo le ofrece una mirada “vulgarmente triunfal”. Ocurre que este personaje conoce que el pacto será una tremenda frustración para el pobre Soames. Su viaje al futuro, acordado a cambio de su vida, donde aquél visitará una biblioteca para ver cuánto de su obra alcanzó la posteridad, le revelará a Soames una realidad diabólica. Sólo ha trascendido como un personaje de fantasía, justamente a raíz del relato de quien se propuso describirlo como alguien real. Soames, que soñó con ser un escritor afamado, advierte gracias al diablo que el mundo lo considera sólo una ficción. Cerrando la trilogía, «La obra maestra de Anohuil perdida» recoge y amplía el argumento de Pierre Menard borgeano dando existencia, esta vez, a una obra que o es invención o es plagio.

Finalmente, el ciclo que analizamos hasta aquí culmina en 1979 con la aparición de *Parque de diversiones II*, obra miscelánea, en la que predomina el teatro breve y la minificción. Con la singularidad habitual, el texto presenta al lector un conjunto de piezas literarias de variado contenido en las que Denevi se propone desmitificar los mitos, se rebela contra lo que la historia y la leyenda han dado como cosa definitiva, porque está convencido de que siempre hay algo que agregar a la verdad para darle las nuevas probabilidades que necesita, superando la primera versión elegida y aceptada.

Conclusiones

La narrativa de Marco Denevi en los años setenta no fue un elemento discordante para el discurso castrense, razón por la cual, circuló libremente a pesar de abordar temas y motivos, en cierta forma, comprometedores. El tratamiento de los personajes, la descripción de las situaciones y los contextos actualizan un universo de representaciones que coincide con los prejuicios de un sector de la clase media afín con

un modelo de país pulcro y ordenado. Por consiguiente, al reproducir estereotipos, tanto sociales como culturales, el simulacro de comunicación no perturba al lector modelizado que se identifica con los juicios de valor del narrador-personaje-autor, categoría recurrente en su estilo.

La dimensión política de los cuentos es significativa en cuanto configura un clima de sospecha y hostilidad características del comportamiento de una franja de individuos inmersa en un aparato represor del cual intentan librarse con su omisión y pasividad. Dentro de esta matriz ideológica, habrá sujetos ‘marcados’ que necesariamente han de ser excluidos o eliminados del texto y habrá otros sujetos ‘anómalos’ quienes, a pesar de no ser culpables de su ‘anormalidad’, no pueden librarse de la soledad condenatoria, pena consensuada por un colectivo censor.

Con marcada ironía, Denevi dispone un entramado textual en el que registra, al tiempo que insinúa, diferentes discursos sociales que permiten configurar el escenario urbano bonaerense durante los años setenta, sus inflexiones políticas y los mecanismos de exclusión con el elemento disidente, por medio de una literatura que, en apariencia aséptica, contagia en el receptor el síndrome del escrúpulo en relación con el simulado equilibrio de la organización social. Atravesado por el dialogismo desde su irrupción en el campo literario, su narrativa, en parte por la interdiscursividad y en parte por el afán de ‘transparencia’ en la aprehensión de lo inmediato, registra y traslada ‘huellas’ y ‘marcas’ a partir de las cuales se pueden articular sentidos coyunturales. En este orden de ideas, el discurso es susceptible de incorporar los vaivenes políticos y las particularidades del desarrollo de la sociedad en la que circula. Por eso, a veces como rumor o ‘fantasma’ y a veces como objeto o marco, el contexto se imprime como telón de fondo en las dramatizaciones de la vida porteña que el texto atrae.

Denevi acaba siendo creador y creación de los estereotipos porque son fuente de su escritura y debe apoyarse necesariamente en ellos para que su obra sea comprendida. Intenta ir en contra de los convencionalismos pero no se opone a ellos. En todo caso, busca ir transformándolos pero nunca de una manera radical. En este sentido apunta la generalidad de su obra, particularmente la que escribe a partir de la década del ochenta. Vista en conjunto, la narrativa deneviana no escapa del imaginario social y de la opinión pública de allí que los estereotipos sean elementos constitutivos de sus textos y aunque intente desmarcarse de ellos nunca aspira a desconocerlos. Por el contrario, en este tipo de escritura la estereotipia funciona como elemento mediador entre los individuos y la sociedad y permite la integración de la obra dentro del horizonte cultural que atrae y configura.

Con el mundo de representaciones que la clase media imprimió en la cultura argentina a partir de 1955, la cosmovisión e idiosincrasia de Denevi entroncan con la tradición literaria y ensayística de las generaciones de inmigrantes que le otorgaron al país una especial fisonomía sociocultural. Los personajes que pululan tanto en la ficción como en la reflexión asumen la condición de ‘apátrida’, de ‘trasplantado’ en un suelo resistente. De acuerdo con esta idea, la identidad del argentino porteño —porque la mirada no traspasa la Avenida General Paz— se autoadscribe a un imaginario que hace del pasado un territorio mitológico mientras que reniega del presente en aras de un futuro promisorio. A partir de esta percepción de la sociedad sus cuentos asimilan del contexto esquemas fijos y preconstruidos y los emplean para comunicar y hacer posible el entendimiento, la connivencia, la familiaridad y la complicidad en el tratamiento de ciertos temas.

Con la libertad que le confiere estar al margen del canon, su literatura se tiñe de ‘color local’; aunque se preserva, infructuosamente, de reproducir esquemas ideológicos estereotipados por medio de la parodia y burla, los prejuicios son configurados por una mentalidad moldeada por las instituciones de las que el enunciador no puede ‘correrse’. Los personajes lo confirman: están encerrados en el círculo, vicioso y fatídico, de la apariencia; en la enajenante tensión entre el ser y el parecer.

Bibliografía:

- Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne, (2010), *Estereotipos y clichés*, Eudeba, Buenos Aires.
- Angenot, Marc (2010) “El discurso social: problemática de conjunto” [1989] en *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Bioy Casares, Adolfo, (1971), *Diccionario del argentino exquisito*, LA NACIÓN, Buenos Aires
- Denevi, Marco, (1980) *Asesinos de los días de fiesta*, [1972] El Ateneo, Buenos Aires
- (1973a) *Antología precoz*, Editorial Universitaria, Colección Letras de América, Santiago de Chile,
- (1973b) *Hierba de cielo*, Corregidor, Buenos Aires.
- (1974) *Salón de lectura*, Huemul, Buenos Aires,
- (1975) *Los locos y los cuerdos*, Huemul, Buenos Aires.
- (1977) *Reunión de desaparecidos*, Macondo, Buenos Aires.
- (1986) *Enciclopedia secreta de una familia argentina*, Sudamericana, Buenos Aires
- (1999) *Manuel de historia* [1985] Corregidor, Buenos Aires.
- Pellanda, Juan Carlos, (1995) *Conversaciones con Marco Denevi, ese desconocido*, Corregidor, Buenos Aires
- Piña, Cristina, (1983) «Marco Denevi: la soledad y sus disfraces» en *Ensayos de crítica literaria*, Editorial Belgrano, Buenos Aires
- Orozco, Olga, (1979) *Mutaciones de la realidad*, Sudamericana, Buenos Aires.

Notas

¹ Las *idées reçues* son los prejuicios comunes, relacionados con las conveniencias, con la moral social. Por tal motivo, definen juzgamientos, creencias, formas de hacer y de decir, en una formulación que se presenta como una constatación de evidencia o una afirmación categórica. (Amossy, 2010:27-28)

² A comienzos del siglo XIX, la imprenta inventa un nuevo procedimiento de reproducción masiva de un modelo fijo: es el procedimiento del cliché o del estereotipo, que reemplaza a la composición con caracteres móviles. Hacia mediados de los años '60 del siglo XIX, sabemos que la palabra ‘cliché’ se utilizaba en el campo de la fotografía (1865) donde designaba el negativo a partir del cual se podía sacar un número indefinido de copias. Por una extensión analógica, se usó luego para denominar “familiarmente” según P. Larousse (1869) a una “frase hecha, que se repite en los libros o en la conversación” o bien “un pensamiento que se ha vuelto trivial” (Amossy, 2010:15)

³ Nos referimos a *El bosque azul*, Atlántida, Buenos Aires, [1943] 1949, en el que se presenta un animal híbrido denominado mulñandupelicascaripluma.

⁴Manuelisma: parónimo o parodia de aneurisma. Designa una enfermedad mental endémica entre los habitantes de Buenos Aires. Sus manifestaciones consisten en la mitologización del pasado, en la negación del presente y en la afirmación apodíctica (sic) de un futuro utópico. (Denevi, 1999:13-14)

⁵Es exigua esta luz/Apenas si dibuja escenas inconstantes hechizadas por el fulgor de la corriente/o pájaros prisioneros en un témpano inmóvil/Todo lo que se va entre dos golpes de ola, como cambiar los ojos;/todo lo que se queda como estatua de sal en su visión insomne./Esta luz es de paso y es mortal./Nada que me descifre qué puede ser entonces/esta intención de brillo que llega sin un cuerpo/donde poder estar./este soplo a través de una brecha más honda que un anillo vacío/o este rumor de frondas que traspasa la noche lado a lado./Tal vez brillo de miradas que vuelven/como vivas monedas rescatadas desde el fondo sin fondo de un tonel;/tal vez soplo de bocas que me nombran con mi nombre de arena;/tal vez rumor de antiguos ropajes desgarrados por los vigías de otro mundo./Alguien que se rehace con la dócil sustancia de las apariciones./Es voraz esta luz./Absorbe sin piedad al que retorna con su rostro extranjero./Sólo me deja restos,/vestigios insolubles de esos vagos tejidos que fragua la nostalgia./Aunque quizás se trate de mi propia nostalgia y de otra luz./¿No soy acaso un brillo, un soplo y un rumor también indescifrables,/allá, donde acudo con mi carne intangible y mis disueltos pies a **una densa reunión de desaparecidos?** OLGA OROZCO. Núm. 5 de *Mutaciones de la realidad* (1979 –el resaltado es nuestro–). Cabría preguntarse si algunas imágenes tienen implicancias políticas o si responden a los rasgos expresionistas y surrealistas de la autora.

Pulgarcito, aportes para nuevas lecturas

Melisa Maina*

Resumen:

En este artículo se revisará críticamente el libro *Diario Secreto de Pulgarcito* escrito por F. Lechermeier e ilustrado por R. Dautremer, comparándolo con el texto original de Perrault. Se intentará dar respuesta a la pregunta ¿cómo se modifican los textos clásicos?, por medio de la noción de *traducción como proceso de operación cultural* a través de las líneas teóricas propuestas por Walter Benjamin. A partir, del análisis del caso particular del texto seleccionado, se pensará cómo se han modificado ciertos temas en la narración y qué aportes se realizan en la interpretación de una nueva lectura. De esta manera, concebimos los cuentos clásicos como documentos históricos, para así articularlos con los conceptos de hegemonía y disidencia.

Palabras claves: traducción- hegemonía-disidencia-cuentos clásicos- Pulgarcito

The Secret Diary of Tom Thumb written by R. Lechemeier and illustrated by R. Dautremer, will be analyzed by comparing it with the original story collected by Perrault. We will try to answer to the question ¿how the classic tales change with time?, through the notion of *translation as a process of cultural operation* following the theoretic proposal of Walter Benjamin. Based on the analysis of the selected case, we will think how certain themes has been modified in the narration and which contributions has been done in the interpretation of a new reading. We conceive the classic tales as history documents, to articulate them with the notions of hegemony and dissidence.

Words Keys: translation- hegemony- dissidence- classic tales- Tom Thumb

*Licenciada y Profesora en Letras Modernas. Docente de Nivel Superior. Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela de Letras Modernas. UNC. Mail: melisa.maina@gmail.com
Recibido 19/12 /15. Evaluado 16/03/16

Nos proponemos pensar cómo opera la traducción cultural en la relectura de un cuento clásico a partir del análisis del libro *Diario secreto de Pulgarcito*, ilustrado por Rebecca Dautremer, escrito por Philippe Lechermeier y editado por Edelvives en 2010. Nos interesa pensar cómo ciertos temas de la literatura infantil pueden ser revisados para entender lecturas diferentes. Para esto comprendemos la traducción como operación cultural, mecanismo que permite comprender una forma de acceder a una revisión de los textos para interpretar las relaciones y rupturas con el original. Por lo tanto el problema queda definido de la siguiente forma: ¿de qué modo y porque varían los cuentos clásicos infantiles en el tiempo? Para tratar de dar respuesta a esto tomamos como caso de aplicación, el cuento clásico de Pulgarcito. El concepto de *traducción cultural* es una herramienta teórica que permita dar una respuesta a la pregunta formulada.

La historia de Pulgarcito, integra los denominados cuentos clásicos para niños. Tanto Susana Navone como Robert Darton revisan estos textos como documentos históricos, ya que han evolucionado y han adoptado diferentes formas en relación a diferentes contextos históricos y sociales. Para esto nos guiamos teóricamente con el artículo de Walter Benjamin *La tarea del traductor* para de esta forma entender que se asume una traducción desde el original hacia el texto traducido pero como lo hace extensivo a la obra de arte, no sólo hablamos del lenguaje sino también de procesos más complejos en el entramado cultural. En consecuencia, se activa una mediación entre aquel que ofrece el servicio de mediar entre los dos textos y de esta forma alcanzar una posibilidad de acercamiento a la verdad del conocimiento. El autor sostiene: “Porque en su supervivencia —que no debería llamarse así de no significar la evolución y la renovación por que pasan todas las cosas vivas— el original se modifica”. (1923: 133). Lo que lleva a deducir que escapa a una teoría de la copia y que permite pensar cómo accedemos a la realidad inmediata. En este sentido, sostenemos que las operaciones de traducción cultural son complejas y no sólo hablamos de un original y una copia sino de procesos más complejos que escapan a esta dicotomía. Para sostener esto, primero debemos revisar los orígenes del texto.

Según Robert Darton se registraron más de ochenta versiones de *Le Petit Poucet* entre 1870 y 1914. Precisamente esta época es caracterizada como la edad de oro de la investigación de los cuentos populares en Francia. Navone realiza un recorrido por la obra del autor e interpreta los diferentes momentos de su vida en relación a la corte de Versalles, una característica notoria es que introduce la moraleja al final de los relatos y por lo tanto filia la literatura para niños a una línea moralista. Nos interesa recuperar esta forma de análisis para comprender los elementos que son modificados en el cuento tradicional.

Marcela Carranza define a los cuentos clásicos de la siguiente manera: “(...) aquellos textos de los que todo el mundo tiene noticias, pero que casi nadie ha leído.” (Imaginaria 2012). Por lo tanto, hablamos de textos que perviven en la memoria de una comunidad a lo largo de la historia y que se hacen tangibles en nuevas apropiaciones y transformaciones.

