





Magdalena González Almada  
*(compiladora)*

Revers(ion)ado.  
Ensayos sobre  
narrativas bolivianas



**PORTACULTURAS**



Equipo editorial  
*Magdalena González Almada*  
*Micaela van Muylem*  
*Javier Folco*

Diseño de isologotipo Portaculturas: *Santiago Guerrero*  
[www.santiagoguerrero.com.ar](http://www.santiagoguerrero.com.ar)  
Diseño de tapa: *Emiliano Luna Díaz*  
Corrección: *Pablo Sebastián Montilla*

© Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas  
[genarrativaboliviana@gmail.com](mailto:genarrativaboliviana@gmail.com)  
Facebook: [www.facebook.com/grupodeestudiossobrenarrativaboliviana](http://www.facebook.com/grupodeestudiossobrenarrativaboliviana)  
Blogo: <http://narrandobolivia.blogspot.com.ar/www.narrandobolivia.com.ar>

© Portaculturas  
Belgrano 884, Local 4  
Te. +54 351 4601601 - [www.portaculturas.com](http://www.portaculturas.com)  
(5000) Córdoba - Argentina

Hecho el depósito que marca la Ley 11723  
ISBN: 978-987-45448-5-8

Impreso en Córdoba, Argentina  
Printed in Córdoba, Argentina

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, sin permiso previo por escrito del editor.

## Agradecimientos

El Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas quiere agradecer a los miembros que, por diversas razones, no participaron en esta publicación por el apoyo y el acompañamiento a lo largo del proceso de escritura de este libro: María Constanza Clerico, Tania Toledo, Rosario Núñez y Daniela Cassini. También queremos agradecer a los amigos que nos acompañaron en las reuniones por sus aportes y calidez: a Emiliano Luna Díaz, Lucía Bima y Jorge Peñaranda. A Pablo Sebastián Montilla por su lectura y por su paciencia. Un agradecimiento especial para Juan Pablo Piñeiro por participar con su conferencia y a Manuel Fontenla por la presentación. A Silvia Rivera Cusicanqui, Ana Rebeca Prada, Pamela Romano y Fernanda Verdesoto Ardaya, quienes con sus visitas a Córdoba contribuyeron profundamente en nuestros estudios. A nuestras familias, a nuestros profesores y profesoras de la Escuela de Letras, que nos acompañan y alientan, a nuestros amigos.



## **Dos comentarios para una presentación de la literatura como experiencia**

La siguiente presentación cuenta con dos apartados. El primero es una reflexión sobre las posibilidades de un libro, de un estudio, de un conjunto de ensayos, de devenir en una experiencia colectiva literaria capaz de trascender lo literario para cruzarse con otras trayectorias existenciales posibles, sean políticas, sociales o culturales. El segundo, un relato que no llega a ser un cuento, pero que intenta ser una expresión narrativa producto de una experiencia colectiva literaria en busca de invitarlos a otras trayectorias existenciales, entre las que se cuenta este libro.

### **I. Los aprendices**

*el mundo es el peor cliente porque pide todo a cambio de nada,  
encima uno debe estar en la oscuridad tallando la figura del aprendiz*

Jesús Urzagasti, *En el país del silencio*

Estoy seguro de que la invitación a decir estas palabras de presentación nada tiene que ver con mis “acreditaciones” sobre el conocimiento de la narrativa boliviana, pues no tengo ninguna. Y si las que tengo pudieran ayudarme a decir algo sobre el contexto latinoamericano, cultural y filosófico, que oficia de suelo en el cual acontecen estos escritos, no obstante habría muchas y muchos otros al alcance que podrían hacerlo tanto mejor que yo, para recibir a los lectores que vendrán a pasear, detenerse y transformar estas páginas. Por lo tanto, entenderán ustedes que es imposible no preguntarse “por qué a mí”. ¿Por qué este preciado y valioso lugar, y mucho más importante aún, qué decir? A fuerza de pensarlo mucho

llegué a una conclusión sobre esta invitación, que de ser efectiva, entonces será también una respuesta al porqué de invitarlos a ustedes a ser parte de este libro.

Con el permiso de los autores, he aquí la hipótesis: quien escribe es (debe ser) el primer aprendiz y alumno no planificado, espontáneo e imprevisto, producido por el grupo. Permítanme explicarme: toda actividad humana, todo hacer y crear, toda acción sea del orden material, espiritual, afectivo, etcétera, pone algo en movimiento, y ese movimiento tiene que enfrentarse siempre a la posibilidad de sus imprevistos, de los efectos que escapan a lo planificado, a lo deseado y proyectado. La mayoría de las veces, esos efectos e imprevistos tienden a ser pensados en términos negativos, como un error o algo indeseado, innecesario y fuera de nuestras posibilidades humanas de intervenir, controlarlo y contenerlo. Pero casi nunca nos inclinamos a dar lugar y acercarnos a esos productos imprevistos, a ver esos efectos azarosos y el reflejo que nos devuelven, las aristas de nuestra propia creación que escapan a nuestra mirada, pero que son parte de ella. Seguramente para los estudiosos y estudiantes sobre la narrativa boliviana este libro aportará ideas, espacios para debatir, lecturas arriesgadas, lecturas emotivas, prolíficas en sus análisis y construcciones argumentativas; lecturas innovadoras, lecturas incómodas, tal vez sea incluso origen y motor de otros libros, de otros espacios, de nuevos encuentros; de hecho afirmo sin dudas que lo hará. Pero, ¿cuáles serán sus imprevistos, sus consecuencias azarosas, los productos impensados? ¿Qué surgirá del encuentro de este libro con lectores inexpertos, con lectores casuales y curiosos? ¿Cuáles serán sus imprevistos en una época donde Bolivia se afirma como polo magnético de misterio y búsqueda? ¿A qué experiencias de encuentro nos abrirá este libro? ¿Qué posibilidades imaginativas surgirán de él?





En el primer trabajo publicado por este grupo, *Sujetos y voces en tensión* (2012), su directora Magdalena González Almada afirmaba que “reflexionar y debatir sobre la narrativa boliviana es un modo de interpelar al sujeto y a la historia del país vecino”. Y que esa interpelación buscaba también analizar, a través de la construcción de sus personajes y escenarios, qué dicen de la nación y de la ciudadanía, en qué medida la identidad y lo nacional se entremezclan con lo ficcional. Ahora bien, cuando esa interpelación es hecha al sobre aviso y bajo la mirada crítica de las modas literarias y académicas, de los modos de producción de objetos culturales exóticos, marginales y, por tanto, con un plus de mercantilización; cuando esa interpelación se hace bajo la atenta reflexión sobre la historia cultural compartida de colonización y explotación con el país vecino, y se la vive bajo el flujo intenso que desdibuja donde comienza el país propio y el ajeno; es decir, cuando esa interpelación se hace desde una situacionalidad geopolítica interesada por las posibilidades de los sujetos más allá de sus fronteras nacionales y ficcionales, estamos entonces ante una interpelación que se vuelve sobre nosotros mismos y nuestros modos de ser. Por tanto, los personajes y escenarios de la narrativa boliviana se convierten en materia de interrogantes y desafíos sobre la construcción de la imaginación literaria de “nuestros” personajes y escenarios. En esas transformaciones, en esos trayectos, se teje la posibilidad de una interpelación que al asumir la historia de la colonización compartida se proyecta como un horizonte emancipador compartido también.

Y esos horizontes son los que nos devuelven al punto de partida, el de los aprendices a base de improbables e imprevistos. Todo lo dicho es el producto de una reflexión colectiva, conversada y discutida en cada una de las reuniones en las que pude participar con el Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas, esas en las que yo permanecía largos ratos en silencio, no como espectador sino como



atento alumno, y en las cuales intervenía esporádicamente, interrogativamente, para ir aprehendiendo esas historias maravillosas que discurrían por Paz Soldán y Piñeiro y Colanzi y Taboada Terán y Rivera Cusicanqui y etcétera...

De allí que mi primer contacto con la literatura boliviana, el que me ha convertido en este aprendiz, entusiasta y apasionado lector, no haya estado relacionado con un libro en tanto objeto, ni con una historia, ni con un personaje, ni con la escritura, ni con el lenguaje, sino directamente con la experiencia colectiva de la interpelación de los autores de este libro, de sus interrogantes, sus lecturas, sus imágenes, sus sensaciones, las que hacen que cada uno de los escritos aquí compilados devenga una interpelación directa a sus lectores expertos tanto como a los imprevistos.

## II. Paxp'akus de las palabras

La última noche del Festival Internacional de Literatura de Córdoba (FILiC) del 2013 fue una noche calurosa. Hay quienes dicen que esa expresión se ha vuelto un lugar común en la escritura, pero los que vivimos las noches del centro de Córdoba sabemos que son las noches calurosas, no las expresiones, las que se han vuelto un lugar, trágicamente, común en nuestras vidas. Como les decía entonces, la noche calurosa nos encontró en pleno centro, en el patio interno de una casa antigua, de esas que recuerda un tipo de vida lejano donde la gente compartía unos caserones inmensos y donde los patios oficiaban de oasis de frescura nocturna y por tanto se convertían en salones de fiesta, altares de bodas y todo cuanto pudiese convocar la vida colectiva. A uno de esos patios daba la puerta principal del departamento de Magda, lugar para la cena de agasajo, podríamos decir, de dos importantes y distinguidos escritores: el boliviano Juan Pablo Piñeiro y el angoleño Ondjaki. El resto de la convocatoria la integraba Magda, su



familia, las integrantes del grupo y algunos de presencia contingente como amigos, novios, compañeros de noche y otros entre los cuales contaba yo.

Con el paso del tiempo, la noche calurosa fue tomando centralidad en la reunión al punto de volverse la fuente que determinaba el curso de los acontecimientos. Uno de ellos, fundamental para este relato, fue el traspaso del festejo del interior del departamento al mencionado patio. La primera repercusión de ese traslado fue una fuerte redistribución de los cuerpos y las conversaciones. Si antes imperaban los diálogos en diversos grupos de dos a tres integrantes, con la salida al patio se dio una organización circular de los cuerpos. Mejor dicho: al salir al patio nos paramos en ronda. El traslado aportó nuevos objetos al circuito de vasos y botellas que monopolizaban el encuentro; en su lugar aparecieron macetas, pequeños triciclos, autos de juguete, y fundamental nuevamente para este relato, una pelota pinchada.

Mientras el tiempo, los alcoholes y el calor diluían a esos importantes y distinguidos escritores, fueron apareciendo en su lugar dos brutales y excelsos anecdotistas.

La ronda desvirtuaba constantemente su circularidad con pequeños movimientos corporales que entraban y salían de la frontera imaginaria; tres lógicas guiaban el comportamiento de los cuerpos: una que religiosamente hacía circular los vasos en sentido horario; otra, con saltos e interrupciones impredecibles hacía girar las expulsiones de humo; y una tercera, caótica pero con una cadencia armoniosa, desplazaba desde un pie a otro la pelota pinchada. Al compás de esta última se acopló la conversación con suma naturalidad, con la regularidad que la caída de una hoja podría seguir otra y luego otra y cada una a su turno y en su lugar. Entonces, se escuchaba una anécdota sobre un congreso en un país extranjero donde nadie conocía el idioma del invitado u otra en la que un profesor



daba extensas explicaciones sobre una novela que nunca había leído, y así avanzaba la noche. En ese transcurrir, las anécdotas de Juan Pablo y Ondjaki eran las más esperadas y las mejor recompensadas. Largas, con detalles prescindibles pero hermosos, con giros inesperados, con palabras desconocidas, con paisajes exóticos vueltos familiares y con altísimas cuotas de humor irrisorio, de realismo mágico, que como todos saben no es otra cosa sino cuando la realidad se vuelve mágica.

Escuchaba atónito de placer esas anécdotas, y mientras tanto se me iba formando la mezcla de un recuerdo con una idea. Son esos momentos en que nos llega algo a la mente, un aviso, pero que instantáneamente no podemos distinguir si es un recuerdo, una imagen, algo que leímos, un comentario que escuchamos, es algo que se empieza a armar y que para darle forma hay que cerrar los oídos, mirar para arriba y murmurar para adentro. Es como inventar un descubrimiento. Tiene que estar el aporte propio, pero es fundamental la génesis anterior. A muchos les gusta utilizar la expresión “me cayó la ficha” para describir ese momento, yo preferiría algo más bien como “se me conectó el recuerdo de un pensamiento con la lúcida intervención de la razón originando la creación de un momento de profunda comprensión”; cualquiera sea el nombre, eso fue lo que sucedió, y eso que sucedió fue una experiencia de comprensión literaria sin igual.

La idea comienza meses antes, cuando leí por primera vez en la vida la expresión “Paxp’aku” (que yo pronunciaba: pajjipácu). Esta fue la primera palabra aymara que marcó mi contacto con la narrativa boliviana. Mi encuentro con ella se dio durante una historia ajena, extraña, algo incomprensible pero muy cautivante como la que cuenta Piñeiro en *Cuando Sara Chura despierte*. En mi recuerdo de la lectura de Sara Chura, el paxp’aku quedó grabado como un ser misterioso, que podía cambiar las pieles y



transformarse en muchas personalidades distintas, pero lo que más me gustaba de esa idea era que esa transformación y esa posibilidad de cambiar las pieles se hacía pura y exclusivamente *por* la palabra. (*Así lo escribe Piñeiro: Él era el paxp´aku, el especialista en dar gato por liebre, marear la perdiz, dorar la píldora y contar el cuento del tío. Él era el ilusionista, el que con palabras podía crear una piel para después vestirla. Este arte era más apropiado para sus intenciones que el oficio del actor. Él no sería como un intérprete que revela sus otras entidades solamente en un escenario, espacio delimitado, acondicionado para la tramoya. El actor tomaba prestada otra piel, el paxp´aku mudaba de piel. Su escenario era este mundo; la casa embrujada que, según él, todos habitamos*). Esa definición del paxp´aku se había impregnado en mi recuerdo con absoluta precisión, y en ella imaginaba a un artista, un poeta, un alguien con una capacidad y dominio del lenguaje capaz de transmutarse en otra piel, de construir otros mundos. Mi imaginación occidentalmente literaria me hacía pensar en un Kafka callejero, en un Wittgenstein del altiplano, en un Girondo con acento paceño. Tan hermosa me había parecido la idea del paxp´aku que hasta encontraba en ella las posibilidades de un mantra creativo para personajes de la politiquería local, esos capaces de transformarse de un día para el otro en su antagonista y hacerlo en la mención de una sola palabra.

No obstante el *paxp´aku*, descubrí, esa noche calurosa de patio antiguo, que no tenía nada que ver con eso. El paxp´aku no era un personaje de las anécdotas que contaba Juan Pablo, no era una expresión que se entendía en el contexto de sus historias, ni una que se volvía clara y comprensible al ser explicada por un hablante de esa lengua, por un lugareño que la sabía de siempre, como se saben las expresiones del uso. La idea que se formó en mí en ese momento



fue la de que el mismo Piñeiro era un *paxp'aku*. Fue un descubrimiento que solo se puede afirmar a través de un ejemplo contrafáctico: de no haber sabido quién era esa persona, me habría bastado una anécdota, dos palabras, una expresión, para saber que era un escritor boliviano. Para saber que no podía ser un escritor argentino o estadounidense o angoleño. Mi descubrimiento no fue el de la inconmensurabilidad de las experiencias culturales, más bien fue todo lo contrario, la del convencimiento de que las lecturas pueden y deberían ser acompañadas de experiencias literarias. Experiencias donde aparecen los personajes vueltos realidad, donde se puede palpar la tesitura del calor, de la transpiración, donde se puede patear una pelota mientras se comprende una historia y se puede balancear el cuerpo cuando se generan los clímax. El *paxp'aku* es un artista de la palabra capaz de ingresarte a un mundo, de ser la clave de acceso para que una palabra deje de ser un idioma y una pronunciación rara y se vuelva un sentido experimentable, una experiencia vivida. Esa experiencia es de casi una imposibilidad de traducción, es tan solo comparable con el momento en el que mientras uno escucha una anécdota que sucede en un callejón de La Paz, en el cual alguien se pierde y es tragado por la oscuridad de la noche y busca desesperadamente la luz de la luna que se oculta irremediabilmente detrás de un majestuoso Illimani, también se encuentra en un patio de Córdoba, puede darse vuelta y ver la montaña de Bolivia. En esa experiencia, el azar opera misteriosamente. Tal vez sin el calor de esa noche nunca hubiese llegado a esa intuición, a ese descubrimiento sobre mi relación con la literatura. No obstante, hay contextos y personas, formas de trabajar y vivir la literatura, que hacen de ese azar algo menos fortuito.

Las experiencias colectivas de las cuales este libro es fruto tienen mucho que ver con ese azar, con lo que tal vez sus autores han descubierto y logrado: el maravilloso arte de los *paxp'akus* de la



palabra. Y por tanto, en cada escrito de los que componen este libro reside la posibilidad de escuchar esas palabras y de adivinar esos mundos. Ojalá el calor no sea solo una contingencia y cada uno encuentre su noche y su patio para acceder a ellos.

*Manuel Fontenla*









Hablar de comida y literatura, de deglutir palabras y alimentos, de la acumulación y el exceso de los mismos hasta que, ya sea por saciedad o por imposibilidad, las palabras no alcancen. En las siguientes reflexiones en torno al comer-escribir, Mariana Lardone retoma la genealogía del banquete barroco para incluir a Pamela Romano, poeta boliviana. A partir de una boca abierta, las palabras se encarnan en un cuerpo, se materializan y territorializan en una lengua que las pronuncia y que, desde esa vuelta al tacto, (se) emancipan.

Presiento, sin embargo, que Mariana no se ha dado cuenta de cómo la interpelan las palabras, cómo la lectura misma –la de ella– se ha vuelto una forma más de deglutir. Así, las palabras se vuelven confusas y un juego con mayúsculas, la forma de explicar las relaciones de la lengua geográfica.

Estamos invitados al banquete.

*FR*





**Comiendo con Pamela Romano.**  
 Notas sobre el escribir-comer en Lengua geográfica  
*Mariana Inés Lardone*

*Lo que queda de un libro no son frases, ni citas, ni siquiera  
 palabras, sino un gusto en la boca*  
 Severo Sarduy, *Antología*

### Aperitivo

En *La curiosidad barroca*, José Lezama Lima propone y explora la imagen del banquete como una imagen propia del barroco latinoamericano. En torno a la mesa de esa tradición, sienta a poéticas regidas por el afán dionisiaco de incorporar el mundo exterior y sensible —y sensorial— a la escritura y, mediante la escritura, al propio cuerpo. El mundo material, ajeno al de cuerpo del escritor y que incorpora, bocado a bocado, gracias a la potencia transformadora de la palabra poética. Sor Juana, Leopoldo Lugones, Cintio Vitier, Lope de Vega, Góngora, entre algunos más, son los nombres que integran la constelación sibarita delineada por Lezama y a la que podríamos sumar, más de medio siglo después, varios comensales. En esta ocasión, me gustaría agregar una silla a la mesa y sentar allí a Pamela Romano, poeta de La Paz. Particularmente, me interesa centrar mi atención en su primer libro de poemas: *Lengua geográfica*, del 2009, donde Pamela incorpora a la comida como un ingrediente más de su escritura. Esta incorporación no deja de establecer cierta diferencia con la escritura del comer del resto de los comensales, es cierto —principalmente, el banquete no está lleno de manjares sino más bien de alimentos putrefactos—. Pero qué sería, después de todo, una mesa de barroco(s) sin la tensión:



que en eso que supuestamente dicen promueven el dictado se toman copiosamente la cerveza y no sé qué otras cosas de esos alimentos en proceso infinito de putrefacción que se sigue conservando (Romano, 2009:15)

Con un ávido incorporar comiendo, y con la panza llena, se cocina la escritura en el papel y desde el cuerpo: “eructo al sudoeste” (Romano, 2009:11) es el poema de apertura de *Lengua geográfica*, debajo del cual aparece una nota al pie cuyas palabras orientan, subterráneamente, cada una de las palabras del resto de los poemas:

Todas las incontables cucharillas que la boca ha babeado en el atragantamiento en el deber de la lengua —por las trazas— (...) pienso en ese camino opaco que mira al sudoeste y que no es precisamente una salida y los pasos ya memorizados de una hormiga en la bella maniobra de llevar el alimento en la espalda y desaparecer por siempre: el robo acrobáticamente de lo que se come que acaso puede ser equiparable a lo que se habla hacia adentro como hacia afuera —el gran eructo del decir (10).

Abre el libro, y en la parte inferior de la página, la revelación de su sustrato, de aquello que aflora obsesivamente en la superficie de los poemas y que ordena sus imágenes: la imbricación entre escribir y comer como una forma de habitar y de tocar el mundo por fuera de la Lengua.

Porque la Lengua, fuera de la cual está la muerte —“parecería que la muerte asoma su melena de muchachita afásica —la ad miro” (22)—, es un medio de “pasos ya memorizados”, un deber ineludible que se carga como una hormiga sobre la espalda —y que hace desaparecer—, pero cuya pulsión totalizadora se puede burlar para



encontrar un hueco por donde tocar el mundo comiendo-escribiendo. Mejor dicho, eructando.

Leyendo los dos ejemplos que aparecieron hasta este momento, es evidente que los poemas escenifican repetitivamente la imbricación entre el comer y el hablar. Pero, simultáneamente, el instante fugaz de la nota al pie de “eructo al sudoeste” revela que ese es también el procedimiento de escritura puesto en marcha por Pamela Romano. Una escritura que expone por un momento su esqueleto, el escribir-comer como un proceso de apropiarse de la Lengua y no ser aplastado por su peso en el intento, para velarlo de nuevo durante el resto del libro. Como es su sustrato, siempre está latente y, por lo tanto, subyace a las palabras e imágenes de los poemas y las ordena

(...) sin que en ningún momento éstos aparezcan en la tela más que como una reminiscencia formal que orienta los volúmenes, acentúa o apaga los colores según los círculos de la cristalería, divide o superpone las frutas (...) (Sarduy, 2011:25).

Incluso, la fuerza de ese sustrato invade el espacio de la contratapa escrita por Quiroga en la que aclara: “La autora pareciera darnos a entender que el poemario es la alucinación que produce el estómago vacío” porque la acción del escribir-comer aparece como una forma de pasar ese “atragantamiento” que el cuerpo siente como si tuviera hambre:

los lápices los cuadernos las letras espesadas/ simple metáfora

casi trivial

para escribir o traducir una sed



porque vemos otra vez –los ecos aquí  
 se repiten distorsionados- a ese perro sólo que ahora cojo  
 alucinando (la alucinación que produce el estómago vacío  
 [con vagar libre por las calles (Romano, 2009:18)

La escritura poética prolifera para suplir un vacío, vacío producido por la dificultad de incorporar las palabras de la Lengua. Porque, recordemos, el banquete que presentifican los poemas de *Lengua geográfica* no es un escribir-comer de manjares celestiales fluido y placentero —y he aquí la originalidad de Pamela— sino uno donde las palabras se atragantan. Uno de los versos lo aclara, en ese tragar se produce una alteración en la relación del yo con su cuerpo y con el mundo, con lo tangible: “(–esto no es físico (geográfico) es tísico– dijo alguien)” (46).