El cuento de Pulgarcito recopilado por Perrault¹⁴⁰ nos permite pensar en un proceso de traducción cultural para comprender cómo se pueden pensar las transformaciones sufridas por el cuento, a partir de las adaptaciones que se hicieron en sociedades, culturas y

tiempos diferentes, entonces uno puede pasar a preguntarse en qué términos se producen semejantes traducciones, qué conllevan, en qué manera afecta a los textos.

Entendemos, entonces, que existe un proceso de reapropiación de la historia original. En esa apropiación pervive el esquema narrativo. Es decir, se repiten personajes conflictivos y desenlace pero aparecen ciertas modificaciones que lo convierten en un nuevo texto, por ende admite otras lecturas. En este caso particular se suman las imágenes que reconvierten las formas de leer y entender ese texto. Cabe destacar que los autores Perrault y Dautremer y Lechermeier son franceses, por lo tanto no estamos ante nociones simples de traducciones ante el lenguaje sino de modificaciones en la construcción cultural propia de la narración.

Esto nos lleva a pensar en qué términos se producen semejantes transformaciones, qué conllevan, en qué manera afecta a los textos. Así analizaremos los cambios y alteraciones con respecto al texto más antiguo y de esa forma buscamos comprender qué modificaciones culturales subyacen al cambio operado en el texto. Para hacer más simple el análisis situamos tres esferas diferenciadas: la primera, considerar que en el cuento para niños se han operado mutaciones a lo largo de la historia, la segunda esfera recupera el concepto o categoría analítico “traducción cultural” para tomarlo como una herramienta que se utilizará para analizar estos modos de transformación y mutación de los cuentos de hadas y clásicos, y por último, el caso de aplicación del trabajo: Pulgarcito.

A partir de la primera esfera de trabajo, el cuento de hadas o los clásicos se ubican dentro del campo de la literatura infantil. Esas versiones modificadas del texto original llevan a plantearse las dudas sobre los procesos de adaptación. Proceso mediados por los mecanismos propios de la oralidad y la escritura, ya que los cuentos que hoy conocemos, circulaban ampliamente en la Edad Media y luego fueron “fijados” en la escritura.

Jack Zipes sostiene con respecto a los cuentos de hadas: “La evolución cultural del cuento de hadas tiene un estrecho vínculo histórico con todos los tipos de narración y los diferentes procesos civilizadores que han afianzado la formación de los Estados nación” (2014:14). Es interesante pensar en esta construcción de la historia cultural de los cuentos de hadas que realiza el autor para entender cómo influyen en la construcción cultural de las sociedades modernas, sin perder de vista su nacimiento dentro en los discursos orales de los pueblos. Si tenemos en cuenta esta primera traducción, hay un primer mecanismo asociado a los procesos de oralidad, por lo tanto, son múltiples las versiones de una misma historia. Una vez que el texto se “fija” en la escritura, por procesos históricos, puede modificarse nuevamente en nuevas versiones. Así se relaciona con la segunda esfera, la traducción cultural para buscar las modificaciones en las representaciones asociadas al texto clásico. Al respecto, Walter Benjamin sostiene:

Toda traducción sería imposible si es que su esencia última consistiera en buscar una mera semejanza con respecto al original. Pues éste cambia en su supervivencia –que no podría recibir su nombre si no fuera mudanza y renovación de algo vivo–. Las palabras escritas nunca terminan su maduración. *La tarea del traductor. Obras IV*, 1, p. 12-13.

Por lo tanto, hay una doble operación, en primer lugar, una traducción cultural desde el texto original de Perrault al texto ilustrado de Rebecca Dautremer y por otro, una resignificación de la historia en otros ámbitos de la cultura. Con esto queremos decir

nuevas formas de leer e interpretar la historia que no significan cambios en el lenguaje pero si en los modos de representación de esa historia.

Estos procesos que no son independientes, sino que son paralelos en el tiempo, y que se plasman en la nueva producción de textos para niños. Ciertos tópicos o elementos siguen presentes pero modificados o alterados, de este modo, los procesos de lectura son otros. En consecuencia, se plantea el siguiente interrogante: cómo las diferentes narraciones influyen en la conformación de una nueva forma de pensar la sociedad que los rodea. Tatiana Antonia Selva Pereira siguiendo a Benjamin sostiene:

Actualmente, la traducción se concibe como una actividad que trasciende los conceptos formales de equivalencia, de literalidad y de fidelidad para establecer relaciones dialécticas entre el espacio y el tiempo, entre nosotros y los otros en el ámbito de la cultura. (2010: 2)

A partir de la conceptualización teórica de traducción cultural es interesante pensar de qué manera las modificaciones en el texto actualizan un espacio-tiempo diferente en que el texto es producido y leído. Es decir, las modificaciones se relacionan con una forma particular de concebir el mundo.

Por último, se toma como caso particular de análisis a Pulgarcito, porque es uno de los textos clásicos que ha sobrevivido en el tiempo porque ha permanecido en el canon literario de la literatura infantil. Si bien tanto Perrault como Grimm y Andersen escribieron múltiples cuentos, sólo algunos llegan hasta nuestros días. Esta supervivencia se debe en gran parte a las continuas modificaciones y adaptaciones que ha sufrido a lo largo y además se ha vuelto una metáfora política, El Salvador es denominado el pulgarcito de América

¹⁴⁰ Debemos considerar que existe una disputa en la autoría del texto, en este caso parte de la recopilación también. Según Marc Soriano (1968) en sus inicios se lo atribuyó al hijo de Charles Perrault pero debido a su popularidad y la necesidad de un autor prestigioso comenzó a publicarse con la autoría que conocemos en la actualidad. De todos modos, en este artículo no nos detendremos en esta particularidad.

¹, podemos citar a la obra de Manuel Montobio denominada *La metamorfosis de Pulgarcito. Transición política y proceso de paz en el Salvador* y la obra de Roque Dalton llamada *Las historias prohibidas de pulgarcito*.

En consecuencia, se evidencia un núcleo problemático dentro de las continuas “traducciones” culturales relacionadas con una particular mirada de mundo. Es decir, de qué forma el texto modifica y actualiza determinados núcleos problemáticos y así pervive el cuento en la historia. Para esto nos remitimos a un análisis estructural para ver rupturas y continuidades, después nos detenemos en la configuración de los personajes y por último establecemos relaciones con los conceptos de hegemonía y disidencia de Marc Angenot.

Reiteraciones

Podríamos pensar que los diarios de bitácoras o el recorrido por un diario personal que cuenta las aventuras de algún personaje, pertenece a un a un subgénero de la literatura infantil que se ha vuelto moneda corriente en los últimos años². La proliferación de los libros álbumes repercute en una nueva mirada de los textos y sus considerables

modificaciones en la tarea del lector. Entonces a partir de esta definición comprendemos que estamos ante la historia de Pulgarcito “traducida” no sólo en el lenguaje sino también en el formato, porque es un libro que necesita de otra mirada, de otra traducción alerta a los giros y modificaciones del texto.

Para la caracterización de este género seguimos el estudio realizado por María Cecilia Silva-Díaz Ortega *Libros que enseñan a leer: álbumes meta-ficcionales y conocimiento literario* (2005) que se ha consolidado como insoslayable en este tipo de estudio. El componente predominante en el caso del libro álbum es la imagen. El arte visual puede ser pensado en tres planos: en primer lugar, la imagen que se observa en la tapa y la contratapa conformando un cuadro estético donde se establece una relación directa con la historia contenida en el interior. Este tipo de libro prefigura, prevé, proyecta un lector capacitado en la experiencia cotidiana de la plástica, el cine, la publicidad y la literatura que puede observar y disfrutar de las diferentes formas de construcción de la ficción. Tomamos aquí la diferenciación entre libro álbum y libro ilustrado propuesta por María Teresa Orozco Oropel³, es posible diferenciar entre el libro de imágenes; libros conformados solo por imágenes y libros ilustrados, donde es posible observar el peso de la función narrativa acompañada por el texto. En el caso del libro álbum hay una interacción entre ambos símbolos (texto e imagen)”.

Particularmente en este libro, en ciertas páginas se asemeja a una enciclopedia de clasificaciones o un manual con los elementos más extraños. Hay borrones, reescrituras, manchas y los temas varían desde el relato de las acciones cotidianas hasta sus sueños con Marimota Matarile, su vecina y amor imposible. Pulgarcito además de escribir, dibuja lo que entiende y lo que no para ejemplificar aquellas cosas a las que el lector no puede acceder porque desconoce su lugar de origen. La contratapa del libro dice: “Mi nombre es Pulgarcito. Me gusta escribir y dibujar sobre las cosas que me pasan. Esta es mi historia. No la olvidaréis nunca” (2010). Con este inicio, hace extensivo el programa actancial a todas las historias posibles de personajes de niños pequeños que pueden modificar su situación.

En este punto, se evidencia que a diferencia del cuento tradicional, en este caso es Pulgarcito el que narra. La estrategia de un narrador protagonista, permite conocer al personaje de un modo particular. Al cambiar el foco de la narración, desde el texto original descubrimos un niño que sufre problemas familiares pero que además se preocupa por las condiciones sociales de su entorno. Pulgarcito es pequeño, débil pero astuto y eficaz en las decisiones que toma. Navone establece una comparación con el cuento “El gato con botas” también de Perrault, los personajes familiares más inesperados terminan salvando a la familia del hambre y la desesperación.

Con el estilo de los diarios de viaje, el texto de Pulgarcito nos presenta los borrones de un niño, los sueños y las necesidades en un ambiente hostil. Las hojas se caracterizan por raspones, enmiendas, cantos y rimas, hasta un santoral:

LUNES. San Hugonote. San Hugonote tiene pelo en el bigote. Santa Ingrata tiene pelos en las patas.

MARTES. San Gerardo. En San Gerardo, las vacas bailan y comen cardos.

MIÉRCOLES. San Pinrel. Si tienes hambre cómete el pie y guarda el otro para después. (2010:29)

El humor es un mecanismo para olvidar las penurias de la vida diaria y de esta forma configurar un personaje niño que no dispone de bienes materiales, pero que sí puede ingeniárselas para divertirse y crear historias disparatadas, rimas y chistes. Las imágenes de Dautremer muestran una sociedad industrial llena de basura, chatarra y edificios superpuestos. Si bien la historia es similar al cuento de Perrault, adquiere ciertos nudos problemáticos, se trasplanta en otro momento histórico. Dautremer, ubica esta historia particular es una ciudad moderna para actualizar la historia y hacerla extensiva a nuestros días. La pregunta es: ¿Sigue vigente la historia de un niño pobre en busca de la salvación de su familia y su comunidad? En este caso sí, porque hay una actualización permanente de los espacios. La aldea de Perrault está distanciada pero la ciudad industrial nos remite al paso inmediato. Pensar en la destinación de estos libros, en el público infatil que probablemente conozca la historia

En este sentido entendemos que hay una reinterpretación del texto clásico que puede ser concebida como una nueva forma de pensar la sociedad contemporánea. Por ejemplo, Pulgarcito hace un decálogo de sopas, en el listado se encuentra la sopa de piedrecitas blancas que hace referencia al texto de Perrault, ya que el protagonista puede regresar a casa en el primer intento de sus padres gracias al camino que marca con este objeto. De este modo, se evidencia que las piedras están presentes a lo largo de todo el texto para dar cuenta de una pobreza extrema, pero además para inferir el texto original.

En esta parte de la historia, además, se observa el odio de Pulgarcito hacia la madrastra, personaje que no existe en el cuento original porque son los padres los que deciden abandonarlos en el bosque. Particularmente en el texto de Dautremer, la inclusión de este personaje resuelve el problema del abandono en las comunidades campesinas.

Situación no poco común en las antiguas poblaciones francesas, Robert Darton interpreta que era una situación cotidiana en ciertos puntos de la población, porque la comida escaseaba por lo tanto era necesario disminuir el número de integrantes de la familia⁴. La figura de alguien que no tiene vínculo de sangre con los niños, admite la resolución de un abandono muy ligado a la muerte, ya que los niños perdidos en el bosque son un blanco fácil para los animales salvajes. Aparece aquí un rasgo no aceptado por el contexto histórico y social, ya que es una premisa muy poco aceptada de que alguien muy próximo al círculo familiar piense o realice acciones destinadas al daño de los niños.

Entonces, la pregunta es cómo Dautremer y Lechermeier reescriben esa primer revisión histórica de los niños perdidos en el bosque porque los padres no pueden hacerse cargo. Surgen las preguntas e relación a cómo interpretamos el abandono de los niños en una época de hambruna y escasez continua.

Otro punto a tener en cuenta es la madrastra que esconde el dinero, podemos entender que hay un orden opresivo que no permite compartir las riquezas materiales con los demás. Una diferencia marcada con el cuento de Perrault donde los padres no tienen ningún medio económico para poder hacerse cargo de la alimentación de sus hijos.

Los tópicos son los mismos: la pobreza, el hambre, la falta del amor de la madre, una familia muy numerosa, el abandono, un bosque y un ogro, y por supuesto, la audacia del más pequeño provisto de la inteligencia. De este modo, recurriremos al análisis de algunos de ellos para comprender de qué forma ocurre la traducción del texto.

A manera de un eje que sostiene el relato, la pobreza, entendida como el hambre extrema, se hace presente en cada hoja, en cada sentimiento y en el desenlace de las acciones. Estos temas no sólo se evidencian en el texto escrito sino también en las hojas

llenas de color que demuestran a los niños perdidos o abandonados en un lugar lleno de monstruos. La panza vacía, el sueño constante con la comida marca significativamente todo el texto, porque a cada página se hace una referencia sobre la desesperación de los niños que va *in crescendo*. Darton dice: “Comer o no comer, era la cuestión que enfrentaban los campesinos en su folclor y también en su vida diaria” (1986: 39). El profesor quiere comerse a Besarión, ya que repite: “Besarión, cara de salchichón. Besarión, cara de salchichón” (2012:36). Ese hecho puntual del profesor que quiere comerse a Besarión puede verse como otra reinterpretación de los textos clásicos donde abunda el canibalismo y del deseo extremo de que todo se vuelva comida, como cuando Pulgarcito ve una liebre y se la imagina convertida en paté con finas hierbas.

Similar al texto de Perrault, los niños pueden regresar después de que su padre y su madrastra los abandonan en el bosque, pero justo cuando regresan, el señor del condado ha repartido algo de comida entre sus congéneres. Por lo tanto, los padres les dejan quedarse para que coman y porque tienen algo de dinero, pero como se acaba pronto deciden abandonarlos nuevamente.

La guerra también aparece, ya que Pulgarcito infiere de los horrores de la misma, a partir de su vecino que va perdiendo partes cada vez que va a una batalla. De esta forma, se configura una atmósfera de opresión hacia los más desprotegidos, no tienen para comer, deben ir a la guerra, sufren vejaciones y no acceden a ciertos bienes materiales. También se observan clases sociales diferenciadas presentes en el texto de Perrault. El hambre atraviesa todo el texto y conduce en una apertura, una justificación ante la necesidad de cambio o revolución. Además el lector se hace eco de su sufrimiento, ya que el protagonista dice: “el secreto para olvidarme de que tengo hambre (consiste en dormir, simplemente, pero funciona estupendamente)” (2010:40).