Y como esa alteración atraviesa no solo el cuerpo escenificado sino también el cuerpo de carne y hueso que traza la escritura, irrumpe nombrada con cierta aura de enfermedad entre las primeras páginas del libro. “glositis migratoria” (12) es el nombre que recibe. En él, Pamela recurre a la condensación, un artificio propio de la escritura barroca donde “insistiendo en sus analogías, el autor crea una tensión entre dos significantes de cuya condensación surge un tercer significado” (Sarduy, 2011:15), para hacer emerger a la superficie de su poesía este particular vínculo con la palabra y desde allí mismo crear. Si lo que te enferma te cura, para suavizar la glositis migratoria la escritora escribe desde la glositis migratoria. O, mejor dicho, desde lo que queda una vez advertida la presencia de la glositis:

para qué estamos —me pregunto— considerándonos  
 civilizados o simplemente algo coherentes: almorzamos



y caminamos de la mano luego para hacer digestión —asumir con gran alarde el compromiso mutuo / a renglón seguido caligrafía eximia/ miramiento serio (24)

## Plato principal

Hagamos una pausa, profundicemos un poco más, como Pamela, en el vacío. En primer lugar, salta a mis ojos el “itis” de glositis, que pareciera señalar la presencia de una afección. Y no de una afección cualquiera, sino de una que altera a la lengua. A la naturaleza de esa afección la revela la segunda palabra de la dupla, migratoria, que indica que lo que origina la afección en la lengua es una distancia, un desplazamiento de un lugar a otro. Después de varias lecturas de los poemas, intuyo que los significados superpuestos en esta condensación creada por Pamela Romano son los dos significados presentes en el significante (L)lengua, y que podemos des-glosar, adentrándonos en su receta, de la siguiente manera: el significado abstracto y con mayúscula, por un lado —el conjunto de palabras que conforman un lenguaje— y, simultáneamente, el material, corporal, individual —el órgano que habita la boca y que se pone en marcha para hablar y para comer—. Inmediatamente después de estos dos sentidos que la palabra glositis convoca, se lee el tercero, migratoria, que revela que la naturaleza de esa superposición es, en realidad, una distancia abierta por el desplazamiento de un lugar a otro de la lengua. Des-glosando glositis migratoria, me atrevo a decir que en *Lengua Geográfica* la poeta explora y recorre, como si fuera un territorio, esa brecha que se abre entre el lugar abstracto y el tangible de la (L)lengua cada vez que utiliza el lenguaje. Porque hay “un vacío dentro del orden material de las cosas, una condición física sin ninguna posibilidad en el mundo excepto en el dominio de la palabra, que conduce a su vez a un significado que escapa a la palabra misma” (Masiello, 2013:17), para tocar la materia del mundo y de



su propio cuerpo, tiene que transformar la Lengua en lengua, lo extranjero en propio. Distancia que acorta escribiendo-comiendo.

Lejos quedó la época en la que se pensaba que la palabra se corresponde con el mundo. Se acuerda, por el contrario, en que hay en la palabra un vacío producido por la tensión entre la materia y el lenguaje, una ausencia de lo nombrado, del cuerpo de quien habla en lo hablado y quien escribe en lo escrito. Creo que la autora percibe esa pequeña muerte que ronda la escritura: “Y la asfixia (pensé luego) quizás sea un gran protocolo lingüístico —extendiéndolo” (Romano, 2009:33). Porque la palabra produce un espaciamiento (Derrida, 1994) con respecto a su referente, con respecto a aquello tangible que, nuevamente, solo se puede tocar en tanto también está atravesado por la Lengua.

Esa es la distancia que enferma a Pamela Romano de glositis migratoria, la que aleja su cuerpo de las palabras de la Lengua que, a pesar de ser ajena y exterior, de relegarla detrás de las cortinas, la nombra y la hace existir. Y que también le impide tocar el mundo por fuera de ella. ¿Pueden el cuerpo y la Lengua, la ciudad y la Lengua, siempre heterogéneas entre sí, tocarse? En otras palabras, esas dos dimensiones que están simultáneamente presentes pero alejadas, irremediabilmente, cada vez que hablamos, ¿se tocan en algún punto?

“Habrá algo por decirse todavía” (Romano, 2009:21), dicen los poemas, resistiendo frente a la atmósfera asfixiante que ellos mismos crean, y emerge una escritura que tantea buscando el lugar en el que se pongan en marcha los engranajes de un tocar dirigido a los límites de la Lengua:

ante tanto espanto necesariamente anafórico (aracnofóbico)  
cuelgan —intuyo— además telarañas / habrá algo por decirse  
todavía





siendo que la escritura o esa tela nos ha dejado relegados detrás de  
las cortinas  
(tejedoras que se desconocen) y que eventualmente abrimos para  
saber de la ciudad (21)

Es decir, que tantea explorando el límite, las áreas ex-céntricas, marginales de esas dimensiones de la Lengua que en su fuga confluyan con las ex-céntricas y marginales del cuerpo. Y en ese confluir lo abstracto roza el cuerpo y se vuelve parte material de él: Pamela se come las palabras de la Lengua mediante su escritura y así se apropia de ellas.

Es evidente, a esta altura, que el roce entre el cuerpo y palabras acontece —digna escritura del comer— en la boca, donde la Lengua es también la lengua y los límites entre el lenguaje y lo sensible, lo escrito y lo corporal, se tocan, se superponen y se diluyen. La boca, abertura delimitada de donde nace la escritura de *Lengua geográfica*, se espacia para incorporar lo ajeno, las palabras de la Lengua para territorializarlas en su cuerpo con la lengua. En ese sentido, en la boca acontece, gracias a la potencia de la escritura-comer, un roce transgresor, donde: “Tocar quiere decir aquí modificar, cambiar, desplazar, poner en cuestión, pero se trata siempre de una puesta en movimiento, de una experiencia cinética” (Derrida, 2011:50). Porque “son los dedos los únicos que nos pertenecen” (Romano, 2009:11), el tocar vuelve a la Lengua ajena lengua puramente propia.

En la boca nace el escribir-comer y por lo tanto el movimiento del in-corporar, in-corporalizar, la Lengua. No solo nace en la boca, sino que incluso todavía el papel está lleno de baba, porque haciendo eco de la suspensión de los límites que su tocar tan particular acarrea, lo que acontece en la hoja transmuta al cuerpo y viceversa. Si se suspenden los límites entre materia y lenguaje, también se suspenden los límites entre cuerpo y escritura: “de cualquier manera hay algo



que rompe las esquinas: entiende / las de este habitáculo como las de esa hoja” (55). La baba transforma a la escritura en un fluido más, al libro en un eructo:

La baba es la llave —esa— la baba del nombre cerrado: acaso (si hay suerte) detrás aparezca el abandono de la boca es decir es el cerco de lo usado que se abre (11)

Sin embargo, la escritura de Pamela no escapa de la glositis sino que simplemente, una vez advertida su presencia, aprende a vivir con ella a partir del esfuerzo de habitar la separación entre la Lengua y la lengua. Esfuerzos de mover la lapicera por el territorio de la hoja que se asemeja al de escarbar el plato de comida: “(recordemos) los esfuerzos de una cucharilla al enfrentarse con los grumos de leche” (17). Y no desde afuera, no, sino desde lo más profundo de la grieta, haciendo uso de la escritura para transformar el vacío y acercar su cuerpo a la Lengua y sus dedos al mundo. Como dice Lezama, las escrituras del banquete barroco están “regidas por el afán, tan dionisiaco como dialéctico, de incorporar el mundo, de hacer suyo el mundo exterior, a través del horno transmutativo de la asimilación” (Lezama Lima, 1969:42). Horno transmutativo en el que Pamela Romano transformó a su escritura potenciando el poder performativo (Derrida, 1994) de la palabra escrita y así curar lo que afecta su cuerpo.

## Postre

A esta altura me resulta imposible pensar en la escritura como una mera vía de representación de ideas que quieren ser comunicadas. Me inclino a pensarla, más bien, como un movimiento, una fuerza que “(...) no describe algo que exista fuera del lenguaje. Produce o transforma una situación, opera (...)” (Derrida, 1994:362). Es por



eso que estoy convencida de que los poemas de *Lengua geográfica* no se limitan a comunicar la existencia de un desplazamiento producido por la Lengua en la relación de los cuerpos con el mundo, sino que nombran ese vacío para poder habitarlo y desde allí acortarlo con la escritura-comer.

Me gusta pensar que *Lengua geográfica* no solo es un libro de poemas —ningún libro de poemas es solamente un libro de poemas— sino un proceso de cura de esa glositis migratoria a partir de la potenciación del poder transmutador de la escritura. El atragantamiento se transforma en palabra en la escritura que parte del mismo atragantamiento, una y otra vez, cíclicamente, cada vez que se habla:

Después de los calambres

(...)

Detenerse así

Imitando el gesto del animal que se frota complacido cuando

[está hambriento

En la manera en que se examina ciertas velocidades del mundo

[-palabras

Y desacalambrarse es la quietud de beber algo que nunca pasa

Que no se bebe

Más bien se masca (Romano, 2009:17)

Ese escribir-comer mascando para desacalambrarse genera, una vez realizado el proceso de ingerir, digerir y eructar, restos. Y es precisamente ahí, en las palabras-restos-migas donde la escritora encuentra la clave de la cura de la glositis migratoria:

incontables migajas en la figura de lo borroneado  
palabras caídas de la página(19)



Caídos de la página, esos restos escapan de la pulsión totalizadora y colonizadora de la Lengua y, por eso, están más cerca del límite donde lo abstracto y lo tangible se tocan: más cerca de la lengua y de los dedos.

Son esos restos, los fronterizos, los marginales, los que la escritora in-corporaliza para transformar su subjetividad. Ya no desde la Lengua sino desde la lengua, Pamela Romano materializa en su cuerpo palabras para transformarlo en un *collage* heterogéneo – barroco– y por lo tanto propio. Tocando los márgenes de la Lengua a través de sus poemas, recogiendo las migas con su lengua, es lo que escapa a la pulsión totalizadora del lenguaje y se acerca a la materialidad del mundo lo que conforma a partir de ahora su cuerpo. Un cuerpo ya no colonizado sino emergido una vez recorrida y masticada la distancia entre Lengua y lengua. Un cuerpo emancipado de las palabras extranjeras que hizo carne las propias. Y que, igual que la ciclicidad del comer, está en constante proceso de transformación y, por lo tanto, escapa del cierre y del atrapamiento en la tela de la Lengua.

## Café

El sustrato de esta lectura de *Lengua geográfica* está conformado por mi encuentro con Pamela, en agosto del 2013. En especial, por una imagen de una lectura de poesía a la que fuimos: su cuerpo en una silla, leyendo poemas en la oscuridad, con un vaso de cerveza en una mano y una porción de pizza en la otra. Encuentro fugaz y pequeño pero no por eso poco significativo, es esa imagen la que orienta mi lectura y que se materializa nuevamente a través de mi escritura, mi propio leer-comiendo como forma de acortar la distancia que me separa a mí misma de la Lengua.



## Bibliografía

- Derrida, Jacques. (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Madrid: Amorrotu.
- Lezama Lima, José. (1969). *La curiosidad barroca*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Masiello, Francine. (2013) *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Romano, Pamela. (2009). *Lengua geográfica*. La Paz: Plural.
- Quiroga, Juan Carlos. (2009). Contratapa de *Lengua geográfica*. La Paz: Plural.
- Sarduy, Severo. (2000). *Antología*. D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de plata.







En consonancia con el pensamiento descolonizador de Silvia Rivera Cusicanqui y el Colectivo Ch'ixi, los autores de este artículo, Catalina Sánchez y Belisario Zalazar, entienden que las imágenes sostenidas en *Principio Potosí Reverso* habilitan un acceso al *tinku* y a las memorias culturales andinas que exceden ampliamente la historia entendida en sentido convencional.

Desde el aporte de Didi-Huberman, los autores de este artículo subrayan la presencia de las *fuerzas inconscientes* que afloran en la superficie visible y que resultan ineludibles a la hora de narrar la historia, en tanto *encarnaduras materiales de los colectivos humanos*. El enfoque está puesto en la importancia de lo involuntario que reaparece, en lo sintomático: el reverso del *taypi* abigarrado que enlaza los cuerpos vivientes en el marco del *imaginario quichuaymara* en el que se postulan las imágenes como una instancia de traducibilidad de las experiencias que encarnan el retorno de lo sintomático. Un interrogante acerca de posibles epistemologías que puedan conducirnos por la vía de la micropolítica hacia nuevas perspectivas contra el *colonialismo interno* que habita nuestras praxis sociales cotidianas, conduce a los autores de este artículo a

detenerse ante el *montaje* como núcleo crucial desde el cual crear nuevas significaciones. El montaje hace disponible el surgimiento de nuevos patrones de creación, como se narra en este artículo: “revuelve el inconsciente de la historia”. Las formas de resistencia de la cultura andina son pensadas en relación con lo lúdico y lo sagrado que en el *ethos aymara* implica un modo de estar en el mundo en términos de coexistencia con la naturaleza. La pregunta por la relación entre imagen y escritura imaginal quedará aquí provocativamente abierta a un espacio indeterminado, que el lector deberá procesar y completar por fuera de estas líneas. Como en todo dispositivo caleidoscópico, la mano del espectador que gira el aparato, la mirada de quien se adentra al juego de luces y reflejos que habilitan los colores y las formas –en este caso, el lector del artículo– resulta protagonista en el montaje de las imágenes por venir.

*LSB*





## Recorriendo senderos imaginales: hacia una epistemología de la imagen para la descolonización

Catalina Sánchez  
Belisario Zalazar

*...hay otros que creen que existen hilos que sujetan el mundo  
desde dentro,  
como si el mundo fuera un gran ovillo,  
y nosotros algo así como insectos, hormigas, moscas, que damos  
vueltas  
y sobrevolamos en torno a él.  
Una madeja donde alguien teje algo. O acaso nadie teja nada de  
nada.*

*Una gran bufanda sin Penélope que cruce sin sentido  
en el silencio eterno de los espacios infinitos.  
Luis Sagasti, Bellas artes*

*La aldea y la ciudad prebarroca no se limitan a situar  
al hombre en los intersticios de su red circular y motivada,  
sino que al hacerlo le garantizan una relación con el universo  
–o con el espacio de los muertos–,  
lo insertan en una topología significativa,  
en un espaciamiento en que la distancia al ombligo,  
al anclaje materno constituyente, es emblemática:  
allí donde vivir es hablar.  
Severo Sarduy, Barroco*



## Tres ensayos para una introducción (I)

El problema del *ser* tal vez no sea otro que el cuestionamiento incisivo y siempre por re-comenzar del Tiempo. Quizás, *más acá* de la Historia del Espíritu en su marcha hacia el encuentro redentor con su propio *fatum*, lo que encontramos no sea sino una incompreensión acerca del tiempo y los sucesos del pasado. Esto es, entre el *no-ser* y el *ser* que pasa al acto lo que hay es un “entre” convulso, magma indiferenciado preñado de tiempos heterogéneos que conviven en desarmonía irreductible. Comprender la historia al modo positivista resulta por tanto imposible, puesto que no existe hecho mensurable que despliegue su sentido en el momento en que adviene a la presencia.

El presente humano siempre está dislocado, no solo en una zona umbralada entre pasados y futuros posibles, sino por sobre todo en un *no-saber* originario, que da origen en términos benjaminianos al incesante despliegue de los instantes-ya. ¿Cómo intentar aprehender la historia, el pasado, como si fuera un sinnúmero de cadáveres a la mano del ojo inquisidor de los expertos, urdiendo una trama de signos que juntos reconstruirían el sentido del tiempo? ¿Cómo hacerlo si ni los contemporáneos se comprenden a sí mismos mejor que individuos separados en el tiempo?

“(E)l anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe –casi– la concordancia entre los tiempos” (Didi-Huberman, 2006: 18). Pensar la historia ya no puede ser una labor confiada a los conceptos objetivos, ese conjuro paralizante de la complejidad siempre en proceso de transformación de las imágenes que tenemos del tiempo.



## (II)

Ante todo, el tiempo: las duraciones heterogéneas, las diacronías no-coetáneas. Ante el tiempo y la historia, pensamientos como el de Silvia Rivera Cusicanqui han recorrido múltiples *thakis*<sup>1</sup>. La “sociología de la imagen” es parte de los derroteros por comprender la tradición y la modernidad, el colonialismo y la resistencia, los anclajes profundos del pasado y las potencialidades del presente; para descolonizar los cuerpos y las disciplinas (Rivera Cusicanqui, 2010a:36). El recorrido es riesgoso y abismal, porque nos lleva a los límites de la escritura, allí donde la palabra no tiene lugar. “En un país que sabe estar callado en más de 15 idiomas” las palabras sobran<sup>2</sup>. El riesgo y la tarea que se propone la sociología de la imagen son la de traducir las articulaciones, la acciones, los agenciamientos, los cuerpos, los desplazamientos, y pensar el poder, el colonialismo y la resistencia desde el tejido social abigarrado.

---

<sup>1</sup> “*Thaki* no sólo nombra caminos, carreteras y senderos. Cuando es usado en combinación con el término aymara para la memoria *amt’aña*, se refiere a secuencias de *ch’allas* por las cuales un grupo de personas evoca, brindando entre sí y con los espíritus tutelares, bebiendo aguardiente o chicha, a una serie de lugares, un paisaje, en la forma de un viaje mental, más cercano al término ‘itinerario’ o ‘derrotero’, que a la imagen de la carretera Panamericana. *Thaki* también puede referirse a narrativas y a ciclos de canciones, otros géneros poéticos por los cuales las personas viajan a través del tiempo y espacio mientras permanecen inmóviles. Cuando está ligado a ‘fiesta’, el término conjura una secuencia que se presenta a lo largo de la vida del individuo, consistente en el patrocinio de la fiesta, alternando con cargos de autoridad en el cabildo, una suerte de ‘carrera’ que dura toda la vida (dado su amplio rango bien se les puede considerar carreras de cargos religiosos y políticos). En suma, estos usos dan una dimensión más compleja a una categoría aymara de poética y así el *thaki* puede ser considerado tanto una técnica de producción de comunidad política como una forma aymara de poética que se funde con la historia” (Abercrombie en Rivera Cusicanqui, 2010b: 1).

<sup>2</sup> Ver “El país del silencio”, artículo de Juan Pablo Piñeiro, incluido en este volumen.



*Principio Potosí Reverso*<sup>3</sup> constituye un *thaki* intelectual que se recorre para transmutar la geografía. En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui, al respecto del trabajo que El Colectivo realiza y la propuesta de *Principio Potosí Reverso*:

Nuestra ausencia quiere ser una presencia que nos ayude a pensar al revés: **desde el jayamara** [tiempos lejanos: antigüedad. Se considera el origen etimológico del aymara] **al Quipnara** [futuro-pasado. Se basa en la frase ritual “mirando al futuro como al pasado hay que caminar por el presente] **a través del amuyt’ami** [pensamiento. Razonamiento basado en

---

<sup>3</sup> “La muestra ‘Principio Potosí ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?’ –que se expuso desde mayo de 2010 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, pasando luego a la Haus der Kulturen der Welt en Berlín, y finalizando en el Museo Nacional de Arte y Museo Nacional de Etnografía y Folclore de La Paz, en 2011– indaga en aquellas obras que comenzaron a emerger gracias a los inagotables recursos extraídos de las minas bolivianas, bajo el sistema de explotación que sufrieron los ‘nativos’ (término utilizado por los curadores europeos de la muestra) de la región. Los curadores se preguntan acerca de la neocolonización que los países latinoamericanos sufren en la actualidad, fruto de la hegemonía que el sistema capitalista ejerce en el mundo, y además pretenden observar un nuevo ‘inicio’ o ‘principio’ en el arte moderno. De ‘Principio Potosí’ se ‘desprende’ una ‘contramuestra’ denominada ‘Principio Potosí Reverso’, concebida por Silvia Rivera Cusicanqui y El Colectivo, que desde sus inicios establece ajustes y rupturas con lo planteado en la muestra de origen europeo, discutiendo y desenmascarando sus limitaciones. El concepto de lo reverso que allí se plantea se explica a partir de la siguiente idea (expuesta por Silvia Rivera): “En este proyecto, nosotros hemos partido de un territorio que está localizado en el sur; y el sur, de algún modo, es el reverso del mundo hegemónico”. Acompañando esta noción, está el concepto de *taypi*, porque así como el sur es el reverso del mundo, Rivera Cusicanqui plantea que existen dos mundos (el occidental y el andino) que deben hacerse inteligibles, en los cuales se tiene que compre(h)ender a aquellos sujetos que viven, transcurren y piensan desde ambos espacios (son los sujetos mestizos, *ch’ixis*, abigarrados). La noción de *taypi* implica la unión –no superposición– de ambos mundos” (González Almada 2014,1).



la memoria forma de pensar emocional y reflexiva] (Rivera Cusicanqui, 2010b:6).

### (III)

El presente artículo constituye nuestro derrotero por los caminos que se abren alrededor de *aquello* que nos plantea la *imagen*. La imagen como un entre-lugar que convoca pensares, decires sobre la historia, el arte, el hombre, el cosmos, la vida, lo material, lo inmaterial, lo espectral. El conjuro surge de dos lecturas en simultáneo: *Ante el tiempo*, de Didi- Huberman, y *Principio Potosí Reverso*, a cargo de Silvia Rivera Cusicanqui y El Colectivo. Desde Bolivia y Europa, se trama un enmarañado discurso *imaginal* y quienes escriben este artículo se han zambullido en este espacio interoceánico. En el tejido que estas líneas irán trazando avanzaremos al ritmo ebrio y liberador de la fiesta. Saltando de tiempo en tiempo y visitando espacios heterogéneos, una constelación posible quizás se dibuje en el fondo blanco. Una imagen en la que las voces de espectros convocados –Aby Warburg, Walter Benjamin, Rivera Cusicanqui y Didi-Huberman– se encuentren para hablar un discurso común abigarrado, *apeyron* convulso y complejo que empuja a las “Formas” promoviendo el incesante devenir de lo material.

### El eterno recomienzo de la historia: la imagen recorre los caminos sincopados de la memoria

*Ante el tiempo* estamos ante la abigarrada exuberancia de los tiempos que cristalizan momentáneamente en *imágenes* inquietas hechas de un tiempo impuro: “un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*” (Didi-Huberman, 2006:19). Esas imágenes que *encarnan* en objetos, gestos, bailes, rituales, modos del recordar y de la experiencia, herramientas, etc. Si bien se nos aparecen en tanto entidades fijas, y por tanto



analizables y dispuestas a ser conocidas en su quietud temporal, no son sino plasticidades en perpetua transformación; interpretación siempre por hacerse. De este modo, la historia en tanto orden del discurso se abre al *abanico abierto del sentido* –que es en sí mismo un *abanico del tiempo*–, a la sobredeterminación inmanejable que trasciende los actos conscientes de una cultura y su “vida”. Con Didi-Huberman diremos que la historia de una cultura se hace posible desde el momento en que se toman en serio las *fuerzas inconscientes* que trabajan incesantemente en sinergia con las más conscientes para hacer surgir las imágenes vivas que afloran en la superficie del devenir que será luego historiable/narrable.

Sin embargo, el problema no es solo epistemológico. Al punto de vista del “espíritu” viene a relevarlo una mirada que no solo atiende a los tiempos diferenciales –heterogéneos– de la imagen, sino que escucha al *espeso rumor* de la memoria. Mnemosyne acude a nuestra cita como un huésped no invitado. Ni bien llega se siente un malestar. Es la memoria la que habilita los tiempos manchados (*ch’ixi*), la supervivencia (Warburg) *desplazada* de pasados en apariencia sepultados (reprimidos)<sup>4</sup>. Y también es ella la que hace posi-

---

<sup>4</sup> El pasado no puede ser el objeto de la ciencia histórica, primero porque el “pasado exacto” no existe, y luego porque la historia no puede desligarse de su dimensión poética (ficcional) hecha sobre la base de ritmos y tiempos que se encuentran *anacrónicamente* en la memoria imaginal (hecha de imágenes que a su vez son impensables sin una cuota de imaginación) del historiador. Por todo esto, ese tiempo “que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una pureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente ‘el pasado’” (Didi-Huberman, 2006:40). De allí que para el teórico francés la memoria sea psíquica en su proceso, y con ello la historia se vuelve el telar enmarañado de los *síntomas* –*Nachleben*, al decir de Warburg–, y *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción de los tiempos convocados por la imagen.



ble, a quien se asoma a un objeto para intentar conocerlo, rescatar zonas grises (Schwartzberg Arteaga, 2010:28) invisibles para el historiador que intenta mantener “una buena distancia” con su objeto<sup>5</sup>. Y ese espesor de la memoria es inseparable de los afectos, las ensoñaciones, emociones, esperanzas y terrores que se pegan a ella como una dimensión elástica hecha de un material sutilísimo pero resistente a casi todo. Esta memoria cultural, tensa trama tejida de lo vivido, subsiste en forma de imagen, la cual se expresa en dimensiones visuales, sonoras e inconscientes que se *hacen cuerpo –encarnadura material–* en los cuerpos individuales y colectivos de las sociedades humanas.