Dormir se vuelve una premisa indispensable para olvidar que están vivos y que necesitan comer para poder seguir con su vida, por lo tanto, la supervivencia se vuelve necesaria en todas sus extensiones. “Hemos encontrado algunas raíces para roer, y como “el que duerme, el hambre olvida”, hemos pensado que irnos a dormir sería como cenar un menú completo, con primero, segundo y postre” (2010:56). Además a nivel semiótico la categoría de “dormir” está muy cerca de la no-vida, que es muy cercana a la muerte. Relacionada además con grandes metáforas literarias que vinculan muerte y sueño: “¡Morir, dormir! ¡Dormir! ¡Quizás soñar!” dice Hamlet en el monólogo del “ser o no ser”.

La reescritura del texto tiene muy en cuenta esta necesidad porque reelabora sobre la base del texto original, la persistencia de los niños liderados por Pulgarcito de esquivar la muerte constantemente.

1. Monstruos y Pulgarcitos.

El Ogro Barbak aparece en esta historia en un lugar particular, ya que reconfigura la mirada hacia la monstruosidad, entendida como la ruptura de los órdenes lógicos de la naturaleza. La madrastra, Popeta, también está representada como un ser gigante y horrible a la manera del ogro. Pulgarcito realiza una excursión por su corsé para conseguir revelar el secreto que oculta debajo de sus vestidos. Ese episodio marca la diferencia de tamaño y por lo tanto intensifica la hazaña de Pulgarcito en razón de la diferencia de escalas.

Los ogros aparecen en varios cuentos clásicos, entre ellos, *El sastrecillo valiente* que con mucho ingenio logra vencer y alcanzar un ascenso social. En ambos cuentos están

representados como unos seres horribles y caníbales que aprovechan su enorme presencia para ejercer poder sobre los demás.

Se deriva de los antes señalado, la categorización del monstruo y su inclusión en esta historia. Para explicar el paso del monstruo al anormal en la genealogía de la configuración de la normalidad, Foucault retoma el cuento de *Pulgarcito* de *Los Cuentos de Mamá Oca* para señalar que los pequeños anormales (Pulgarcitos) se comieron al monstruo (ogro) (2011:107). Para eso propone tres conceptos:

1-El monstruo

2-Los anormales, dentro de los cuales distingue:

a-Los incorregibles

b-Los onanistas

Para Foucault el monstruo es “mixtura de dos especies”, “transgresión del mundo natural” (2011: 68), según la evolución de las representaciones y sus correspondientes términos: la monstruosidad da paso a un nuevo término, la anormalidad. Siguiendo esa línea de análisis comprendemos en el primer punto a los monstruos: el ogro y la madrastra. Y como anormal: Pulgarcito. Nos interesa este concepto de Foucault para poder explicar las representaciones de una serie de personajes que siguen el eje del cuento de Pulgarcito. Foucault sostiene:

La gran dinastía de los Pulgarcitos anormales se remonta precisamente a la gran figura del ogro. Ellos son sus descendentes, lo cual está en la lógica de la historia, con la única paradoja de que fueron los pequeños anormales, los Pulgarcitos quienes terminaron por devorar a los grandes monstruos que les servían de padres. (2011:107)

Los ogros son figuras terribles que suelen estar en los cuentos para niños. Gigantes con mal humor y generalmente caníbales, Pulgarcito debe ingeniárselas para enfrentar al temible monstruo, y por lo tanto, el orden le mundo sigue siendo el mismo dentro de la casa, en el espacio privado con la madrastra y fuera, en el espacio público con el El canibalismo es una de las características de los cuentos tradicionales y tiene fuerte presencia en los dibujos de Dautremer. Los dientes gigantes, amontonados y amarillos, la dentadura postiza de su madrastra que muestra una serie de torniquetes anudados a un aparato monstruoso. Así se construye una línea temática: pobreza-hambre-canibalismo y un lugar donde es imposible habitar por los niños por el temor de convertirse en comida para los mayores. Además posee un fuerte vínculo con los términos de hambre y muerte, alimentación como lo que entra por la boca, y muerte como la carencia de lo que entra por la boca.

Un lugar caótico, despreciable que muestra en el original, un lugar de miseria en los antiguos campesinados franceses pero anclada en la actualidad, se resignifica el sentido de esa historia para comprender que en la infancia, muchas veces es un momento de incompreensión.

Pero ¿cómo interpretar los dichos de Foucault? Comprendemos que Pulgarcito se identifica con la figura de un niño pero precisamente de uno muy diferente, pequeño y burlado por sus hermanos y compañeros. “Comerse al ogro” o devorarlo tiene que ver con una modificación en el orden social, y se invierte el rol del monstruo. Aquel que puede ser devorado termina destruyendo al ogro y también rompe con el sufrimiento de la pobreza.

En interacción con el de texto Jeffrey Weinstock en el artículo “Freaks en el espacio” podemos pensar la categorización entre monstruo, fenómeno y humano que resulta pertinente para el análisis:

(...) en el continuo que lleva lo humano a la no humano, de la concepción mítica de un yo unificado y cerrado a la igualmente mítica visión de otro absoluto, el fenómeno ocupa una posición contigua a la de lo humano, mientras que el monstruo existe en una distancia mayor, en un lugar próximo a lo incognoscible. (1998:71)

Implica un desdoblamiento del yo, el fenómeno cerca de lo humano condensa la posibilidad del rasgo que lo hace antropomórfico, mientras que el monstruo pierde necesariamente las dimensiones que lo hacen reconocible en este mundo. La desmesura se ubica del polo contrario, ya no es una persona. El yo unificado puede comprenderse como el enquistamiento de los rasgos que lo hacen “normal”, porque necesariamente aquí el fenómeno, el “freak” es alguien “a-normal”, no sigue la norma y se desdobra en un nuevo ser.

Pulgarcito es ese diferente, el anormal que no se adapta a las reglas impuestas y por lo tanto rompe y clausura con el orden establecido. A la manera de Gavroche en *Los Miserables*, encarna la valentía de los indefensos y de los hambrientos. Nos interesa esta nueva versión del cuento clásico porque retoma las características del niño pequeño que busca salvar a sus hermanos. En este caso, el personaje es un disidente, tanto en su aspecto físico como en su manera particular de relatar la historia. Su diario no sólo nos revela las pequeñas cuestiones de vida diaria sino también la penosa sensación de hambre y pobreza que es constante, aquí la primera cuestión, no es sólo un problema de una familia como el clásico de Perrault sino que todo el pueblo sufre. A tal punto que el maestro come los cuadernos de sus alumnos.

Cuando los padres los abandonan en el bosque por segunda vez, deciden acampar en el bosque y en la imagen se ve la perspectiva de un pequeño lugar, el nido que significa hogar y resguarda a los niños del monstruo titánico, es comandado por la pequeña figura de Pulgarcito. El niño chiquito no tiene ni el tamaño ni la fuerza de sus hermanos.

3. Hegemonía y Disidencia

Si bien hay múltiples autores y perspectivas, en este trabajo seguimos la línea teórica de la sociocrítica introducidas por Marc Angenot, muy ligada a Bajtin (que sostiene que se puede identificar el estado del discurso social al observar textos para llegar a ver cómo un tema circunscripto se reitera discursivamente), de quienes tomaremos algunos conceptos.

Son pertinentes los conceptos de Hegemonía y disidencia de Angenot: “...es más bien el conjunto de los repertorios y reglas y la topología de los estatus que confieren a estas identidades discursivas posiciones de influencia y prestigio, y les procuran estilos, formas, microrelatos y argumentos que contribuyen a su aceptabilidad” (2012:30) Angenot expone las contradicciones y las ficciones de lo social. Para esto, describe la hegemonía, como un conjunto complejo de reglas prescriptivas de diversificación de lo decible y de cohesión, de coalescencia, de integración. A partir del primer esbozo de lo que significa Hegemonía, nos interesa desarrollar el concepto de doxa y la circulación del discurso social en los textos

literarios. Para ello nos basamos en el artículo *La inscripción del discurso social en el texto literario* de Régine Robin y Marc Angenot. El discurso social es un "sistema", como dice Régine Robin: "[...] constituido de fragmentos no aleatorios", entendiendo al sistema como una constitución del investigador (1991:52).

La doxa ya mencionada en la primera parte del trabajo es el común denominador social y el repertorio tópico de una sociedad. A su vez "toda doxa señala y rechaza como extraños, anormales e inferiores a ciertos seres y grupos". (2012:42). Son el sostén que da la doxa, desde categorías incuestionables sobre el mundo sin la cual no habría inteligibilidad del discurso

El texto de Philippe Lechermer trabaja en esta dualidad de la hegemonía y la disidencia, el hambre constante y la gran pobreza de todo el pueblo se relaciona con la oportunidad de contar la historia de un pueblo que sufre la opresión de los poderosos. Pulgarcito apunta: "Dicen que la situación es la misma en todo el reino, pero cuando veo a nuestro rey tan gordo no me lo creo..." (2011:16). La tiranía y la opresión se observa en dos momentos del cuento: por un lado, en el hogar cuando la madrastra obliga a los niños a pasar hambre y cuando intenta abandonarlos a toda costa: "Certificado Oficial de ABANDONO eterno de niños, pequeños y grandes, buenos y malos" (2010: 99) y por otro, el rey que influye en la pobreza de sus súbditos. En el texto nunca se dice explícitamente de qué manera la situación económica lleva al hambre extremo, pero constantes las referencias sobre el tema del hambre. Navone sostiene:

Obviamente los más desfavorecidos eran los niños campesinos. En "Pulgarcito" la familia sufre grandes privaciones porque hay siete niños demasiado pequeños para trabajar. En épocas de hambruna, la única solución posible era deshacerse de esas pequeñas personas improductivas. Pulgarcito y sus hermanos no son abandonados en el bosque a causa del odio de una madrastra, sino que son sus verdaderos padres quienes deciden hacerlo. Durante los siglos XVII y XVIII, muchos niños eran "expuestos", es decir, abandonados, porque sus padres no podían criarlos. (Imaginaria 2012)

Los dibujos de Rebecca Dautremer construyen una ciudad con algunos giros modernos lo que indica que no estamos ante un pueblo medieval pero sí en alguna aldea que sufre opresión, faltan partes de los techos, la ciudad es gris, oscura y llena de vehículos viejos. Entonces, compartimos la base estructural del relato pero los dibujos confieren un nuevo aire de modernidad. Se trasplanta el eje espacio-tiempo para revisar críticamente el presente. La conocida historia de Pulgarcito escrita por Perrault termina con la liberación de su oscura vida y de sus opresores. El Ogro Barbak es engañado por el personaje y sus hermanos que siguen al más pequeño reconociéndolo como líder. En este punto, toman las riquezas del ogro y luego las botas de siete leguas, con ellas realiza encargos por parte del rey para ascender socialmente a una nueva clase social.

Susana Navone dice: "En "Pulgarcito", además del engaño y el robo, aparece otra forma de enriquecerse muy común en esa época: la compra de cargos oficiales; al final, cuando el héroe obtiene las riquezas del ogro, compra cargos para su padre y sus hermanos" (Imaginaria 2012). En relación a esto comprendemos que la moraleja del cuento de Perrault

sostiene que aquellos que suelen tener las menores condiciones pueden salvarlos de nuestros problemas cotidianos:

Moraleja

Nadie se lamenta de una larga descendencia
cuando todos los hijos tienen buena presencia,
son hermosos y bien desarrollados;
mas si alguno resulta enclenque o silencioso
de él se burlan, lo engañan y se ve despreciado.
A veces, sin embargo, será este mocoso
el que a la familia ha de colmar de agrados. (Perrault, 2014)

Nos permite pensar que la configuración del antihéroe en este cuento reconstruye la historia de un chico que es diferente a los demás pero que puede sortear los problemas de la familia. Ahora bien, según Graciela Montes Perrault propone un final alternativo, donde Pulgarcito no recibe el oro del ogro sino que obtiene las botas de siete leguas y las utiliza para fines benéficos. En este sentido, la modificación del final en ambos textos permite visualizar un cambio de paradigma en la historia. Pulgarcito heredero del oro o el personaje con la posibilidad de hacer feliz a los otros de su comunidad.

En este punto es crucial que como contexto histórico La Gran Escasez, por lo tanto se infiere como doxa un presente histórico que todos sufren, la comida ha desaparecido y nadie sabe muy bien porqué o dónde está. La narración plantea un momento anterior a la situación que se está viviendo, un pasado donde todos podían llenarse a sus anchas. Pulgarcito dice:

“(…) he pensado en quienes aseguran que la Gran Escasez no terminará jamás que siempre ha sido así, que no tiene principio ni fin y que el hombre ha nacido para oír cómo le suenan las tripas hasta que se acabe el mundo e incluso más allá” (2012: 66)

Se llega a dudar si realmente ese tiempo se va a prolongar indefinidamente o llegará un momento de cambio. Además, se postula esta visión de la desigualdad en la distribución de la riqueza y la conformación de las clases sociales Susana Navone sostiene: “El ogro de “Pulgarcito” también es un rico burgués que compra objetos de oro para sus hijas y ofrece banquetes a sus amigos.”

Esa organización social que representa la tiranía en el pueblo por parte del ogro establece una relación, una organización del mundo que en Perrault tiene que ver con un reflejo de la sociedad de su momento según interpreta Susana Navone. En relación a esto podemos pensar, siguiendo a Angenot, que los discursos son hechos históricos, es decir, no se puede decir, creer o pensar cualquier creencia u opinión en cualquier momento y cultura. Afirma: “Una idea siempre es histórica: no se puede tener en cualquier idea, creencia u opinión, mantener cualquier programa de verdad, en cualquier época y en cualquier cultura” (2012: 16). Porque la posibilidad de hablar está en relación con las condiciones de producción discursiva de ese momento determinado. Es necesario abandonar la idea de un objeto o texto puro de análisis, para comprender la complejidad sociodiscursiva de los

textos en una realidad histórica determinada. Siguiendo a Angenot al analizar los discursos sociales: “es un trabajo siempre cuyas estrategias son múltiples, apremiantes, y divergentes en una misma sociedad por sus medios y sus funciones” (2012: 152) Sostiene que hay ideas inexplicables puestas en discurso. Estas ideas informan las convicciones, decisiones, prácticas e instituciones a las que se subordinan los intereses concretos de los actores. Su circulación se debe a la aceptabilidad porque tienen eficacia social y públicos cautivos, es decir, se hacen posible según las condiciones sociales y políticas del momento. Para comprender mejor la circularidad de los discursos en los textos esboza el concepto de Hegemonía. Entiende por discurso social “todo lo que se dice y se escribe en un estado de la sociedad, todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o se representa hoy en los medios electrónicos” (2012: 22)

Comprende la hegemonía en un grado de abstracción mayor que a la descripción de los géneros discursivos, no sólo es la descripción de los discursos que circulan sino que se trata de un conjunto de mecanismo que unifican y regulan los discursos así como también existe un grado de homegeneización de retóricas y doxas transdiscursivas. Saber que existe y analizar cómo se establece la hegemonía en un lugar y tiempo determinado permite comprender quienes o que son disidentes de ese entramado que es muy complejo. Es una red de poder que condiciona las posibilidades de lo que se puede decir y escribir.