Pensar a partir de la imagen y la memoria afectiva, donde todo afecto sería “un condensado apretado, ceñido de experiencias vividas pasadas” (Rozitchner, 2011:18) y presentes abiertas al porvenir, no es sino sacar a la luz los *síntomas* de la historia, eso que a los historiadores del colonialismo miserabilista de los pueblos americanos de los Andes les resulta invisible, imposible de ver: lo que con Silvia Rivera Cusicanqui llamamos “el reverso de la historia” de los pueblos indios, esa “capa vital del palimpsesto que continúa ordenando la territorialidad y la subjetividad de la gente andina desde el siglo XVI” (Rivera Cusicanqui, 2010b:3)<sup>6</sup>. Detener la mirada en lo

---

<sup>5</sup> “Demasiado presente, el objeto corre el riesgo de no ser más que un soporte de fantasmas; demasiado pretérito corre el riesgo de no ser más que un residuo positivo, muerto, una estocada dirigida a su misma ‘objetividad’ (otro fantasma). No es necesario pretender fijar, ni pretender eliminar esta distancia; hay que hacerla trabajar en el tiempo diferencial de los instantes de proximidad empática, intempestivos e inverificables, y los momentos de rechazo críticos, escrupulosos y verificadores. Toda cuestión de método se vuelve quizás una cuestión de tiempo.” (Didi-Huberman, 2006:25)

<sup>6</sup> “La paradoja del anacronismo comienza a desplegarse desde que el objeto histórico es analizado como síntoma: se reconoce su aparición –el presente de su acontecimiento– cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente, lo que Warburg llamaba una ‘supervivencia’ (*Nachleben*)” (Didi-Huberman 2006, 126).



pequeño, alejados ya del sobrevuelo idealista de los procesos históricos para activar los anacronismos supervivientes en el presente. Ya nos lo decía el suicidado por la historia Walter Benjamin: tomando *las cosas a contrapelo* es que llegamos a revelar la piel subyacente, la cara oculta de las cosas. El tiempo, los sujetos, las memorias, la historia, se traman en un *taypi* abigarrado. El concepto de *tiempos heterogéneos o contradicciones no-coetáneas*<sup>7</sup> permite pensar el entramado de contradicciones diacrónicas que atraviesa los modos coetáneos de producción, los sistemas políticos estatales y las ideologías ancladas en la homogeneidad cultural (Rivera Cusicanqui, 2010a:36). Lo social, desde el marco conceptual del colonialismo interno, pugna por ser leído, por ser visto, por ser escuchado, por ser sentido de otra manera; en reverso. El reverso del tejido muestra a los ojos del curioso las tramas que lo componen; nodos en donde cada uno de los puntos de los cuerpos vibrantes permanecen ilusoriamente fijados, nudos que tensan un tejido *ch'ixi*<sup>8</sup>. Los hilos se

---

<sup>7</sup> El concepto de Contradicciones no-coetáneas está inspirado en y presenta afinidad con los modos de pensar la historia de Ernst Bloch y Walter Benjamin. En el prólogo a *Violencias Encubiertas* (Rivera Cusicanqui, 2010a), Sinclair Thomson dice al respecto: “Silvia se acerca a la heterogeneidad de la formación social boliviana no simplemente en términos de diversidad étnica o regional, los referentes convencionales, sino con relación a lo complejo de su historicidad. En el plano temporal, plantea la coexistencia simultánea de una multiplicidad de capas, ‘horizontes’ o ‘ciclos’ históricos. Esto ofrece el marco conceptual de su trabajo (...) El enfoque está centrado en la coexistencia objetiva y perdurable de los distintos horizontes históricos (...) el énfasis está centrado en las prácticas, discursos y relaciones de poder constituidos en distintas etapas del transcurso de la historia, (...) en la relación tensa y dinámica entre estos horizontes que se vuelve el nudo principal para el análisis” (Thomson en Rivera Cusicanqui, 2010b:11-13)

<sup>8</sup> “La palabra *ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *ch'ixi*, como muchas otras





traman en los cuerpos vivientes y el nudo se ciñe en la articulación tensa y dinámica de distintos horizontes históricos que emergen a la superficie de lo material, de lo social. El colonialismo interno refiere también a un *tinku*<sup>9</sup> de memorias cortas y memorias largas, de contradicciones diacrónicas de diversa profundidad que se cruzan y también se inviabilizan. Ciclos, de dominación y resistencia, que se inscriben en los cuerpos y que la Historia lineal, causal, instrumental y determinista ha simplificado y homogeneizado.

### Arqueologías del tiempo: encarnación de la imagen. Fantasmas turbulentos bailan la danza anacrónica de las wak'as

Pero ¿qué es la imagen? La imagen se vuelve el objeto de este nuevo discurso sobre el tiempo y la historia, objeto muy particular y de una potencia inmanejable, la cual nos abre a un conocimiento sobre el *inconsciente del tiempo*, así como posibilita un recorrido (el habilitado por el *kipu* y el *thakî*) que critica la historia sumida en el tiempo cronológico, al comprender que “en cada objeto histórico (las imágenes más que ningún otro) todos los tiempos se encuen-

---

(*allqa, ayni*), obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris ch'ixi es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario. La piedra ch'ixi, por ello, esconde en su seno animales míticos como la serpiente, el lagarto, las arañas o el sapo, animales ch'ixi que pertenecen a tiempos inmemoriales, a *jaya mara*, aymara. Tiempos de la indiferenciación, cuando los animales hablaban con lo humano. La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos. Así como el *allqamari* conjuga el blanco y el negro en simétrica perfección, lo ch'ixi conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él” (Rivera Cusicanqui, 2010a:69-70).

<sup>9</sup> Tinku refiere a un encuentro o a un combate ritual. En tanto concepto, lo utilizamos siguiendo la línea de *Principio Potosí Reverso*, para pensar el colonialismo interno y las tensiones en la cultura en donde estos encuentros y combates no dejan de librarse y de gestar sentidos, prácticas, saberes.



tran” (Didi-Huberman, 2006:46). Y a la imagen se la busca en el detalle, en los *despojos de la historia* –nuevamente Benjamin– que nos reintroducen en las sombras de los tiempos perdidos y olvidados por los historicismos causalistas y positivistas, para exhumarlos bajo una luz maravillosa, siempre nueva.

Pensar el devenir ya no solamente a través de las imágenes, sino en las imágenes (existe un saber que porta la imagen que se nos escapa como un haz de rayos que interrumpen el normal sucederse de las cosas en el tiempo), significa –para Silvia Rivera Cusicanqui, Warburg, Benjamin y Didi-Huberman– abrirse a un *pensamiento móvil* de la(s) cultura(s) humana(s), donde las imágenes son el testimonio parcial, pero intenso de “lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas” (Didi-Huberman, 2009:36). Fantasmas que se hallan diseminados por todas partes en los símbolos cristalizados que dan sentido y vida a una comunidad de individuos. Una imagen en estos términos nunca es ella misma, pues siempre está viviendo fuera de sí, en una red compleja de sistemas y tiempos –o bien, de otras imágenes– en el presente de una sociedad.

Para Warburg, en efecto, la imagen constituía un ‘fenómeno antropológico total’, una cristalización, una condensación particularmente significativa de lo que es una ‘cultura’ (*Kultur*) en un momento dado de su historia (...) La imagen, en suma, no se podía disociar del actuar global de los miembros de una sociedad. Ni del saber propio de una época. Ni, desde luego, del creer (Didi-Huberman, 2009:43).

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 convivientes –inscritas en los cuerpos, las formas de beber, de bailar, de comer, de vestir–. Necesita



que estemos dispuestos a internarnos en los *thakis* de un pueblo y sus tiempos diferenciales, en definitiva solo es posible cuando nos abrimos a la vida orgánica de esas cristalizaciones siempre en proceso de cambio (diferencia y repetición) expuestas al trajín simbólico tejido de disputas, traslados y refundaciones desplegados en largas duraciones de tiempo (Rivera Cusicanqui, 2010b:3).

### Viraje hacia una traducción posible: el montaje como metodología y epistemología

Las sociedades andinas de Sur América fueron protagonistas de un *tinku* (encuentro/combate) con una cultura extraña, la europea. La violencia de la conquista, ejercida en todos los niveles del gran tejido que componía esa cultura prehispánica, generó una *disputa simbólica* cuyos rastros hoy subsisten en el modo de habitar los espacios de esas comunidades *ch'ixi*. Los *thakis* ancestrales que trazaban líneas entre las wak'as (asiento de la memoria de los antepasados míticos), organizando en torno a fiestas rituales los modos de inteligir la geografía y el paso del tiempo, quisieron ser borrados del imaginario *quichuaymara* a través de la superposición de iglesias, templos y capillas en lugar de las apachetas y demás centros rituales.

Sin embargo, aquello que se quiso reprimir, sepultar, y que se pensó siempre desde las historiografías oficiales como un pasado muerto no hizo sino producir una confrontación casi *fantasmática* que produjo siempre una resistencia. Resistencia que aún activa antiguas memorias haciendo *aparecer*, en las imágenes que dieron vida a la cultura a lo largo de su historia, símbolos profundos que se mezclan con hilos heterogéneos (de diversos tiempos y distintos espacios), cuya lógica combinatoria subyace en las prácticas lingüísticas y corporales de esos pueblos en el presente.

Silvia Rivera Cusicanqui recupera de Zavaleta Mercado la hipótesis de la crisis como método de conocimiento y la noción de *crisis*



*social*: “como un momento de disponibilidad cognoscitiva, que nos deja ver ‘las heridas más antiguas’, aquellas que, como dice Octavio Paz, ‘manan sangre todavía’” (Rivera Cusicanqui, 2010a:27).

Desde una mirada historicista, las crisis, movimientos, levantamientos sociales son pensados como reacciones espasmódicas. Desde el planteo de Zavaleta y Silvia se presentan, más bien, como la vislumbraación de una acumulación ideológica densa, subterránea, que sale cíclicamente a la superficie. La dimensión micropolítica se vuelve el enfoque desde donde pensar los nudos y nodos de articulación que se dan entre los sujetos y se traman en el desarrollo de su devenir cotidiano. La resistencia es un ciclo en constante movimiento, un torrente siempre latente, pero que tiene sus afluencias en los modos de vivir, vestir, comer, bailar, beber.

Las capas de lo social abigarrado son también capas de tejido temporal compuesto de memorias. ¿Qué desafíos epistemológicos nos plantea pensar en estas contradicciones diacrónicas?

la inteligibilidad y convivencia social bolivianas son entonces fenómenos en los que no solo se reúnen diversas y conflictivas identidades lingüísticas y regionales: en el presente coexisten seres intrínsecamente no-contemporáneos, cuyas contradicciones entre sí están más enraizadas en la diacronía, que en la esfera sincrónica del modo de producción de las clases sociales. Esto supone una radical crítica epistemológica a la historia y a las conceptualizaciones generadas a partir de paradigmas basados en la homogeneidad de la sociedad (Rivera Cusicanqui, s/f: 60).