Por mecanismo se comprende el conjunto de reglas y de incitaciones, el canon de legitimidades e instrumento de control. En una sociedad determinada esto está dado de antemano por las condiciones particulares de su producción.

La hegemonía se impone dogmas, fetiches y tabúes, hasta en una sociedad “liberal” que se considera a sí misma emancipada de tales imposiciones arbitrarias (a tal punto que uno de los “dogmas” de las sociedades modernas es la pretensión de la falta de tabúes, la valorización del juicio crítico y la libre expresión de las “individualidades” que lo componen). (2012: 32)

Se compone de los siguientes elementos: una lengua legítima, concebida como un sistema ideológicamente saturado que determina un enunciador aceptable e “imprimible”. Una tópica, considerada como el conjunto de los lugares (topoi) o presupuestos del colectivo social. La tópica produce lo que puede ser opinable y plausible, que esta presupuesta en toda secuencia narrativa, constituye el orden de veridicción consensual y sostiene la dinámica de encadenamiento de los enunciados de todo tipo. Engloba implícitos y presupuestos de una determinada época y sociedad. El tercer componente son los fetiches y tabúes, los elementos y grupos intocables. Es decir, no se puede decir o pensar ciertas cosas porque implica un delito que atenta contra lo que es posible decir y comprender:

Siempre hay un enunciador legítimo, esa legitimidad funciona implícitamente y define quienes pueden decir qué cosas en una sociedad. Y además de quién puede decir algo, está quien puede escuchar algo en determinado momento. En relación al destinador o enunciador siempre hay un destinatario, es decir, la palabra circula socialmente a través de alguien y por decisión de ese alguien (comprendido como persona o institución)

Angenot sostiene: “La relación destinador/destinatario/objeto es aún más desigual: los locos, los enfermos, las mujeres, los niños, los plebeyos y los salvaje son raramente los destinatarios y nunca los destinadores de los discursos canónicos que disertan a su costa”

(2012:78). Esto quiere decir que la hegemonía funciona como censura y autocensura: dice quién puede hablar, de qué y cómo (2012: 66). La función más importante es legitimar los discursos sociales, hacer públicos ciertos gustos u opiniones. De esta manera se legitiman prácticas y maneras de ver.

En este caso pensamos cómo en la traducción, se vuelve autorizada la palabra de Pulgarcito, un niño débil y anormal, que no tiene la palabra en el texto original pero que al modificar la doxa y la episteme sobre la que se asienta. Benjamin sostiene:

La traducción es ante todo una forma. Para comprenderla de este modo es preciso volver al original, ya que en él está contenida su ley, así como la posibilidad de su traducción. El problema de la traducibilidad de una obra tiene una doble significación. Puede significar en primer término que entre el conjunto de sus lectores la obra encuentre un traductor adecuado. Y puede significar también—con mayor propiedad— que la obra, en su esencia, consiente una traducción y, por consiguiente, la exige, de acuerdo con la significación de su forma. (1923: 129)

De esta forma comprendemos como se involucra la teoría de Angenot para entender una nueva forma de mundo, Pulgarcito rompe con la doxa y modifica un orden del mundo, y en esa traducción, la obra sigue viva. Benjamin sostiene: “la traducción se alumbra en la eterna supervivencia de las obras” (5)

2. Noción de comunidad

Tanto Navone como Darton sostienen que las desigualdades en el Antiguo Régimen francés eran una constante de la vida cotidiana. En el texto de Lechermeier y Dautremier, el ogro, el señor del condado, su hija Cremencia y la madrastra son los únicos que comen y que manejan dinero. “Además, es la única que siempre tiene merienda pero que nunca comparte nada” (2010: 39). La compañera del colegio nunca quiere ofrecer una ayuda al resto y también hace comentarios que marcan su lugar en la escala social cuando dice: “Los campesinos son como los sarracenos; mejor cuantos menos” (2010:39). En este caso es evidente que Pulgarcito y su familia son oprimidos por un grupo que encarna el poder y que tiene acceso a la comida en un lugar de extrema pobreza. El comentario de Cremencia y la necesidad de los padres de hacer desaparecer a sus hijos tienen que ver con la necesidad de eliminar a aquellos diferentes, pobres que necesitan alimentarse.

Hay un cambio fundamental en el final de ambos cuentos, si bien en el texto de Perrault, Pulgarcito también logra vencer al ogro, las botas de siete leguas le permiten conseguir cargos y bienes por hacerle encargos al rey. Según Navone una de las formas de alcanzar ascenso social era hacer encargos a la clase alta y de este modo escalar en la pirámide social. Pero el texto traducido de Dautremier ofrece un final diferente, Pulgarcito y sus hermanos hacen un rodeo y asaltan el castillo para quedarse con las grandes arcadas llenas de comida del ogro. Además sostienen que declaran el final de la Gran Escasez

“insistiendo bien en el carácter histórico de esta fecha” (2010:182). Por lo tanto marcan un quiebre en la historia y en su vida cotidiana.

Es interesante pensar de qué manera se traduce el final del texto de Dautremer para pensar y explicar porqué los niños toman la casa del ogro, la simpleza con la que explica la revolución conforma al interlocutor:

Bernabé ha dicho que era como en las revueltas de campesino, que nosotros no habíamos robado, y que no teníamos nada que lamentar.

-¿Entonces lo hemos tomado prestado?-ha preguntado Besarión.

-No, hemos recuperado lo que es propiedad del pueblo-ha explicado Bernabé

-¿Y qué es el pueblo?-ha soltado Besarión y, por una vez, debo decir que ha sido una pregunta inteligente.

Hemos pensado la respuesta, y hemos decidido que el pueblo era todo el mundo menos los que nos habían dejado desfallecer de hambre durante la carencia: Barrabás Barbak, la Zurrapa, el señor del Condado y su hija Cremencia. (2011:178)

Entonces establecen democráticamente quien puede ser “pueblo” y que toma lo que le pertenece después de tanto tiempo de opresión. Los niños también excluyen a la madrastra y de esta forma se cierra el círculo, consiguen la comida y se liberan de la opresión en los dos ámbitos el hogar y en el pueblo. Pero temen a su madrastra porque implica la pena de su padre, de todos modos ella misma se encarga de resolver este problema cuando cae al río. Esto de muestra el temor de los niños hacia esta figura que aunque no sobrepasa el horror del ogro, impone el terror de los niños.

Pulgarcito que encarna el saber y el poder para poder escribir, ya que es el mismo el que narra y detalla su historia escribe: “Permiso de incautación general para devolverle al pueblo lo que es suyo y poner fin a la Gran Escasez” (2010:180). Ahora se borran las líneas que dividían los que tenían hambre y los que podían comer. Son iguales y eliminan la jerarquía porque se encargan de dejar muy en claro que el castillo es de todos.

Nos preguntamos entonces de qué manera pervive una nueva forma de establecer igualdad entre todos. La noción de pueblo o comunidad que persiste en el libro da una idea de una nueva sociedad donde se comparten valores diferentes. Según la concepción de Angenot podemos decir que se trata de personajes disidentes que buscan romper con la hegemonía. Al final del texto lo logran y retoman una nueva forma de vida, ahora se ríen de cuando han mordido los bancos de la escuela, vuelven a la escuela y retoman las buenas cosas de su antigua vida. Pero ahora con la panza llena y con un propósito deshacerse del hambre para siempre y de esta forma no volver a sufrir la opresión.

De esta manera encontramos que se puede establecer un diálogo entre los textos, ya que hay historias, mitos y leyendas universales que trabajan con el poder del pueblo y la liberación de la opresión de parte de sus tiranos. La historia se repite una y otra vez, alguien que a simple vista no tiene talentos o las armas suficientes para acceder a la “normalidad” de la sociedad, es decir, un antihéroe se convierte en el salvador del pueblo. En esto tomamos la historia de David, Robin Hood, Guillermo Tell y las antiheroínas como Juana de Arco. Circula la pregunta ¿Qué contiene el cuento que lo vuelve “traducible” una y otra vez?

Pulgarcito escribe: “Estamos hartos de estar abandonados. Nos encantaría que nos encontraran” (2010: 126). Es decir, la condición que les imponen los padres al dejarlos abandonados en el bosque, puede ser revertida por el adulto pero después ellos asumen la posición de terminar con su desgracia y se hacen cargo de la situación.

Cuando al fin logran liberarse del tirano, su padre les pide perdón y se arrepiente de todo lo ocurrido. Entonces las relaciones entre niños y adultos son conflictivas y se invierten los roles, ya que el adulto es el encargado de velar por la seguridad de los más chicos. Una frase del discurso social que suele circular es: Los niños son el futuro. Aquí la base de la premisa se rompe ya que no hay una mirada hacia un porvenir, ya que los más pequeños son los que más sufren al momento de sobrellevar la vida diaria. La pregunta es: ¿Cómo hacemos extensivo a la actualidad ese programa actancial? ¿Cómo se ve reflejada en nuestra sociedad el sufrimiento de Pulgarcito y sus hermanos?

Otro de los puntos a tener en cuenta es la decisión de mantenerse como comunidad al momento de tomar las decisiones más importantes. Por eso es que deciden atacar el castillo del ogro por “unanimidad” (2010:175). En ningún momento se pierde la necesidad de una base común, de una unidad como pueblo que necesita recomponerse y armarse de valor para liberarse del orden establecido. Si bien estructuran el asalto al castillo según los títulos nobiliarios: “Por orden del Parlamento provisional compuesto por los donceles Pulgarcito, Besarión, Bernabé, Beltrán, Blas, Basilio y Baltásar” (2010:180) Benjamin sostiene:

Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaica. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura. (Notas 465 N 3, 1)

A partir de los dichos de Benjamin podemos inferir que esa relación dialéctica entre pasado y presente se actualiza a partir de la lectura, de una práctica de traducción cultura. Si bien antes hablábamos de la traducción en sentido de reescritura de una obra a otra, ahora pensamos en cómo es leída esa obra y qué procesos se actualizan en esos nuevos sentidos. Retomamos la pregunta sobre los niños en situación de indigencia y cómo resolvemos esa carencia como adultos encargados de esa decisión.

Con respecto a esto además en esa traducción ingresan otras particularidades a tener en cuenta que se relaciona con la problemática de los lectores y las lecturas. Nos referimos a la disputa sobre a quienes pertenece el texto, si a los lectores adultos o los niños. Un cuento donde el ogro se come a sus hijas es un cuento para niños, es una pregunta que resuena en el fondo de las conceptualizaciones de la literatura infantil

Siguiendo a Maria Teresa Andruetto:

Los libros que leemos son manifestaciones estéticas acerca de unos otros ficcionales representativos de quienes antes fueron o están ahora, o podrían estar alguna vez, una forma de memoria hecha carne en el

imaginario, en las voces que creímos olvidadas, perdidas o imposibles, son traídas para ayudarnos a vernos y reconstruirnos. (2014: 111)

Así, nos constituimos en esa trama de relaciones y lecturas entre los viejos significados en la construcción cultural de una identidad propia pero que nos acerca a una “universalización” de la ficción, un lugar propio que es parte constitutiva de la memoria de todos y construye la lectura, nos construye como lectores en un mundo que pervive y proyecta desde esos cuentos clásicos que siguen latentes. El lector se descubre en la maraña de nociones que ya conoce pero que aparecen revisadas en guiños que nos otorgan las imágenes y la contextualización social.

Conclusiones

Según lo expuesto hasta aquí podemos decir que el texto Pulgarcito escrito por Lechermeier y dibujado por Dautremer, es un texto “traducido” siguiendo la línea teórica de Benjamin, quien sostiene que una obra de arte siempre presenta una traducción cultural. Esa adaptación se realiza en la modificación de aquellos elementos que se adaptan al contexto cultural y por lo tanto resultan “legibles” y aceptables en un determinado contexto histórico y social. Una adaptación que tiene que ver con la permanencia de un texto muy antiguo.

En este caso, el texto original es un cuento clásico por lo tanto, el texto asume connotaciones diferentes ya que “traduce” el original hasta una modernidad. Pensando esto vemos que también es diferente el contexto histórico, político y social por lo tanto las representaciones y las lecturas son otras. El formato de libro álbum también permite pensar una reconstrucción de un texto otro, de una interacción con la imagen en este diálogo. Los sentidos cambian, se modifican ya que debemos tener en cuenta que muchos historiadores toman los cuentos clásicos como documentos históricos, entonces, nos preguntamos de qué manera se “traducen” los textos, especialmente los cuentos clásicos que permanecen vigentes en estas resignificaciones. Las imágenes permiten otra lectura, una reconstrucción que tiene que ver más con la destinación de ese texto, un niño que vive hipermediatizado y que puede enfrentarse a diferentes tipos de imágenes y de recorridos de lectura diferentes. En este sentido, podemos pensar que el formato que tiene el libro resignifica la historia ya que Pulgarcito es un disidente en todos los aspectos, es un niño que logra romper el consenso vigente ya que toma la palabra en la narración.

Además es importante pensar en la noción de normalidad y anormalidad según la definición de Foucault para comprender qué elementos y mecanismos son los necesarios para permitir el funcionamiento de algunos parámetros que permiten estar dentro de la doxa y otros fuera. La pregunta es: ¿quiénes son el grupo de los disidentes en este sentido? Pulgarcito se ubica en el plano de los diferentes, aquel que no llega a asumir los estereotipos de lo normal.

El concepto de hegemonía y disidencia de Angenot permiten conceptualizar un orden de mundo, tanto en el texto de Perrault como en el texto dibujado por Dautremer. Una dimensión que tiene que ver con la noción de cultura e identidad que propone María Teresa Adruetto para revisar una nueva mirada de contemplar la ficción, una nueva revisión de los cuentos clásicos que están presentes en la constitución de nosotros mismos.

Bibliografía

- ANDRUETTO, M.T (2014) *La lectura, otra revolución*. Fondo de Cultura Económica. México.
- ANGENOT, M: (1991) “Frontera de los estudios literarios: ciencia de la literatura, ciencia del discurso”, en Sociocríticas. Prácticas Textuales. Cultura de fronteras, Amsterdam-Atlanta.
- ANGENOT, M: (2010) Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias. UNC. Córdoba.
- ANGENOT, M (2012) El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y decible. Siglo veintiuno editores.
- BENJAMIN, Walter. (1971) “La tarea del traductor” Angelus Novus. Barcelona: Edhasa,
- DAUTREMER, R; LECHERMEIER, P. (2010) Diario secreto de Pulgarcito. Edelvives.
- DARTON, Robert (2005) “Cap. 1: Los campesinos cuentan cuentos: el significado de Mamá Oca” *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*. Fondo de Cultura Económica. DF México.
- CARRANZA, Marcela (2012) *Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil*. Imaginaria N° 313
- FOUCAULT, Michael (2012) *Los anormales*. FCE. México.
- MONTES, Graciela (1982) Estudio preliminar a *Cuentos de Perrault*. Centro Editor de América Latina, Biblioteca Básica Universal. Buenos Aires.
- NAVONE, Susana. *Los cuentos de Charles Perrault, ¿cuentos maravillosos o documentos históricos?* Imaginaria N°35.
- SORIANO, Marc. (1968) *Les "Contes" de Perrault : culture savante et traditions populaires*. Gallimard, París.
- OROZCO LÓPEZ, María Teresa: “El libro álbum: definición y peculiaridades” en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/orozcofall09.htm>. (Última visita 14/06/2014)
- PERRAULT, Charles. Pulgarcito. <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/fran/perrault/pulgarcito.htm>. (Última visita 14/06/2014)
- WEINSTOCK, Jeffrey (1998) “Freaks en el espacio” en *La hora de los monstruos: Imágenes de lo prohibido en el arte actual*. Poderes del Horror (Pouvoirs de l'horreur) Traducción de Nicolás Rosa, Editorial Siglo XXI. Revista de Occidente N° 201
- ZIPES, Jack (2014) El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género. FCE. México.
- SELVA PEREIRA, Tatiana Antonia. Algunos apuntes sobre la traducción cultural. Transfer V: 1 (mayo 2010), pp. 1-11. ISSN: 1886-5542 (2)

Notas

¹ Si bien es una frase atribuida a Gabriela Mistral, hay una disputa originada por la existencia de la frase en un libro de Julio Enrique Ávila que data de 1946.

² *El herbario de las hadas* de Benjamin Lacombe , *Princesas olvidadas o desconocidas* de Rebecca Dautremer.

³ Nos referimos al artículo “El libro álbum: definición y peculiaridades” disponible en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/orozcofall09.htm>:

⁴ “Al abandonar a sus hijos en el bosque, los padres de Pulgarcito trataban de resolver el problema que muchas veces abrumaba a los campesinos en los siglos XVII y XVIII: la sobrevivencia en una época de de desastre demográfico” (1986:38)

Aspectos paródicos en el *Cratilo* de Platón.

Problemas de interpretación

Ricardo Santolino*

Resumen

Este artículo trata sobre el aspecto paródico del *Cratilo* de Platón con especial referencia a la monografía de S. Montgomery Ewegen, *Plato's 'Cratylus': The Comedy of Language* (Bloomington, Indiana University Press, 2014). En la primera parte del artículo se analiza la sección del *Fedro*, que es el *diálogo* donde Platón ha fijado las pautas que deben orientar la interpretación de su obra escrita en general y la del aspecto humorístico de los *diálogos* en particular. Entonces se aborda la “teoría del *diálogo* platónico” (o “teoría moderna del *diálogo*”) que el teólogo alemán F Schleiermacher ha supuestamente deducido de las consideraciones del *Fedro* y han ejercido una influencia duradera en el campo de los estudios platónicos. En la segunda parte del artículo se aborda la monografía de Ewegen mostrando sus conexiones con la “teoría moderna del *diálogo*” y con la interpretación del *Fedro* que es propia y peculiar de esta teoría.

Palabras clave:

Platón – *Cratilo* – *Fedro* – parodia – Shane Montgomery Ewegen – Friedrich Schleiermacher.

Summary

This paper deals with the parodical aspect of Plato's *Cratylus*, making a special reference to S. Montgomery Ewegen's monograph *Plato's 'Cratylus': The Comedy of Language* (Bloomington, Indiana University Press, 2014). In the first part of the paper, Plato's *Phaedrus* is analysed with the aim of identify the guidelines that must orientate the understanding of Plato's written work in general and that of the humorous aspect of his dialogues, in particular. This allows paper's author to discuss and analyze Ewegen's monograph showing its connections with F. Schleiermacher's theory of platonic dialogue (also referred to as “the modern theory of the dialogue”) and with Schleiermacher's idiosyncratic interpretación of Plato's *Phaedrus*.

Keywords:

Plato – *Cratylus* – *Phaedrus* – parody – Shane Montgomery Ewegen – Friedrich Schleiermacher

*Dr. en Letras. Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

Introducción

La calidad narrativa de los *diálogos* de Platón y su capacidad de implicar a los lectores predisponiéndolos a la reflexión y a la búsqueda filosófica es un rasgo reconocido por los autores de las más diversas orientaciones. La creencia según la cual estos *diálogos* se distinguen de cualquier otro tipo de creación literaria porque son capaces de superar las limitaciones inherentes a la comunicación escrita es uno de los preconceptos que subyacen en la teoría “moderna” del *diálogo* supuestamente basada en el *Fedro*, que se remonta a F. Schleiermacher (1).

En la sección final de aquel diálogo (*Fedro*, 274 b 5 – 278 e 4), Platón establece los criterios que deben orientar la actividad literaria de un verdadero filósofo y, en este marco general, aborda los problemas que plantea la comunicación escrita. El “dialéctico” no debe confiar en la escritura. Una vez publicado, lo escrito se difunde por todas partes y llega tanto a quienes están capacitados para comprenderlo como a quienes no lo están. Los textos escritos (y, por lo tanto, los propios *diálogos*) son incapaces de responder a las preguntas que se le hacen y no pueden defenderse de los malentendidos y de las objeciones que plantean sus críticos:

Y todo discurso, una vez que ha sido escrito, circula por todas partes, tanto entre quienes lo comprenden como entre quienes no tienen interés alguno en él... Y cuando es maltratado o criticado injustamente, [el discurso] necesita continuamente de la ayuda de su padre, pues, por sí solo, no es capaz de defenderse ni de socorrerse a sí mismo. (Platón, *Fedro*, 275 d 9 – e 5).

Solo el autor (el “padre”) del discurso estaría en condiciones de subsanar las limitaciones inherentes a su obra escrita, defendiéndola de los reparos que puede suscitar entre los lectores. Los rasgos que distinguen una verdadera “defensa de lo escrito” de otra que no lo es modo alguno, son, efectivamente, aclarados por el propio *Fedro*: ella es “la exposición viva y animada de alguien que sabe”, es decir, la enseñanza oral y personal de un autor que es experto en los temas acerca de los que ha escrito (*Fedro*, 276 a 1 - 9). Atribuir a Platón la intención de que sus *diálogos* alcanzaran el mismo rango que una conversación viva equivale a devaluar la defensa que, en cuanto filósofo experto, Platón podría proporcionarles. En la concepción platónica, los escritos de un verdadero filósofo son apenas una “imagen” (εἰδωλον) de su conversación viva, pero el sentido de esta indicación del *Fedro* ha pasado inadvertido para Schleiermacher, que, sin embargo, la ha convertido en la piedra basal de su teoría del *diálogo* literario. En lo que sigue abordaremos con mayor detalle las reflexiones metodológicas del *Fedro* que orientan, efectivamente, acerca del modo en el que Platón concibe su actividad de escritor filosófico y la función que atribuye a sus *diálogos*. Entonces mostraremos (o al menos eso esperamos) la inadecuación de las interpretaciones de Schleiermacher y la medida en que sus especulaciones carecen de sustento en los textos. Ello nos permitirá, en un segundo momento, abordar de manera igualmente crítica una de las manifestaciones más recientes del “schleiermacherismo”. Nos referimos concretamente a la recuperación del aspecto humorístico del *Cratilo* en la monografía de S. Montgomery Ewgen *Plato's 'Cratylus': The Comedy of Language*, de reciente publicación (Indiana University Press, 2014). En sus análisis, Ewgen se remite constantemente a J. Sallis, autor que, en *Being and Logos*, ha esbozado una primera y perspicaz aproximación al aspecto cómico del

Cratilo inspirada en la obra del pensador germano-americano L. Strauss (1959, 1978). Pero la lectura “straussiana” de los *diálogos* de Platón se basa, a su turno, como es sabido, en la “teoría del *diálogo*” que se remonta a Schleiermacher y a su particular interpretación del *Fedro* (2). Es nuestra convicción que tanto Ewegen como Sallis asumen los postulados que subyacen en esta teoría; notablemente, la idea de que el *diálogo* platónico constituye un texto “activo” que supera las limitaciones estipuladas por el *Fedro*. La noción de un “texto activo del *diálogo*” (como la denominaremos en lo sucesivo) opera ya, en efecto, en los ensayos del mencionado Strauss pero ha sido eficazmente reformulada en una obra de P. Friedländer que nuestros autores también citan con asiduidad (Friedländer 1964). Para avalar su aproximación “humorística” al *Cratilo*, Ewegen y Sallis recurren, además y de manera constante a textos cuidadosamente seleccionados de la *República* que entonces son sometidos a un análisis profundo mas no exento de dificultades. Una parte considerable de nuestros esfuerzos se orientará a releer estos importantes textos de la *República* y a proponer una interpretación alternativa que, a nuestro juicio, se encuadra en los lineamientos realmente trazados por el *Fedro* y no en los postulados que extrapola la teoría “moderna”. Por el momento, conviene que nos traslademos imaginariamente al entorno silvestre que Sócrates ha elegido para conversar sobre las relaciones entre el filósofo y la literatura.

1. Al canto de las cigarras

La conversación narrada en el *Fedro* se desarrolla al sur de Atenas, en las riberas del río Iliso. Sócrates y Fedro caminan por una ladera herbosa y se detienen a la sombra de un plátano. Las cigarras del mediodía los entretienen con el canto (*Fedro*, 230 b 2 – c 5). Fedro lee en voz alta un discurso paradójico de Lisias en el que un joven es exhortado a corresponder a un hombre adulto que en realidad no lo ama (230 e 6 - 234 c 5). Luego, Sócrates pronuncia un discurso en el que se retoma esencialmente la exhortación de Lisias, porque elogia al pretendiente que no ama al muchacho (237 b 2 - 241 d 1), y luego otro discurso mucho más extenso que constituye una retractación del segundo discurso, porque ensalza las actitudes propias del amante; sus esfuerzos por alcanzar al ser amado y la conveniencia de corresponder a quien verdaderamente ama (243 e 9 - 257 b 6). En este punto del *diálogo* la conversación cambia bruscamente de tema y los amigos se embarcan en una discusión sobre los criterios que deben orientar la composición de un discurso (*Fedro*, 259 e 1 s.). Las reflexiones “sobre la oportunidad y la inoportunidad del escribir” se insertan en este marco general y comienza con la narración del pequeño “mito egipcio” (*Fedro*, 274 c 5 – 275 d 3). La historia de Theuth y Thamus sugiere que la adquisición de un verdadero conocimiento está esencialmente ligada a la enseñanza oral y que la escritura puede, en el mejor de los casos, servir para refrescar un conocimiento que ya se posee. La escritura es incapaz de transmitir un conocimiento claro y estable sobre cualquier asunto y para ilustrar esta circunstancia Sócrates recurre a la comparación con las figuras pintadas (*Fedro*, 275 d 4 – e 5). Tal como estas figuras parecen estar vivas pero callan cuando se les hace una pregunta, así también las exposiciones escritas hablan como si realmente supieran pero, cuando se les pregunta algo, responden siempre lo mismo y no pueden profundizar acerca del mensaje que transmiten. Tampoco son capaces de replicar ni de defenderse de las críticas que le dirigen porque, en semejantes casos, la escritura necesita el auxilio del autor (275 d 4 – e 6). La comparación con las figuras pintadas incluye, entonces, entre sus rasgos más notables, la insistencia sobre el

carácter fijo, inerte e incapaz de reaccionar de la escritura. Platón abunda sobre este particular cuando, al final de la comparación con las figuras pintadas y, casi a modo de conclusión, presenta a la escritura como una “imagen del discurso vivo del que sabe” (*Fedro*, 276 a 8 - 9). El término que Platón usa en este contexto (εἰδωλον, “imagen”) tiene connotaciones despectivas y en la *Republica* sirve para designar la copia que se aleja de lo real en tres niveles o grados (*República*, 595 a 1 s., esp. 598 b 8 y 605 c 3). La historia de la interpretación del *Fedro* muestra, sin embargo, que la indicación despectiva del *Fedro* ha sido interpretada en sentido positivo y la relación entre modelo e imagen que emerge de ella ha servido para que F. Schleiermacher extrapolara toda una “teoría del diálogo”, supuestamente basada en la crítica de la escritura.

Según Schleiermacher, Platón como escritor se habría esforzado por imitar la mejor forma de transmitir el conocimiento, que es la conversación viva del filósofo, y en su intento habría tenido éxito, porque el lector de un diálogo socrático de Platón debería experimentar algo que no es esencialmente distinto de lo que experimenta el “alumno” del *Fedro*. Este lector puede (y, por eso mismo, *debe*) revivir el proceso mediante el cual el propio Platón adquirió los conocimientos que luego dejó consignados por escrito: la adquisición “primera e inicial” que se remonta a la juventud del filósofo y a su contacto con el maestro Sócrates (Schleiermacher 1855: 15). La pretensión resulta, naturalmente, injustificada, porque la interacción entre un lector y un texto escrito se desenvuelve en una sola conciencia y es algo específicamente diverso de la enseñanza personal aludida en este contexto del *Fedro* (277 e 9; 276 a 5 – 7). Esta διδασχὴ implica, en efecto, una relación personal entre el filósofo y su alumno, pero el hiato que media entre los dos términos (la lectura de un texto y la comunicación personal) ha sido subestimado o directamente negado por Schleiermacher y la “teoría moderna del diálogo”. Las objeciones más importantes que podrían hacerse a esta teoría provienen (conviene recalcarlo) del propio *Fedro*, que, como hemos visto, enfatiza las diferencias que separan la obra escrita de la comunicación oral; entre el carácter fijo e inerte de la escritura “que no puede defenderse a sí misma” y la vitalidad de la palabra viva del filósofo que “socorre lo que ha escrito”. El rasgo que distingue al auténtico pensador y lo distingue del resto de los escritores es, efectivamente, la capacidad de “acudir en ayuda de sus escritos” demostrando que lo que en ellos expuso es algo realmente mediocre cuando se lo compara con la brillantez de su enseñanza oral (*Fedro*, 278 c 4 – d 6). Esta enseñanza oral y este “acudir en ayuda de sus escritos” no son, por otra parte, en modo alguno, actividades ridículas ni lúdicas. Es algo “serio” en lo que el filósofo pone todo su empeño (*ibid.*, 276 e 4 s.). La diversión “extraordinariamente bella” a la que el dialéctico se entrega como pasatiempo son, seguramente, los propios *diálogos* de Platón, que en el *Fedro* aparecen aludidos mediante indicios precisos (3). Eventualmente, Platón menciona una “escritura del alma” que se produce durante la enseñanza oral del dialéctico (*Fedro*, 276 e 4 – 277 a 4). El verdadero filósofo escribe en el alma de sus alumnos discursos “que están unidos al conocimiento” y no son inertes ni fijos como las otras clases de escrito, sino que saben “defenderse a sí mismos y a su sembrador”, es decir, al propio dialéctico (276 e 5). Esta “escritura unida al conocimiento” que es capaz de defenderse a sí misma poseería, entonces, características que la distinguen de la escritura narrativa del dialéctico, que según el *Fedro* es un simple “juego” (*Fedro*, 276 e 1 – 3). La oposición tajante que el *diálogo* establece entre el carácter inerte de la exposición escrita y la vitalidad de comunicación oral que para el filósofo es lo único verdaderamente “serio”, quedaría, así, aparentemente mitigada y la idea de un “juego serio” y un diálogo como

“texto activo” (que están en la base de la interpretación de Schleiermacher) se harían presentes en el *Fedro* a través de las alusiones a una escritura que el dialéctico traza en el alma del interlocutor adecuado. Así al menos opina P. Friedländer (1964), autor cuyas sugerencias conviene analizar con algún detalle.