No es posible conocer el tejido mediante la realización de un corte transversal que busque capturar todos los sentidos anidados en un momento sincrónico atando cada cabo en su punta causal. El



*tinku* colonial y el tejido social *chi'xi* no suponen una intercambiabilidad de las experiencias, no habilitan una traducibilidad directa de sus prácticas, exigen otra epistemología. Este es el viraje que nos lleva a la *imagen* en la sociología de la imagen y al montaje como metodología y epistemología.

Pensamos la imagen-síntoma desde la definición de crisis social que recupera Rivera Cusicanqui de Zavaleta: la imagen supone un momento de disponibilidad cognoscitiva, el momento en que se fracturan las capas de las duraciones heterogéneas, las diacronías no-coetáneas, y un pasado vivo emerge. “Imágenes atávicas salen a la superficie y actúan, la furia de todos los tiempos se desata” (Rivera Cusicanqui, 2010a:227). La imagen está sobredeterminada por los diferenciales de tiempo que operan en cada una, en ella se chocan y se separan todos los tiempos, se condensa la “memoria involuntaria de la humanidad” (Didi-Huberman, 2011:171). El tiempo es *el tiempo de la memoria*, la imagen rompe con la representación en tanto no es imitación sino *síntoma*. Síntoma de las latencias de los tiempos heterogéneos y las memorias que se tejen como cauces subterráneos y que irrumpen en la superficie. El *tempo* del síntoma es doble: es el tempo de una *supervivencia* y de una *aparición*, es un juego de *latencias* y *crisis*.

Si la *imagen* es un *síntoma*, la metodología es el *montaje*. Montaje implica siempre manipulación, la imagen rompe con cualquier ilusión originaria, con cualquier pretensión de ser reflejo, mimesis. La traducción directa se ha roto, sin embargo el tejido intermedio *ch'ixi* pugna por ser traducido. El montaje diseña padrones impensados, imprevisibles, halla nuevos sentidos al ser montado infinitas veces. Revuelve el inconsciente de la historia. En la sociología de la imagen el montaje es el método para la construcción del thaki intelectual, desde el jayamara al Quipnara a través del amuyt'ami. *Prin-*



*cipio Potosí Reverso* es un camino que se recorre para improvisar una traducción del tejido ch'ixi.

se produce un espacio invisible al poder, un mundo de saberes clandestinos que pertenecen a la experiencia de la micro-resistencia, de la insubordinación (...) la gente siempre ha resistido de esta manera repintando relatando recontextualizando: aquí el proceso combina lo sacro con lo profano y coloca a ambos en un mundo inequívocamente vital histórico y cambiante, de una manera específicamente andina (Geidel en Rivera Cusicanqui, 2010:57).

El montaje como método y como modo de conocimiento habilita una traducibilidad de estas experiencias, pues trabaja sobre los materiales y hace combinaciones que son del orden de la contingencia, permite trabajar sobre el *inconsciente* de la historia y la memoria de los cuerpos. El tiempo es el *tempo* del síntoma y del *shock* que provocan un saber del no-saber, que moviliza al espectador.

la realidad se construye por las mutuas resonancias que crea el montaje entre imágenes diversas, a las que extrae nuevos significados por una especie de tratamiento de shock (...) cuya fuerza y eficacia sólo pueden medirse en la práctica, por el impacto sensorial, emotivo e intelectual que provoca en los espectadores (Rivera Cusicanqui, 2010a: 231).

## El juego y la magia. Escritura imaginal y explosión de las crisálidas

La imagen no solo *desmonta* la historia. Hemos obliterado un nudo en este tejido, aunque bien se podría decir que estuvo siempre *presente*. En esta *sacudida* que nos ha dado la imagen, ¿dónde queda



la *escritura*? ¿Cuál es el estatuto de la palabra frente a la *imagen dialéctica*, frente al no-saber intempestivo que irrumpe desbaratándolo todo? La escritura, *bien* bifronte, tenaz e invisible telaraña que se monta sobre los tiempos, las historias, lo vivido, lo material y lo inmaterial. La sociología de la imagen es una propuesta que ensaya una epistemología que se aleja de la escritura como única forma del saber.

hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren (...) las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla (Rivera Cusicanqui, 2010c:19).

¿Por qué volver una y otra vez al lenguaje que todo lo sobredetermina, que todo lo devora? ¿Es posible pensar en una huida, en una partida? ¿Hacer como Euríloco y para no responder a las preguntas que nos atosigan, aquellas que impacientes e impertinentes discípulos nos hacen desde una orilla, cruzar a nado el río con el fin de huir hacia la otra orilla y así –solo así– desplazar nuestra respuesta?<sup>1</sup> Se hace necesario suspirar entre palabra y palabra, encauzar la escucha hacia *lo neutro* (Barthes, 2004) frente al murmullo incesante de las palabras que agotan los sentidos, que encubren, que velan, que bloquean e invisibilizan aquello que no *habla*, que *es*, que se *siente*, que se *vive*.

---

<sup>1</sup> La huida de Euríloco frente a las preguntas que no desea responder es un ejemplo que Barthes utiliza en *Lo Neutro* (2004). Huida, Partida: quizá ficticia, excusa falsa a huida real: Euríloco, discípulo de Pirrón: “Otra vez, en Élide, cansado de las preguntas que le hacían sus discípulos, se desvistió y, para huir de ellos, atravesó el Alfeo a nado <río que pasa por Olimpia>” (Barthes, 2004:166).



¿Cómo lograr un pensar vivencial, una comprensión de aquello que se nos escapa? Barthes, tironeado entre el *goce* del lenguaje y la necesidad, el derecho, a la suspensión del lenguaje nos da una pista: “Toda mi vida (...) he vivido en el vaivén entre la exaltación del lenguaje (...) y el deseo, el gran deseo de un reposo, de una suspensión, de una dispensa del lenguaje” (Barthes, 2004:30).

La constelación que hemos trazado –Benjamin, Rivera Cusicanqui, Didi Huberman, Warburg– vibra en este vaivén. La respuesta, quizás, por ahora esté en el *juego*:

Divertirse locamente: placeres turbulentos, espasmos, risas locas, situaciones *desmontadas*. Hay orgullo al hacerlo: virtuosismo en las pullas, cálculos de segunda intención, complejidad de los *montajes* producidos (Didi-Huberman, 2011:181).

Las palabras son juguetes que como el caleidoscopio pueden transfigurar la materia con la que trabajan. Plantear un proyecto escriturario caleidoscópico que disemine sentidos, que cree un montaje singular con los *desechos* que recupera es parte de un pensar con imágenes. La escritura contiene como un dique la multiplicidad que pugna por estallar, son los materiales con los que trabaja y la metodología combinatoria lo que le da a la palabra –después y ante todo– el poder de *convocar*: “la magia del caleidoscopio tiene eso: la perfección cerrada y simétrica de las formas visibles debe su riqueza inagotable a la imperfección abierta y errática del polvo de los restos” (Didi-Huberman, 2011:190).

El escritor juega con la escritura que deviene caleidoscópica, imaginal. Podemos sentir ya el *tempo* de la *signatura*, tempo diferencial, entrecortado:





como producción de velocidades y lentitudes de partículas (...) donde los intervalos y las determinaciones espaciotemporales no son predicados de las cosas sino dimensiones de multiplicidades” (Barthes 2004, 32).

La *escritura imaginal*, caleidoscópica, avanza a través de las palabras –grafismo sintagmático ineludible– pero destrozándolas, desparramándolas sobre el plano de la hoja devenido laboratorio experimental del trapero de la historia. Ese juego irreverente sumerge a las palabras y sus significados unívocos en un pandemónium festivo, donde sus contornos se difuminan entrando en contacto unas con otras para trazar sentidos ocultos. El concepto desaparece para dejar su lugar en la escena a la escritura de la imagen. Cruzar el umbral tendido por la razón, resquebrajar los conceptos que forman el muro del discurso occidental para dejar revolotear las mariposas encerradas en la crisálida. En definitiva, la palabra se ha *estido*<sup>2</sup>.

## Habitar un Cosmos. Apertura hacia lo sagrado desde un ethos aymara

En torno a la definición de *lo sagrado* –las experiencias, las maneras de simbolizar y relacionarse con las representaciones de *eso que excede* lo humano– las disputas políticas y sociales, configuraron en la región andina una subjetividad colectiva contradictoria (*ch'ixi*), *dialéctica en suspenso*, sin síntesis, en permanente movimiento “que articula lo propio con lo ajeno de maneras subversivas y mutuamente contaminantes” (Rivera

---

<sup>2</sup> El concepto de lo *estido* es trabajado por Florencia Rossi en un artículo incluido en este volumen.



Cusicanqui, 2010b:9). El desplazamiento no se infligió unilateralmente de los invasores a los oprimidos, sino que estos abrieron vías inéditas en la reconstrucción de rutas y caminatas sagradas<sup>3</sup>.

El *tinku* colonial –(des)encuentro entre dos culturas con sus propias historias complejas– significó una lucha sobre todo por los sentidos y usos asignados al espacio, al territorio entendido como *kipu* relacional en permanente resemantización donde se cruzan los hilos que constituyen la experiencia vivida e imaginada de los sujetos de una comunidad. Por ello, decíamos que la concepción de *lo sagrado* puede ser pensada como uno de los signos (arena de combate de las luchas sociales, dirá Bajtín) centrales en donde se asientan las disputas, a lo largo de estos últimos cinco siglos en América, por darle un sentido al espacio geográfico, espacio donde *habitan* formas de vida humanas y no-humanas. *Lo sagrado y el habitar* se convierten en categorías clave. Escribiendo el territorio a través de los bailes y peregrinaciones-trajines, danzas rituales, trazando rutas sagradas entre wak'a y wak'a –sustituidas desde la colonización por iglesias, santos y otros íconos sagrados de la fe cristiana– los pueblos andinos encontraron una forma de oponer resistencia a las fuerzas coloniales. Esta micropolítica devino un *taypi*, una síntesis manchada *ch'ixi* –en definitiva, una no síntesis– de ambas cosmovisiones. Hoy en día, en estas fiestas y peregrinaciones rituales conviven formas cristianas e indígenas de lo sacro; el sentir divino del mundo se manifiesta allí donde la Teología ascética católica creyó ver solo pecado y culpa; la vida terrena, en los placeres y excesos de la carne. Así, dichas fiestas despliegan la

---

<sup>3</sup> “Así el *thaki* se convirtió en la gran metáfora de la subjetividad subalterna colonial, en su manera propia de subvertir y resemantizar los íconos y formas económicas impuestas” (Rivera Cusicanqui, 2010b:11).



devoción del hombre hacia las fuerzas que lo exceden junto con la resistencia sostenida por los habitantes andinos a la violencia sufrida por siglos<sup>4</sup>.

En las fiestas rituales y cultos populares celebrados en tierras andinas (Bolivia y Perú sobre todo), como la del Tata del Gran Poder, pervive una experiencia de *lo sagrado* que la Ilustración devenida científicismo ultrapositivista quiso borrar de la mirada moderna. Sin embargo, ese sentir *lo sagrado* se diferencia radicalmente de la teología como ciencia del Dios Padre Todopoderoso, ente lequía inmaterial pura, que sirvió como arma del control socio-político sobre las culturas precolombinas. Aquí *lo sagrado* no coincide con la dualidad cristiano-heréje que sentó las bases del sistema de explotación de la fuerza indígena, sino que es vivido como una instancia más en la existencia de los cuerpos en *contacto* con la naturaleza y más ampliamente con el Cosmos.