La escritura “consciente” que se impregna en el alma del discípulo estaría, en efecto, según Friedländer, representada por los propios *diálogos* de Platón. Ellos serían verdaderamente sabios y estarían a salvo de los malentendidos porque serían por sí mismos capaces de responder a las objeciones que cualquier lector pudiera hacerles, con tal de que semejante lector sea un “alma apta”. Ellos poseerían, asimismo, “una simiente de la que nacen otros discursos iguales a ellos”, es decir, otros discursos “unidos al conocimiento” (*Fedro*, 276 e 7 - 277 a 3). Con esta expresión, Platón aludiría a la necesidad de que la conversación consignada por escrito se prolongue en el propio lector que debe participar activamente en ella; de otro modo, el *diálogo* platónico permanecería “estéril” y no se distinguiría esencialmente de los otros tipos de escrito. “En el diálogo escrito,” escribe Friedländer, “el movimiento de la conversación se extiende hasta el propio lector” (1964: 177). Un examen más atento demuestra, sin embargo, que estas declaraciones consisten en una serie de metáforas. El hecho de que el *diálogo* “se extienda” al lector no significa, como pretende Friedländer, que establezca una verdadera conversación con él, sino que el lector reflexiona sobre lo que ha leído. En efecto, como nos recuerda el propio Platón, el pensamiento es el “diálogo” que el alma mantiene consigo misma sin hacer uso del lenguaje articulado (*Sofista* 263 e 3 - 5). Metafóricas resultan, asimismo, las sugerencias de Friedländer que siguen inmediatamente a estas. Para el filólogo alemán, los escritos platónicos poseerían la capacidad (que ellos mismos atribuyen a Sócrates) de crearse adversarios eligiendo libremente a quienes quieren transmitir su sabiduría: “tal como Sócrates se creaba adversarios, así también se los atrae la nueva visión de Platón y si no encuentra [i. e. adversarios], entonces debe creárselos” (*ibid.*). La “nueva visión de Platón” es, naturalmente, la filosofía consignada en los *diálogos* escritos, que para Friedländer constituyen la única expresión del pensamiento de Platón (4). Ella (la filosofía de los *diálogos*) sería capaz de protegerse de los ataques que provienen del exterior y de los malentendidos porque “toda cosa excelente y dotada de orden está eternamente amenazada”, y aunque Friedländer no lo afirme con la claridad requerida parece que, en este caso, él piensa en la defensa pasiva que los *diálogos* oponen ante cualquiera que no se halle en condiciones de comprenderlos. Si así fuera, su interpretación resultaría discutible, porque el *Fedro* habla de una de una defensa activa durante la cual el autor acude personalmente en auxilio de su escrito aportando argumentos que no estaban incluidos originalmente en él (*Fedro*, 278 c 4 - 7). Más probable, sin embargo, es que Friedländer no distinga entre los dos tipos de comportamiento y que atribuya a los *diálogos* la capacidad de “defenderse” ora pasivamente, ora activamente como lo haría el propio autor. La dinámica del “auxilio del discurso” (λόγῳ βοηθεῖν, *Fedro*, 276 c 9), que Friedländer no ha comprendido con claridad constituye, en cualquier caso, el eje en torno del que gira la estructura narrativa de los *diálogos* y para este particular debemos remitirnos a investigaciones de T. Szlezák (1992, 1999). Trataremos brevemente esta cuestión a modo de cierre de nuestro recorrido por el *Fedro*.

En los *diálogos* de Platón ocurre a menudo que un personaje debe justificar sus propias afirmaciones (o las de algún otro personaje) exhibiendo argumentos más efectivos que los

que se han empleado hasta ese momento. Los socorros exitosos que Platón ha consignado en sus *diálogos* corren siempre por cuenta de Sócrates o del personaje que actúa como portavoz de Platón en el *diálogo*. En efecto, ellos encarnan al “filósofo” que según el *Fedro* es el único escritor capaz de mostrar “cosas más valiosas” que las que ha escrito o dicho (*ibid.*, 278 d 8). Estos “socorros” que Platón presenta dramáticamente en sus *diálogos* pertenecen, sin embargo, al ámbito de la escritura, mientras que la capacidad aludida en el *Fedro* es de orden netamente oral. En este punto crucial de su argumentación, Szlezák introduce la que podría considerarse su tesis más interesante: los “socorros” ejecutados por el Sócrates platónico son una “imagen” del socorro que las doctrinas que Platón reservó para la enseñanza oral de la Academia puede proporcionar a su obra escrita. “El “auxilio” que Platón hubiera procurado a las cosas que escribió nos falta (y debe faltarnos), pero los procesos y las estructuras a través de las que se hubiera realizado esta ayuda... pueden ser analógicamente ofrecidos por los *diálogos*” (Szlezák 1992: 70). El análisis minucioso que Szlezák dedica a los *diálogos* de la juventud y de la madurez de Platón demuestra que su autor ha llevado a la práctica los conceptos básicos de la crítica de la escritura y la concepción del filósofo que ha desarrollado en el *Fedro* pero, en nuestro caso, conviene que abordemos el *Cratilo*. Al comienzo de la conversación, el personaje que da su nombre al *diálogo* sostiene que hay una denominación natural para cada cosa que las designa con claridad y sin las variaciones que se observan en las diferentes lenguas (*Cratilo*, 383 a 4 – b 2). Sócrates prueba que es capaz de hacer lo que Cratilo pretende y convence a Hermógenes de que las palabras tienen un significado que viene dado de forma natural y le ha sido asignado por un “legislador” (o “artesano de las palabras”) que es capaz de realizar su trabajo gracias al conocimiento que tiene de la esencia de las palabras, más o menos como el carpintero fabrica un instrumento de madera gracias al conocimiento que tiene de la esencia de ese instrumento (las palabras son expresamente definidas como “instrumentos para distinguir y diferenciar las cosas; *Cratilo*, 388 b 10 - c 1). El “socorrer el discurso” del dialéctico, que ahora es utilizado a favor de las teorías de otro, se realiza, no por casualidad, mediante el recurso a “cosas de mayor valor” y más concretamente a la teoría de las ideas, que en la primera parte del *Cratilo* es aludida mediante indicios inequívocos (389 a 5 – 390 a 7 [εἶδος, αὐτὸ ἐκεῖνο ὃ ἔστιν ὄνομα]). El “socorro” de la posición de Cratilo se repite según el mismo procedimiento en la discusión sobre las condiciones para que una denominación resulte exacta (421 c 3 – 427 d 2) y deja paso, en la última parte del *diálogo*, a la confrontación entre el verdadero y el falso dialéctico. Sócrates alcanza sin esfuerzo lo que Hermógenes (el falso filósofo) no ha logrado: que el propio Cratilo participe en la conversación y que sea igualmente refutado (427 d 3 – 440 e 7). Su fracaso demuestra que Cratilo no posee realmente “cosas de mayor valor” para defender la tesis de la exactitud natural de las palabras. Sócrates, en cambio, remite una vez más hacia el final del diálogo a la “cosa de mayor valor” que garantiza su superioridad: el conocimiento de las ideas (439 d 3 – 440 e 7, esp. 440 b 6; 439 b 4 – 5) (5).

2. Una lectura “straussiana”

Pasemos ahora, según lo anticipado, a la monografía de S. Ewegen (2014). El objetivo su investigación es, como él mismo nos advierte, complejo y de carácter doble. Al abordar el aspecto cómico del *Cratilo*, Ewegen busca ante todo llenar una laguna dejada por la interpretación “científica” que aborda al *Cratilo* como si se tratara de un capítulo

dentro de la historia de la filosofía del lenguaje. Según Ewegen, esta interpretación omite el “juego” del diálogo y la manera en que tal juego orienta y determina su mensaje filosófico. La dimensión humorística del *Cratilo* se despliega, en efecto, siempre según Ewegen, en un conjunto de estrategias discursivas y narrativas entre las que sobresale la “digresión etimológica” a la que nuestro autor dedica un capítulo completo de su monografía (Ewegen 2014: 121–154). Recordemos, sucintamente, el contenido de esta sección del *diálogo*, ubicada hacia el final de la refutación de Hermógenes (*Cratilo*, 391 b 4 – 427 d 3). Mediante numerosos ejemplos Sócrates demuestra que las palabras (ὀνόματα) han sido sabiamente confeccionadas por el legislador de modo que proporcionen información acerca de los objetos a los que se refieren. Llevado por esta convicción, Sócrates analiza, en primer lugar, una serie de nombres homéricos con el objetivo de demostrar que esos nombres encierran descripciones codificadas (391 b 4 – 396 d 1). Luego aborda de manera sistemática un conjunto de términos cosmológicos que incluyen los nombres de algunos dioses de la naturaleza (408 d 6 – 410 e 5). Finalmente, aborda la etimología de conceptos relacionados con el conocimiento y con la ética (411 a 1 – 421 c 2). Los análisis que Sócrates dedica a los términos seleccionados resultan, a primera vista y sin prejuicios de ninguna clase, arriesgados y descabellados. Ocupan una cantidad desproporcionada de páginas y la ausencia de cualquier criterio metodológico conduce a resultados desconcertantes. Entre los ejemplos que podrían citarse, resalta por su extravagancia la etimología de *σελήνη* ο, más bien, de la variante dórica *σελαναία*, que Sócrates hace derivar de *σέλας νέον τε καὶ ἔνον ἀεί* (“que tiene siempre una luz nueva y a la vez vieja”, *Cratilo*, 409 a 6 – c 4). El efecto cómico que provocan estos juegos de palabras no parece ser fortuito, sino deliberado. Entre los autores que sostienen esta opinión se encuentra el ya mencionado Ewegen. A su juicio, las etimologías carecerían de significado específico y autónomo. Ellas desempeñarían una función meramente crítica, que es poner en evidencia los límites de la posición homérica (Ewegen, 2014: 11). Hay, sin embargo, razones de peso para pensar que las etimologías no están principalmente dirigidas contra nadie y que Platón las considera en forma positiva, como reconstrucciones plausibles de la forma original de los términos analizados. Un primer argumento (simple pero importante) a favor de una lectura “seria” de las etimologías del *Cratilo* es su ya mencionada extensión. Aunque se excluyan la etimología de los nombres primarios (426 c 1 – 427 c 9) y la teoría metafísica sobre la que estos se basan (421 c 2 – 426 b 9), de todos modos el resultado es más de treinta páginas de la edición de Oxford. Esto parece demasiado para cualquier tipo razonable de polémica o de parodia, sobre todo cuando se trata de un escritor tan original como Platón. Un segundo argumento lo proporciona este pasaje de la sección final del *diálogo*:

Examinemos... a fin de que esos muchos nombres que tienden a lo mismo no nos engañen, si, en realidad, quienes los impusieron [los “legisladores”, 438 b 6] lo hicieron en la idea de que todo se mueve y fluye (así opino yo personalmente que pensaban); o bien si, acaso, esto no es así, sino que ellos mismos se agitan como si hubieran caído en un vórtice y tratan de arrastrarnos en su caída. (Platón, *Cratilo*, 439 b 11 – c 6)

La hipótesis que Sócrates deja entrever en este pasaje es doble. Por una parte, él sugiere que los legisladores han impuesto muchos nombres en la creencia de que realmente todo fluye y se mueve continuamente; por la otra, Sócrates considera que semejante creencia es falsa. En la mente de Platón, las etimologías son exegéticamente

correctas (reconstruyen fielmente el pensamiento de los legisladores), aunque no lo sean desde el punto de vista filosófico (6). Ewegen, sin embargo, asume que las etimologías han sido primariamente forjadas con una finalidad humorística y que contienen un mensaje oculto. En el *Cratilo* en general (y en la digresión etimológica, en particular) Platón habría ensayado una aproximación al lenguaje que es estrictamente filosófica pero, para Platón, la filosofía en cuanto tal “no debería ser tomada demasiado en serio” (Ewegen, 2014: 9). Hay, según Ewegen, algo esencialmente ridículo en la filosofía de Platón y al adoptar este punto de vista nuestro autor se remite expresamente a L. Strauss, autor que tanta influencia ha ejercido entre los eruditos del ámbito anglosajón (7).

Como es sabido, Strauss ha desarrollado su peculiar interpretación de Platón después de estudiar al filósofo islámico Alfarabi (Strauss 1959: 153). En la introducción al *Resumen de las Leyes de Platón*, Alfarabi describe lo que considera el método de exposición propio de los *diálogos* platónicos recurriendo a la anécdota del sabio que finge estar loco: así como el sabio asceta se salva sin haber mentido en lo que dice pero sí en lo que hace (i. e. fingiendo estar loco), así también Platón ha evitado revelar sus conocimientos a todo el mundo y los ha revestido de símbolos, oscuridades y enigmas para que no caigan en manos de cualquiera. Así como el asceta recurre a un disfraz para poder decir libremente la verdad, así también Platón ha creado en torno de sí la reputación de un escritor impenetrable y hermético para opinar sobre asuntos que podrían acarrearle dificultades. Consecuentemente, Strauss presta una atención especial a lo que denomina “el elemento dramático” de los *diálogos* y a los pasajes de la obra escrita de Platón que han sido menos comentados o estudiados, en la sospecha de que semejantes pasajes ocultan un sentido profundo. La tarea que afronta el lector de los *diálogos* de Platón es, ante todo, averiguar si la puesta en escena, los personajes y la acción contribuyen a desentrañar o más bien a desvirtuar el tema que se anuncia en el título (la *República*, el *Sofista*, las *Leyes* (Strauss, 1959: 55-66).

La “puesta en escena” entendida como el conjunto conformado por las circunstancias de lugar y tiempo, los personajes y la acción es lo que, a ojos de Strauss, da ocasión a la conversación narrada pero a la vez la limita, en el sentido de que la recorta y la define. Así el principio que guía al *diálogo* es la abstracción que se revela principalmente en la puesta en escena pero también, y de manera más general, en el hecho de que Platón no dice nunca lo que él mismo piensa sino que lo sugiere a través de los discursos y las acciones de otros. En efecto, resulta a primera vista atractivo ver al personaje Sócrates como al portavoz de Platón en los *diálogos*, pero Sócrates no es el único filósofo que Platón ha puesto en escena y su lenguaje está atravesado por la ironía: Sócrates dice cosas diferentes a los diferentes tipos de personas (Strauss, 1978: 51). Las doctrinas que Platón atribuye a los personajes de sus *diálogos* no responden, sin embargo, y siempre según Strauss, exclusivamente a un objetivo persuasivo ni retórico (i. e. la imitación de los personajes en cuestión). En obras como la *República*, el Sócrates platónico elude el tratamiento de cuestiones que no pueden ser omitidas en una investigación sobre la justicia y esto, según Strauss, no es ninguna casualidad. Las estructuras presentadas en la *República* no deben ser interpretadas como propuestas políticas serias sino, en sentido paródico, como una crítica del idealismo político y una sátira del “utopismo” entendido como el intento por configurar la realidad de acuerdo con una estructura o proyecto ideal (Strauss, 1959: 91). Y lo que se dice de la obra máxima de Platón puede aplicarse a todas las demás: cada *diálogo* se embarca en una operación que entraña la omisión de algún

asunto que no puede ser ignorado. Como consecuencia de esta abstracción injustificada, el abordaje filosófico que se lleva a cabo en todo texto platónico resulta ser “ridículamente imposible o, como suele decirse, cómico” (Strauss, 1978: 62). En particular, en el *Cratilo*, la investigación sobre la naturaleza del lenguaje se realiza mediante el propio lenguaje y esto entraña una “omisión cómica” que se transmite al conjunto del *diálogo*. Así opina John Sallis, autor que, en *Being and Logos*, asume sustancialmente las tesis de Strauss pero ensaya una ampliación del concepto de “comedia filosófica”.

En efecto, en la segunda parte de su obra (1996: 183 - 311), Sallis aborda extensamente el *Cratilo* y sus análisis sistemáticos han influido en la monografía de Ewegen, que los cita con asiduidad. La comicidad que caracteriza al *Cratilo* surge, según Sallis, de la perplejidad de sus personajes que no advierten en ningún momento el “movimiento reflexivo” de su propio lenguaje. Ellos actúan como si el λόγος pudiera despegarse por completo de sí mismo y transformarse en el objeto de su propia investigación. De ello resulta una incongruencia fundamental entre lo que los personajes del diálogo se proponen y lo que realmente logran. Este contrasentido está en la base del humorismo del *Cratilo* pero, en virtud de la “abstracción cómica” que le sirve de base, el diálogo nos revela algo que según Sallis resulta esencial para la investigación sobre la naturaleza del lenguaje, y es la medida en que el ser humano está sometido al λόγος:

El ser humano esencialmente *mora* en el λόγος y la comedia del *Cratilo* revela una verdad esencial acerca de la condición humana: que el ser humano habita dentro del λόγος de una manera que resulta extraordinaria. (Sallis 1996, 185 = Ewegen 2014: 10).

Una de las críticas que se ha hecho a las obras de Strauss es la falta de rigor filológico en el tratamiento de los autores antiguos. Strauss raramente cita la voluminosa literatura especializada sobre Platón y raramente discute las dificultades asociadas con sus escritos, como la de la autenticidad de algunos de ellos, el orden en el que fueron publicados y la evolución del pensamiento de Platón (Klosko 1986: 278). La falta de rigor técnico se combina con la tendencia visible en Strauss y los “straussianos” a atribuir gran relevancia a pasajes cuidadosamente seleccionados del *corpus* platónico, omitiendo la confrontación con otros pasajes que pueden aportar precisiones o aclaraciones. Así, por ejemplo, en la introducción de su trabajo, Sallis analiza un pasaje del libro séptimo de la *República* en el que se aborda el problema de la selección y la educación de los guardianes (*República*, 535 a 3 - 541 b 5). En el pasaje en cuestión, Sócrates afirma que la educación de los niños debería realizarse por medio del juego y no por medio de la fuerza porque esa es la manera más directa de conocer sus inclinaciones y sus aptitudes naturales (*República*, 536 e 6 - 537 a 2). Sallis nos explica que la prescripción de Sócrates no debería interpretarse en sentido literal como una recomendación exclusivamente referida a los niños porque, inmediatamente antes, Sócrates ha estado según él mismo confiesa “jugando” con su interlocutor Glaucón y lo ha exhortado a adoptar una actitud lúdica ante el problema que están tratando (536 c 1 - 5). “La filosofía”, comenta al respecto Sallis (1996: 21), “comienza en un ambiente lúdico y el humor que despliegan los *diálogos* resulta apropiado en la medida en que (los *diálogos*) buscan provocar ese comienzo”. El proceso de pensamiento que los *diálogos* ponen por escrito posee, ciertamente, un

carácter lúdico, pero el auxilio que Platón podría proporcionarles es algo “serio”. Los “auxilios” exitosos que Sócrates realiza en los *diálogos* forman parte de aquel “juego” (8), pero Sallis elude la consideración de estos criterios fundamentales que se desprenden del *Fedro*. En la introducción de *Being and Logos*, Sallis se remite expresamente a P. Friedländer, autor que, como hemos anticipado, mitiga la oposición claramente establecida por Platón entre la pasividad de los textos escritos y la vitalidad del contacto personal; entre el “juego” de la actividad literaria y la “seriedad” de la filosofía, y extrapola las nociones de “juego serio” y “texto activo del *diálogo*”. Escribe Sallis:

El *diálogo* es la única forma de libro que parece superar al libro mismo [...]. Un diálogo (platónico) no ha tenido lugar si nosotros, los oyentes o lectores, no participamos activamente en él [...]. Si carecemos de semejante participación, todo lo que tenemos delante de nosotros no es en realidad más que un libro". (Sallis 1996: 21 = Friedländer 1964: 126).

En su relación con los lectores, el *diálogo* sería capaz de realizar la reciprocidad que caracteriza al auténtico diálogo. Este rasgo fundamental lo distinguiría de los otros tipos de texto (Sallis habla de “libros”) que serían los verdaderamente alcanzados por las críticas del *Fedro*. Por lo que se refiere a la noción de “juego serio” (que es otro de los pilares de la “teoría moderna del *diálogo*), deberíamos regresar a la *República* y más precisamente a la alegoría de la caverna (*ibid.*, 514 a 1 – 521 b 11). En este contexto aparecería, esta vez según Ewegen, otra indicación en el sentido de que Platón concibe la filosofía como una actividad esencialmente lúdica. El pasaje en cuestión habla, efectivamente, del “reír sensato” de un prisionero que ha vislumbrado la región de la luz y observa que “otra alma” (otro prisionero) se libera de las cadenas y emprende el camino que lo lleva fuera de la caverna:

Si alguien fuera sensato... recordaría que, para los ojos, existen dos tipos de perturbaciones y que [tales perturbaciones] se deben a dos causas diferentes: cuando [los ojos] pasan de la luz a la oscuridad y [cuando pasan] de la oscuridad a la luz. Y si [el hombre sensato] considerara que esto mismo le ocurre al alma, cuando viera que una se perturba y es incapaz de distinguir nada, no se reiría irreflexivamente sino que averiguaría si [esa alma] se ha quedado ciega por la falta de costumbre al llegar de una vida más luminosa o si quedó llena de un resplandor más brillante al pasar de una mayor ignorancia a una mayor luz. Y así felicitaría a ésta última por lo que está experimentando y por su modo de vida y se compadecería de la otra [i. e. del alma que desciende de la luz]; y si quisiera reírse de ella [i. e. del alma que asciende], su risa sería menos ridícula que la que le provocaría la que llega de arriba, desde la luz. (Platón, *República*, 518 a 1 – b 4).

El prisionero que se ríe “sensatamente” reconoce que la persona que se dispone a subir está en la misma condición que estuvo él. “Se ríe, por lo tanto, de sí mismo, porque comprende que, como el prisionero que asciende, él también provoca risa”, comenta Ewegen en referencia a este pasaje de la *República*. “Hay, por lo tanto”, concluye Ewegen (2014: 8), “algo en la filosofía que, según la *República*, es *esencialmente ridículo* [...]. Si olvidamos este aspecto ridículo de la filosofía corremos el riesgo de eludir algo que forma parte esencial de ella. (Ewegen 2014: 8). La palabra “filosofía” es

empleada aquí por Ewegen a la manera “straussiana”, en el sentido indeterminado que también se observa en Sallis y abarca tanto el ejercicio del pensamiento teórico (que según la alegoría de la caverna puede afectar las habilidades prácticas del filósofo y hacer que su comportamiento parezca ridículo) como la redacción de obras de contenido filosófico por parte de ese mismo pensador (9). Esta labor, que el *Fedro* considera un mero pasatiempo del dialéctico, constituiría, según Ewegen, parte esencial del quehacer filosófico; un “juego serio” que no tiene fundamento en el *Fedro* ni, a nuestro juicio, en este pasaje puntual de la alegoría de la caverna. Las conclusiones de amplio alcance que Ewegen extrae de *República*, 518 a 1 – b 4 deberían, efectivamente, siempre a nuestro juicio, ser ulteriormente revisadas a partir de que dice el propio pasaje y de los lazos que lo unen con el resto de la *República*. El comportamiento que Platón recomienda al “hombre sensato” es, en realidad, el siguiente: primero, este hombre debe averiguar si el alma que tropieza lo hace porque desciende de la luz a las tinieblas o porque avanza de las tinieblas a la luz. Una vez cumplida esta primera exigencia, el hombre sensato *puede felicitar* al alma que sube “por lo que ella está experimentando y por su vida” (518 b 1 - 2). El hombre sensato puede, por último, reírse del alma a la que debería felicitar pero, en este punto, Platón adopta un tono preventivo que nos remite a otro pasaje del libro quinto de la *República* en el que se discute acerca de la costumbre de hacer gimnasia desnudos. La práctica que al comienzo parecía vergonzosa y ridícula era, en realidad, la más razonable y su adopción por parte de todos los pueblos griegos demuestra, según Sócrates, “que es un insensato quien considera ridículo otra cosa que el mal” (*República.*, 452 d 6 – 7). Del mismo modo, el “hombre sensato” de la alegoría de la caverna *puede reírse* del alma que asciende hacia la luz y experimenta la bienaventuranza pero, en cualquier caso, esta risa será “menos burlona” que la que se da con motivo de la otra (i. e. del alma que desciende y está experimentando el mal que significa regresar a las tinieblas). “Es necio quien se ríe del bien o quien toma en serio el mal”, viene a decir el libro quinto de la *República*, pero Ewegen prescinde de estas indicaciones que resultan relevantes para la interpretación del pasaje 518 a 1 – b 4 y para la temática del “reír sensato”. El texto aparece desconectado del resto de la *República* y es realmente manipulado por Ewegen de manera que favorezca su interpretación “humorística” de los *diálogos* de Platón (10).

3. Conclusión

Los análisis que Ewegen y Sallis consagran al *Cratilo* y a textos seleccionados de la *República* resultan, en conjunto, novedosos y atrayentes. Sus comentarios agudos y profundos contribuyen a impulsar el debate en torno de las cuestiones fundamentales de la hermenéutica platónica y reflejan, de manera acusada la influencia de L. Strauss. La segunda parte de nuestro artículo ha incidido puntualmente en esta circunstancia, que por otra parte es admitida por los propios autores. Nuestro esfuerzo, entonces, se ha orientado hacia un objetivo preciso, que es explicitar las conexiones que su lectura “straussiana” guarda con la “teoría moderna del diálogo” supuestamente basada en *Fedro*, que se remonta a F. Schleiermacher. Las inspiraciones brillantes con las que el teólogo alemán ha inaugurado los estudios modernos sobre Platón pasan, a decir verdad, inadvertidas para Ewegen y Sallis (y tal vez para el propio Strauss), que se remiten en todo momento a la versión elaborada por P. Friedländer. Ya en la primera página de su trabajo, Ewegen enuncia el principio que que ha orientado su aproximación al *Cratilo* y no es otro que la

noción de un “texto activo del *diálogo*” que Friedländer ha extrapolado eficazmente al *Fedro*. “Recibir de verdad al *Cratilo*,” escribe en ese lugar Ewegen (2014: 1), “es dejar que el juego del texto se despliegue (juegue) en todos sus ricos y variados aspectos”. “Conducirse correctamente con el *Cratilo*,” añade nuestro autor en las líneas finales de su trabajo, “es mostrarse capaz de responder lúdicamente al juego que el propio diálogo nos propone” (*ibid.*, p. 190). Comprender el *Cratilo* y el mensaje que quiere comunicarnos exige, entonces, según Ewegen, una receptividad total de nuestra parte (un “abandono”), pero esta no es la disposición que Platón aconseja a los lectores de un texto escrito. En el *Fedro* él destaca expresamente las debilidades de los textos escritos y el hecho de que ellos no poseen una actividad autónoma. Son algo esencialmente pasivo que no puede “responder” a las críticas que les hace ni “defenderse” de los malentendidos. Si eludimos estas consideraciones corremos el riesgo de incurrir en las tergiversaciones acerca de las que nos previene el propio *Fedro*.

Notas

1. Schleiermacher, 1855: 5-36. La *Introducción* de Schleiermacher a su traducción de los diálogos de Platón apareció por primera vez en 1804 (la edición que citamos reproduce la segunda edición de 1817, que fue revisada y corregida por el propio Schleiermacher). Desde entonces, su intento por aplicar los pensamientos de Platón sobre la comunicación filosófica a su propia obra se han visto enriquecidos con precisiones posteriores, particularmente con los que parecen derivar de la *Carta VII*, que Schleiermacher no tomó en consideración. Sin embargo, la interpretación contenida en su *Introducción* no ha sufrido modificaciones sustanciales en lo que se refiere a los instrumentos conceptuales y al objetivo general. Está, por lo tanto, como ha señalado Szlezák (1992: 423), justificado hablar de la teoría “moderna” del *diálogo* como un conjunto unitario, aunque las versiones más recientes se presenten como nuevos intentos aparentemente desconectados de Schleiermacher. Esto vale particularmente para autores como P. Friedländer y L. Strauss, que Szlezák menciona expresamente y son aquellos cuyas interpretaciones comentaremos a lo largo de nuestro artículo. Una crítica rigurosamente fundamentada de la interpretación de Schleiermacher y su recepción en la ensayística contemporánea consultarse también en Krämer 1982: 31-109. — Las traducciones de los textos platónicos que citamos por separado y con márgenes especiales son personales y se basan en la edición de John Burnet (1992). Las citas entre comillas que aparecen en el cuerpo del artículo pueden ser una paráfrasis.