Este imaginario preñado de memorias plurales se cristaliza momentáneamente en los bailes festivos donde la borrachera, la energía sensual y sexual, y la violencia física no están ausentes. El conjunto de fiestas rituales y cultos paganos yuxtapuestos con el cronograma católico establecen los ritmos del tiempo y los modos de habitar los espacios, así como constituyen una organización social y política *ch'ixi* basada en la relación de lo abstracto y lo concreto

---

<sup>4</sup> “La adopción indudablemente sincera del catolicismo y de sus principales símbolos y narrativas sagradas coexiste así, en forma *ch'ixi* y abigarrada, con una continuidad paralela de prácticas libatorias y de memoria que recuerdan las más tempranas descripciones de los cronistas sobre los cultos indígenas anteriores a la llegada de los invasores. Ambos se contraponen y se metaforizan mutuamente. (...) En todo ese trayecto, se reconstituye un espacio de contestación y resistencia simbólica, una forma heterodoxa que se inscribe en el lenguaje, en los cuerpos y en los recorridos, al que hemos denominado *taki-thaki*” (Rivera Cusicanqui, 2010b:13).



mediada por la ritualidad (Shwartzberg Arteaga en Rivera Cusicanqui, 2010b:25). La naturaleza inorgánica, muerta que se desprende de la modernidad *fáustica*, y que convierte a la Tierra –y al Universo cercano por ahora– en aquello que Heidegger llamó *Gestell* (todo ente forma parte de un *stock* a la mano del hombre disponible como reserva energética para ser explotada), está en las antípodas de la sensación de lo sagrado propia de los pueblos *aymara* y *quechua*. En el *ethos quichuaymara*, la naturaleza sigue manteniendo esa *distancia* que está en el origen de la simbolización humana según Aby Warburg. Los ritos y mitos vivos –imágenes– en la modernidad india son esa instancia que media con las fuerzas de la naturaleza que causan terror a los individuos “paganos” para conjurarla y hacerse de esas fuerzas exteriores pero en coexistencia con ellas, sin ese afán destructivo que impera en Occidente lo sagrado es *un modo particular de estar-en-el-mundo*, representa una apertura hacia un espacio común-intermedio, entre sujeto y exterior, en la materia. De repente, en pleno siglo XXI nos abrimos a una experiencia de *un aquí...*, que es un *más allá*, una “sensación física’ de una *profundidad del lugar*” (Didi-Huberman, 2006:350), que nos recuerda al concepto materialista de las *Iluminaciones* de W. Benjamin. Lo Absoluto y eterno de la onto-teología desaparecen para darle lugar al *materialismo* ensoñado (Rozitchner, 2011), numérico, diría quizás Silvia Rivera Cusicanqui<sup>5</sup>. Un mundo posible y moderno

---

<sup>5</sup> “La función estructurante de los *kipus* y los *thakis* sobrevive a la invasión colonial y rearticula los territorios-espacios de los Andes en torno a nuevos ejes o nodos de poder: las iglesias y los santos patronos, en una trama ritual compleja y abigarrada. Pero es la vivencia de esa ritualidad en el presente la que otorga fuerza intuitiva a nuestro deseo de reconstitución. Es el sentir la presencia de las montañas, escuchar las voces del paisaje, los sustratos de memoria que nos hablan desde sus cumbres, lagos y ojos de agua o desde sus múltiples *apachetas* y caminos” (Rivera Cusicanqui, 2010b:2).



aparece como alternativa a “la cultura de la máquina” de la que nos hablaba Warburg en los primeros pestaños del siglo XX.

Fiesta popular, común unidad en la multiplicidad, la *celebración* sopla sobre el cielo gris del pasado colonial. Parafraseando a Rozitchner, la angustia se ausenta después de haber roto el terror que sacudió las tierras cordilleranas imponiendo el libro y la espada: El cuerpo puede volver a desplegarse y enlazarse con los otros cuerpos (Rozitchner, 2011).



## Bibliografía

- Barthes, Roland. (2004). *Lo neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Didi-Huberman, Georges. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- \_\_\_\_\_. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada editores.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2010). *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: La mirada Salvaje.
- \_\_\_\_\_. (b) *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- \_\_\_\_\_. (s/f). "El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia" en *Taller de Historia Oral Andina*. La Paz: UMSA.
- Rivera Cusicanqui, Silvia y El Colectivo (2010). *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Rozitchner, Leon. (2011). *Materialismo ensoñado*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Warburg, Aby. (2004). *El ritual de la serpiente*. México: Sexto Piso.



## Documentos electrónicos

Piñeiro, Juan Pablo. (2013) El país del silencio. Diario La Razón. Recuperado desde: [http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/pais-silencio\\_0\\_1922807815.html](http://www.la-razon.com/suplementos/tendencias/pais-silencio_0_1922807815.html)

González Almada, Magdalena. (2014) Un abordaje a la narrativa de Juan Pablo Piñeiro. 88 grados, 3. Recuperado de: <https://www.88grados.net/2014/03/un-abordaje-a-la-narrativa-de-juan-pablo-pineiro/>









En el presente artículo, Lara Sofía Benmergui lee a Jaime Sáenz y quienes lo leemos –como espectadores y protagonistas a un mismo tiempo– seguimos su lectura/escritura para descubrir las imágenes y pliegues del lenguaje de Sáenz y Lara. A partir de una constelación de autores convocados –Deleuze, Foucault, Blanchot, Didi-Huberman, Nancy, Bataille– la autora desglosa la prosa poética de *Tocnolencias* desde una singular perspectiva: la errancia, el júbilo, el juego de fuerzas entre palabra e imagen, la luz y la sombra, y la apuesta por una comunidad por venir en donde no se tiene ni arte ni parte pero donde siempre existe una articulación posible.

Un germen escritural adviene cuando las potencias interminables del lenguaje arden sobre el promontorio de lo dicho para dar espacio a nuevas formas de vida. Las sombras errantes deambulan en lo oscuro buscando un sitio para posar la mirada, y cuando el milagro deviene, el estruendo creador de mundos sucede. Puede que hablar no sea ver, o viceversa, pero el milagro de su encuentro imperfecto abre un hueco para que la imaginación respire la materia sensible que no cesa de estar viniendo y desapareciendo en/de la nada.

La escritura de Sáenz se despliega como un tablero de juego de luces y sombras, lenguaje e imágenes que se suceden con *júbilo*, generando restos, fragmentos, materialidades que se articulan caleidoscópicamente adviniendo *presencia soberana*; haciendo *comunidad* en la articulación que genera una *exacción de sentido*. El siguiente texto que lee a Jaime Sáenz tal vez imagina esto o, por lo menos, estas líneas accedieron endemoniadas a estas imágenes transitando su lectura.

CS, BZ





“Era ya oscurecido” y la mayoría de los textos reunidos en *Tocnolencias* fueron escritos en el año 1979. Esperaron tres décadas en el silencio y en la oscuridad de algún cajón antes de ser editados. Ojalá estas páginas, que solo quisieran reescribir una lectura, no osen velar el rollo fotográfico que el texto de Sáenz no acaba de recomenzar a montar.

## **El júbilo de la comunidad: imágenes soberanas, destrucción del lenguaje y experiencia del errante en “Era ya oscurecido” de Jaime Sáenz**

*Lara Sofía Benmergui*

### **I. Un estruendo poblado de imágenes soberanas**

Todo lector es un espectador errante. Sin perseguir un sentido, transitando la vía del desvío, que es la del errante, el lector de estas páginas de *Tocnolencias* hace comunidad con la poesía en la acepción de Nancy:

Ella (la poesía) no pronuncia nada más que lo que hace el oficio del lenguaje, su estructura y su responsabilidad: articular el sentido, entendiendo que no hay allí sentido más que en una articulación. Pero la poesía articula el sentido exactamente, absolutamente; no es una aproximación o una evocación (...) la poesía es la acción integral de la disposición al sentido. Ella es, cada vez que tiene lugar, una exacción de sentido” (Nancy, 1997: 11).

La poesía de Sáenz, más que instaurar regímenes de visibilidad o decibilidad, lo que hace es parir imágenes soberanas –voluptuosas–



que concentran lo indecible e indecidible de las palabras. Se trata de un *estruendo* –noción cara al poeta–, la aparición de una materialidad nueva, una fuerza nueva, una intensidad autónoma del lenguaje que la erige:

Más allá de los árboles desnudos y más aquí de la desnuda loma habitó una vez un alucinado en el ámbito vacío aún podía presentirse el latido de su pecho y en el declive el rastro de su paso ahora ya su alma reposaba en grave silencio y su cuerpo navegaba en profundas aguas lustrales con brazos extendidos y con largos cabellos de peregrino cual imaginaria imagen de adioses ya perdidos (Sáenz, 1979:15)

Esta materialidad nueva está hecha de imágenes exactas, intensas e inesperadas, imágenes montadas en la escritura, sostenidas por un dispositivo caleidoscópico que alcanza formas perfectas a partir de restos errantes. “La magia del caleidoscopio tiene eso: la perfección cerrada y simétrica de las formas visibles debe su riqueza inagotable a la imperfección abierta y errática del polvo de los restos” (Didi-Huberman, 2011:190)<sup>1</sup>. Las imágenes de *Tocnolencias* son soberanas en tanto son la negación ilimitada de su otro, que es el lenguaje-montaje. Su *estruendo* inaugura la presencia como paso a la insignificancia, presencia en que el ser se indiferencia del ser (Bataille, 2010:179). Aunque en una primera instancia la negación de lo otro es afirmación de sí, en lo excesivo de las imágenes, la negación del lenguaje-montaje es, finalmente, también la negación de sí, su disponibilidad a la absorción.

---

<sup>1</sup> Para un análisis más detallado al respecto, ver artículo de Belisario Zalazar y Catalina Sánchez en este mismo volumen.



Ni mundo ni lenguaje, se podría decir que la imagen es “presencia real”, si se quiere recordar el valor cristiano de esta expresión: en la “presencia real” no se trata precisamente de la presencia ordinaria de lo real: no está presente el dios en el mundo como allí se encontraría. Esta presencia es una intimidad sagrada que un fragmento de materia libera a la absorción (Nancy, 2010:18).

Lo excesivo de las imágenes se hace patente: la voluptuosidad no se reduce a lo sensible –lo sensible no cuenta en el exceso–. Es por medio del pensamiento –mecanismo mental que rige la voluptuosidad– como alcanzamos la negación excesiva del lenguaje en el tránsito de las imágenes hacia una soberanía libre de toda sujeción. Foucault sostiene que hay una diferencia de naturaleza entre lo visible y lo enunciable (aunque se inserten uno en otro y no cesen de penetrarse para componer cada saber)<sup>2</sup>. Dispositivos, máquinas abstractas, agenciamientos, montajes, caleidoscopios solo tienen razón de ser en la conjunción de ambos dominios:

Todo saber va de un visible a un enunciable e inversamente; no obstante, no existe forma común totalizante, ni siquiera conformidad o correspondencia biunívoca. Solo existe una relación de fuerzas que actúa transversalmente y que encuentra, en la dualidad de las formas, la condición de su propia acción, de su propia actualización. Si existe coadaptación de las formas, esta deriva de su conjunción (a condición de que sea forzada), y no a la inversa: la conjunción solo se justifica por la nueva necesidad que ha establecido (Deleuze, 1987:66).

---

<sup>2</sup> En franco diálogo con “Hablar, no es ver” de Blanchot.



De este modo, entre ambos dominios hay: “una pequeña franja delgada, incolora, neutra” (Foucault, 1996:31). Hay una disyunción entre lo visible y lo enunciable: lo que se ve nunca aparece en lo que se dice y lo que se dice nunca aparece en lo que se ve. Cualquier intento de isomorfismo es imposible. El límite que separa cada uno, es también el límite común que los pone en relación. Ambos son potencias heterogéneas de integración.