2. Véase la nota anterior. La interpretación de los *diálogos* que Strauss dice extraer de Alfarabi exhibe, efectivamente, paralelos notables con las teorías de Schleiermacher, en primer lugar por la importancia asignada a la relación entre el todo y las partes de la obra de Platón, que Schleiermacher ha teorizado por primera vez (véase sobre este punto Krämer 1982: 35). “La obra de Platón consta de varios *diálogos* porque imita la pluralidad, la variedad y la heterogeneidad de lo real... Hay muchos *diálogos* porque un todo se compone de muchas partes”. Cada *diálogo* revela, según Strauss, la verdad sobre esa parte, pero la verdad sobre una parte es una verdad parcial, “una verdad a medias” (Strauss 1978: 61-2). Y sin embargo, Platón ha escrito *diálogos*. Debemos, por lo tanto, siempre según Strauss, asumir que el diálogo Platónico es un tipo especial de escritura que está libre del defecto apuntado en el *Fedro* porque está concebido de manera tal que

diga cosas diferentes a personas diferentes. El paralelo con la “teoría de la forma del *diálogo*” resulta tanto más notable cuanto que Strauss recurre a la sección final del *Fedro* para justificar la idea de un diálogo como “texto activo” que está en la base de las teorías de Schleiermacher. En opinión de Strauss, el autor de los escritos atribuidos a Platón debió ser consciente del defecto esencial de la escritura “que dice la misma cosa a todo el mundo” y en este punto de su argumentación Strauss se remite expresamente al pasaje del *Fedro* (275 d 9) que comenta en estos términos: “Cuando es leído correctamente, un *diálogo* platónico revela poseer en sí mismo la flexibilidad y la adaptabilidad que es propia de la comunicación oral” (Strauss 1978: 53). Sobre la noción del *diálogo* platónico como “texto activo” y su adopción por parte de Strauss puede consultarse también Staehler 2013: 77.

3. La diversión literaria del verdadero filósofo (“el dialéctico”) es descrita en el *Fedro* como un “relatar historias sobre la justicia y otros temas afines a ella” (δικαιοσύνης τε καὶ ἄλλων ὧν λέγεις πέρι μυθολογοῦντα, *Fedro*, 276 e 2 – 3). Esta indicación ha sido interpretada convincentemente por W. Luther como una alusión a los *diálogos* del propio Platón y más específicamente a la *República*, que en dos pasajes diferentes se presenta a sí misma como un μυθολογεῖν (*ibid.*, 376 d 9, 501 e 4). Véase Luther, 1961: 536; Szlezák, 1992: 60 – 61.

4. Lo verdaderamente importante para el filósofo ideal debe quedar reservado para el ámbito de su enseñanza oral. Esta afirmación categórica del *Fedro* (278 c 4 – d 6) constituye, tal vez, la prueba de la existencia de unas enseñanzas orales o “no escritas” de Platón que permiten comprender y completar sus *diálogos*, pero Friedländer no contempla esta posibilidad. El problema de las doctrinas “no escritas” de Platón aparece detalladamente tratado en las de H. Krämer y T. Szlezák que indicamos en la bibliografía.

5. Véase Szlezák 1992: 293. Ocasionalmente, Sócrates afirma que su propio método de investigación es ridículo y llega incluso a decir que su “enjambre de pensamientos sabios” (es decir, las etimologías del *Cratilo*) es ridículo (γελοῖον, 402 a 1). Análogamente, después de proponer la hipótesis según la cual las palabras imitan la realidad por medio de las sílabas y de las letras, Sócrates considera que semejante hipótesis es ridícula (γελοῖα), aunque tal vez necesaria (425 d 1). Y poco después afirma que nociones tales como la de los términos primitivos le resultan a él mismo “atrevidas y ridículas” (ὕβριστικὰ εἶναι καὶ γελοῖα, 426 b 6). Tales comentarios constituyen, según Ewgen, una especie de broma (“crítica divertida”) acerca del papel que el propio Sócrates representa en la “comedia” del *Cratilo* y demuestran que él mantiene una actitud reticente durante la investigación sobre el lenguaje (Ewgen 2014: 12). La clave para interpretar estas manifestaciones de Sócrates debería, sin embargo, buscarse una vez más en el *Fedro*. Sócrates se comporta como el dialéctico que posee “los conocimientos más importantes” acerca de la naturaleza del lenguaje (y por eso es capaz de “auxiliar” o mostrar la parte de verdad que hay en las posiciones contrarias de Hermógenes y Cratilo) pero los reserva para sí porque considera que sus interlocutores no están en condiciones de comprenderlos (no son “almas aptas” para el aprendizaje; *Fedro* 276 e 6, 278 e 8). En particular, al presentar las etimologías, él se limita a indicar contenidos doctrinales precisos, como la relación entre el movimiento y el reposo (*Cratilo*, 415 a 8 – e 1). El movimiento que tiende al orden es, en efecto, como ha demostrado Gatti (2002: 10), el

“factor oculto” tras las etimologías. Los juegos de palabras, las repeticiones y referencias al lenguaje de Homero (entre otras) permiten aludir a la existencia de una conexión sistemática de reposo y movimiento en el lenguaje y en la realidad, pero Ewegen pasa por alto estas indicaciones.

6. Véase Sedley 2003: 28. Nos parece incorrecto juzgar las etimologías del *Cratilo* con los criterios de la etimología moderna que no se remontan más allá del siglo XIX. En líneas generales, las etimologías del *Cratilo* no resultan más descabelladas ni ridículas que las que proponen otros escritores antiguos, cuya seriedad nadie pondría en duda. Aristóteles es uno de ellos. Véase, por ejemplo, *Ética a Nicómaco*, 1132 a 30-2, 1152 b 7 y, sobre todo *Meteorológicos*, 339 b 16-30 y *Sobre el cielo*, 270 b 16-25, donde Aristóteles critica a Anaxágoras por apartarse de la opinión más difundida y autorizada, según la cual la palabra “éter” (αἰθήρ) deriva de τὸ θεῖν αἰεὶ (“el correr permanentemente”). La referencia resulta particularmente interesante porque Aristóteles asume implícitamente que una cuestión de orden estrictamente filosófico (como es la de la naturaleza del primer elemento o “éter”) puede solucionarse atendiendo al origen de las palabras y porque esta metodología es la que esencialmente adopta el *Cratilo* en el pasaje 410 b 6 – 8. Ningún otro intérprete antiguo parece haber abrigado dudas acerca de la seriedad de las etimologías que Platón propone en este *diálogo*: “Si Platón estaba bromeando, la broma le salió mal”, observa con razón Sedley (2003: 39). Aparte del comentario de Proclo, puede consultarse el *De compositione verborum* de Dionisio de Halicarnaso (XVI, 4 – 7), que se refiere al *Cratilo* como al primer tratado de etimología, y la *Ἐπιτομή* de Alcinoo (VI, 10, 2 - 3). En el *Sobre Isis y Osiris* (375 d 20-22), Plutarco aprueba las etimologías basadas en las teorías de Heráclito y se remite expresamente a *Cratilo*, 401 c 2 - e 3, para justificar su propia explicación de “Isis” y “Osiris”. En fin, ya fuera del *Cratilo*, Platón mismo recurre a la etimología en contextos en los que no parece haber ningún tipo de ironía. Véase, por ejemplo, *Timeo*, 90 c 4 – 6; *Leyes*, 654 a 4 – 5, 714 a 1 – 2, 816 b 1 - 6. Otros argumentos para pensar que las etimologías son correctas desde el punto de vista de Platón son presentados por Ademollo 2011: 237-241.

7. “Uno puede inscribirse para ser iniciado por un profesor straussiano en Harvard, en la universidad de Chicago o en muchas otras universidades y *colleges* en los que los alumnos de Strauss y los alumnos de sus alumnos han logrado penetrar.” (Burnyeat, 2012: 289). “Más de treinta años después de su muerte... la difusión alcanzada por muchas de las ideas de Strauss y el relajamiento de las líneas de filiación que incluyen no solamente a los alumnos de los alumnos sino también a los alumnos de los alumnos de los alumnos (hacen que) el número de los que pueden identificarse de una manera u otra con Strauss haya aumentado enormemente, aunque las convicciones que realmente comparten hayan disminuido en la misma proporción.” (Zuckert, 2009: 264). Las ideas de Strauss han gravitado, además, de manera notable en el mundo del periodismo, los grupos de interés y la política norteamericana. Sobre este punto, puede consultarse el interesante trabajo de A. Norton (2004).

8. Esto incluye, naturalmente, las etimologías que Sócrates propone para auxiliar la posición de *Cratilo*. Ellas son, efectivamente, “lúdicas”, en la medida en que su comprensión exige el auxilio de las doctrinas no escritas de Platón. Para este punto en particular nos remitimos a la ya citada investigación de M. Gatti (2002).

9. Las dificultades que entraña el empleo por parte de los “straussianos” de expresiones de sentido indefinido tales como “la filosofía”, “la política” o “la filosofía política antigua” (entre otras) han sido agudamente señaladas por Klosko 1986: 278.

10. Véase también *Teeteto*, 173 c 6 – 176 a 2. En este contexto, Platón describe al filósofo como una persona distraída “que ignora lo que tiene a los pies y delante de los ojos”. La conducta extravagante del filósofo provoca la risa de la multitud que lo ve caer en un pozo “mientras se ocupa de las cosas del cielo”. El *Teeteto* describe además, y por contraposición, la hilaridad del propio filósofo, que se ríe de los tiranos a los que considera poco menos que cuidadores de cerdos. Cuando la gente advierte que esta risa del filósofo no es fingida sino que es verdadera y nace de lo profundo de su ser piensa que el filósofo está loco (*Teeteto*, 174 d 1 - 3). “En el *Teeteto*”, concluye Ewegen, “el filósofo no solo parece reírse. Reírse y hacer reír son una parte esencial de su persona” (Ewegen 2014: 6), pero las conclusiones extraídas por Ewegen podrían ser nuevamente cuestionadas, confrontándolas, en primer lugar, con lo que opinan otros “straussianos”. Aparentemente, la digresión del *Teeteto* describe el comportamiento de un verdadero filósofo pero, según intérpretes pertenecientes a esa corriente, la intención perseguida por Platón podría ser otra. Si el objetivo del *Teeteto* es, en efecto, como opina Desjardins (1990: 238), alcanzar una síntesis que supera la dicotomía entre la reflexión abstracta y la experiencia concreta, entonces la representación del filósofo como un ser que vive completamente abstraído de toda vivencia humana podría tener una finalidad precisa, que es mostrar la inadecuación de aquella dicotomía. Resulta, en cualquier caso, evidente que el retrato del filósofo del *Teeteto* contradice la imagen del pensador ideal que Platón ha forjado en otros *diálogos* (notablemente, la imagen del filósofo-gobernante de la *República*) y que desmiente las cualidades que ellos atribuyen a Sócrates en cuanto modelo de filósofo platónico. Una discusión igualmente “straussiana” sobre el retrato del filósofo del *Teeteto* y su verdadero significado puede consultarse también en Bernardete, 1984: 131-2.

Bibliografía (fuentes primarias):

Allan, Donald (1936) *Aristotelis De caelo libri quattuor*. Oxford.

Bernardakēs, Grēgorios (1889) *Plutarchi Chaeronensis Moralia. Vol. II*. Leipzig.

Bywater, Ingram (1894) *Aristotelis Ethica Nicomachea*. Oxford.

Burnet, John (1992) *Platonis opera*. Oxford.

Duvick, Brian (2007) *Proclus. On Plato's "Cratylus"*. Ithaka, New York.

Lee, Desmond (1952) *Aristotle. Meteorologica. With an English Translation*. Cambridge.

Mahdi, Muhsin (1962) *Al-Farabi's Summary of Plato's Laws or Compendium Legum Platonis*. S. 1.

Roberts, William (1910) *Dionysius of Halicarnassus. On Literary Composition*. London.

Summerell, Orrin (2007) *Alkinoos, Didaskalikos: Lehrbuch der Grundsätze Platons*. Berlin.

Bibliografía secundaria:

Ademollo, Francesco (2011) *The Cratylus of Plato. A Commentary*. Cambridge.

Benardete, Seth (1984) *The Being of the Beautiful. Plato's Theaetetus, Sophist, and Statesman*. Chicago.

Burnyeat, Miles (2012) *Explorations in Ancient and Modern Philosophy, vol. 2*. Cambridge.

Desjardins, Rosemary (1990) *The Rational Enterprise. Logos in Plato's Theaetetus*. New York.

Ewgen, Shane (2014) *Plato's Cratylus: The Comedy of Language*. Bloomington.

Friedländer, Paul (1964) *Plato, vol. 1. An Introduction (trans. H. Meyerhoff)*. New York.

Gatti, Maria (2002) "Lo Specchio e la Sfinge". En *Rivista di Filosofia Neoscolastica*, vol. 94. Milano, pp. 3-44.

1. Klosko, George (1986) "The 'Straussian' Interpretation of Plato's Republic". En *History of Political Thought*, vol. 7 (2): Exeter, pp. 275-93.

Krämer, Hans (1982) *Platone e i fondamenti della metafisica*. Milano.

Luther, Walter (1961) "Die Schwäche des geschriebenen Logos". En *Gymnasium*, vol. 68. Heidelberg, pp. 526-48.

2. Norton, Anne (2004) *Leo Strauss and the Politics of American Empire*. New Haven.

3. Sallis, John (1996) *Being and Logos: Reading the Platonic Dialogues*. Bloomington.

4. Schleiermacher, Friedrich (1855) *Platons Werke. Ersten Theiles erster Band. Dritte Auflage*. Berlin.

5. Sedley, David (2003) *Plato's Cratylus*. Cambridge.

6. Strauss, Leo (1978) *The City and Man*. Chicago.

7. Strauss, Leo (1959) *What is Political Philosophy? and Other Essays*. Chicago.

Szlezák, Thomas (1999) “Gilt Platons Schriftkritik auch für die eigenen Dialoge?”. En *Zeitschrift für philosophische Forschung*, vol. 53. Frankfurt, pp. 259-267.

Stahler, Tanja (2013) “Theuth Versus Thamus: The Esoteric Plato Revisited”. En *Journal of Ancient Philosophy*, vol. 7. São Paulo, pp. 65-94.

Szlezák, Thomas (1992) *Platone e la scrittura della filosofia*. Milano.

Zuckert, Michael (2009) “Straussians”. En Smith, S. (ed.) *The Cambridge Companion to Leo Strauss*, Cambridge, pp. 263-286.