## II. Al cuerpo le ocurren imágenes

*Que a un cuerpo le pueda suceder cualquier cosa  
en cualquier momento es, al mismo tiempo,  
una idea de la irrupción de lo inesperado y una idea  
de lo pornográfico: la idea suprema de lo pornográfico,  
si se quiere. Lo inesperado es pornográfico.  
Y viceversa (...) Lo pornográfico es, por definición,  
lo que no necesita ser referido a un yo para ser interesante*

S. Schwarzböck,  
“Infinitud y pornografía.  
El cine para un espectador soberano”

En “Era ya oscurecido”, se despliega un tablero de juego en donde las luces y las sombras no se relacionan de manera antagónica, no se enfrentan. Tampoco se presenta una rivalidad entre un lenguaje hablado o escrito y un lenguaje visual. Sí, en cambio, se percibe una evidente sensibilidad respecto de cada una de estas materialidades, muy particular y muy distinta en cada caso, trabajadas de manera tal que, en concomitancia, asumen una causa común: en y por la escritura, en y por las palabras, montar imágenes excesivas con exacción de sentido. Pensar la primacía de una materialidad por sobre



la otra resulta sino impertinente, al menos infértil<sup>3</sup>. Contrario a todo intento de deglutirse o sobreponerse unas a las otras, palabras e imágenes se desenvuelven de manera conjunta y potencializadora. Surge, en este punto, un interrogante: ¿hay un “fuera del texto”, un “fuera del lenguaje” para las imágenes? De la misma manera en que las figuras que se forman en un caleidoscopio, llegado cierto punto, resultan ser independientes de los materiales que están dentro del cilindro que los contiene, las imágenes adquieren un estatuto independiente del lenguaje escrito que las monta. En el preciso instante en que la imagen es protagonista y llena el cuerpo espectador, inaugura una autonomía que la escinde del lenguaje que la forjó.

En ignorados infiernos de oscuridad y de prodigio contemplaba el hombre con grave mirada su propia aventura siempre lanzado gratuitamente a la vida para aparecer como un aparecido en un mundo extraño y milagroso en el que ciertamente no tenía arte ni parte y en el que sin embargo tendría que permanecer aunque solo para verse reducido a la rara condición de eterno espectador y protagonista a un mismo tiempo (Sáenz, 1979:17).

Uno cierra el libro, y las imágenes siguen ahí. La materialidad abigarrada del mundo se filtró en la imagen, que se filtró en el cuerpo de quien contempla: se deshace el lenguaje. La materialidad del mundo se filtró también en el errante que conoce su condición de espectador y protagonista en un mundo extraño. Escindida del lenguaje –autosuficiente, aunque no desvinculada– de la escritura que

---

<sup>3</sup> Mientras que Blanchot denuncia la histórica primacía del ver por sobre el hablar, el Foucault de Deleuze diría lo contrario.



la sostuvo, la imagen aparece tendiendo un puente entre las experiencias de escritura y de lectura. Una común-uni6n ha sido creada. Podemos imaginar experiencias sin sujetos protagoniz6ndolas. Podemos imaginar –eternos espectadores y protagonistas a un mismo tiempo– que la imagen soberana –siempre ya pornogr6fica– no necesita ser referida a ning6n yo.

### III. Lo com6n de la experiencia en el grito del silencio

*Es necesario llevar a cabo un sacrificio (...): matar el nombre de las cosas en se6al de ofrenda a los dioses (las cosas) para obtener su favor, el mayor de todos, la presencia. A partir de esta inversi6n del nombrar, podemos desplazarnos desde la ausencia de las cosas –cuando de ellas solo tenemos su nombre al bautizarlas– a su presencia”*

A. Cichero,

“Meteorito o cuando las cosas se caen de los nombres”

“Hay ciertos textos que aproximan m6s que de costumbre el momento de escribir al momento de leer, buscando juntarlos en una experiencia, sino com6n, al menos poco diferenciada” (Blanchot, 1970:510). El texto de Jaime S6enz est6 ah6, y es particularmente permeable a muchas de las figuras que nos aproximan a experimentar de esta manera el lenguaje, la lectura, la escritura y el pensamiento mismo. El o6r del que habla Blanchot, o6r esa voz que habla eternamente, especie de *grito escrito*. Contornear, dar la vuelta, ir en torno a, en movimientos circulares, sin detenciones ni metas. Un centro ser6a un fin, pero es lo propiamente imposible de encontrar. La cuasi suspensi6n de la puntuaci6n en *Era ya oscurecido* es un gesto caro a esta errancia. Lo que pesa de esta ausencia de





puntuación en esta prosa poética es el torrente rítmico en el que se zambulle la lectura errante. A menos que se fuerce una pausa (a nivel semántico pueden generarse cortes o descansos después de ciertas palabras) cada pasaje exige una velocidad de lectura específica, además de que todo el texto invita a –exige– la lectura en voz alta. La materialidad del sonido pareciera no poder escapar a la escritura, a la grafía, y podemos decir, a la imagen que (la) habilita.

(...) ayer en el umbral de la vida mañana en brazos de la muerte tan pronto en apacibles moradas como en tenebrosos recintos con un silencio poblado de estruendos en todo momento y en todo lugar desde el principio del tiempo se forjaban las profecías con la substancia inmemorial del destino y solo el errante lo sabía por lo mismo que la palabra y el canto eran para él profecías pues hechas estaban de esa substancia (Sáenz, 1979:16).

La imagen montada con palabras, entonces, aparece como la materialidad que habilita la música de la escritura, abriendo y reconfigurando tiempos, así como el sonido –el ritmo de la escritura– es la materialidad a partir de la cual se inauguran las imágenes. Las imágenes determinan las pausas, los silencios, el ritmo de la lectura. Las imágenes, entonces, aparecen como la vía de acceso, en la lectura, al grado cero de la escritura, ahí donde las palabras sostenidas van desapareciendo cuando acaban de aparecer, para dar lugar a una imagen desnuda de texto, instancia en la que sería ya imposible discernir las experiencias de escritura y de lectura. Un lenguaje –pura poiesis autoinmune– que más que hacerse haciéndose, se hace deshaciéndose. Las imágenes que invaden el cuerpo de quien contempla muestran tanto el brillo de lo involuntario que vuelve a aparecer, que re-comienza, como las ruinas del lenguaje.



#### IV. Lo que puede el tiempo de la noche

“Era ya oscurecido”: el título del texto de Sáenz remite al dominio de lo visible, de las luces y sombras y al dominio de la noche. Desde Blanchot, hablar no es ver: “Hablar libera al pensamiento de esta exigencia óptica que dentro de la tradición occidental somete desde hace milenios nuestra aproximación a las cosas y nos invita a pensar bajo garantía de luz o bajo amenaza de ausencia de luz” (Blanchot, 1970:64). En este texto, la luz importa, pero no en tanto régimen de visibilidad que penetra en el lenguaje y lo moldea para asemejarlo a ella<sup>4</sup>, sino en tanto lenguaje y en tanto posibilidad de pensamiento, en tanto posibilidad de imágenes, en un claro gesto de apertura hacia lo aparentemente inapropiable de las imágenes. La noche, la luz en la frente, el túnel, la bóveda, lo ensombrecido, la bruma, el interior de la montaña, las concavidades, la luciérnaga, la negrura. No hay ahí un contraste entre lo iluminado y lo oscuro en tanto lo conocido y desconocido, o lo bello y lo feo. La oscuridad es, así, la condición de posibilidad de la poesía, de la errancia, de una forma de humanidad, de una comunidad quizás ya sin lenguaje. La noche es ese *murmullo incesante* que habilita la errancia:

La noche es la presencia de este desvío, particularmente aquella noche que es el dolor y aquella noche que es la espera. La noche es el habla de la espera en que las cosas están devueltas hacia el estado latente. La espera, el espacio del desvío sin digresión, de la errancia sin error. Allí no cabe la posibilidad de que se muestren, se escondan las cosas (Blanchot, 1970:68).

---

<sup>4</sup> Lo que la imagen síntoma interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación (Didi Huberman, 2011).



Hay en Sáenz una apertura hacia la errancia como modo de estar en el mundo. Hay, en él, una apertura hacia esa forma de estar en tanto subjetividad que habilita la creatividad como línea de fuga hacia la evasión e incluso hacia una instancia de emancipación. Y esto no puede escindirse de la *pasión del afuera* blanchoteana.

Pensar es plegar, es doblar el afuera en un adentro coextensivo a él (...) Si el adentro se constituye por el plegamiento del afuera, existe una relación topológica entre las dos: la relación de sí mismo es homóloga de la relación con el afuera (...). Todo el adentro se encuentra activamente presente en el afuera (Deleuze, 2008:72).

Dice Deleuze que la verdadera relación consigo mismo consiste en el tiempo como subjetivación o la “(...) memoria absoluta: el tiempo es el plegamiento del afuera, hace pasar todo el presente en el olvido, pero conserva todo el pasado en la memoria, el olvido como imposibilidad del retorno, y la memoria como necesidad de la reanudación” (Deleuze, 2008:85). En “Era ya oscurecido”, la escritura misma habla de esta forma caracol del pensamiento, del tiempo, de las formas en devenir, de la materialidad plástica de las músicas y de las imágenes, de la noche y la oscuridad como apertura a posibles acontecimientos, del errante como salvador de sí mismo, del desvío como instancia de comunidad.

(...) de pronto en medio de la quietud una luciérnaga brilló con efímera luz y se desvaneció bajo pálidos destellos del astro que se ocultaba ya en el horizonte y ahora que las formas se confundían en lo alto de la noche a favor de espesas sombras el mundo se mostraba cada vez más tangible a medida que se tornaba intangible y cuando a todo esto el aura retornaba ya



al seno del aura para señalar así al errante que en tales momentos se transfiguraba repentinamente apareció imponente y negra ave cual heraldo de tinieblas y sobrevolando con incomparable majestad el lóbrego paraje con fulminante rapidez de relámpago se lanzó sobre el errante y con poderosas garras arrebató a este para remontarse luego a las alturas con inmensas alas invisibles y perderse finalmente en la negrura (Sáenz, 1979:16).

Quien contempla las imágenes de *Tocnolencias* se sabe materia molecular en devenir, fragmento errante de un mundo en estado de experiencia permanente –la noche en su radicalidad– donde la palabra no tiene arte ni parte más que para verse destruida por su irrevocable condición: la de montar imágenes de ese mundo.

## V. Imágenes de un tetraedro

*Y tal el errante el fanático el humano recorriendo engañosos aunque indefectibles caminos que fatalmente desembocarían en insondables abismos igualmente engañosos y no por ello menos ciertos sin embargo para todo fanático y para todo errante existía en este mundo un otro mundo y era este mundo en el que se encontraría la realidad verdadera por lo mismo que no se haría tangible sino a condición de creer en él.*

J. Sáenz, *Tocnolencias*

1.- El primer pasaje puede pensarse como un montaje escenográfico o una presentación, un inicio de puesta en escena: *solo un cuerpo descarnado, en la colina, solo un ruido seco en la soledad intensa, en este camino sin límites, uno gobernaba y todo se*



*sabía*<sup>5</sup>... Es una espera, que lejos está de terminar como quisiera la semiótica greimasiana de toda espera: con la conjunción de un sujeto y un objeto. Es una espera *interminablemente postergada*. Entonces, pero no necesariamente por estar siendo aquello que se espera, llega –violenta, invasiva– la palabra. Llega un lenguaje que es espacio y es silencio. Y entonces, el anochecer, la oscuridad. *Ahora la distancia se alargaba, se alargaba, se alargaba sin cansancio*.

2.- Otro errante transitando la noche. No hay tristeza. Hay contemplación. Una presencia ancestral y errante emerge del entorno: el *peregrino* estuvo ahí. *Con adormecido rumbo un hombre buscaba su historia su dolor su vida su destino*. Una larguísima memoria minera de la tierra boliviana es reanudada. Si la palabra, el lenguaje, fue invasiva en el primer pasaje, ahora la luz, como *repentina fantasmagoría que irradia importunos resplandores* explota la noche, haciendo que millones y millones de criaturas en infinitas concavidades vean sus estados interrumpidos. El retorno sintomático de lo que permanece latente, la emergencia de las supervivencias que interrumpen el curso normal de las cosas y que hacen aparecer lo que subyace en el subsuelo. La materialidad de esa imagen anacrónica imparte transformaciones en la temporalidad presente del errante protagonista<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Jaime Sáenz, en *Tecnolencias*. Para no ser reiterativos, aclaramos que todos los fragmentos en itálica que le siguen a esta cita fueron tomados del mismo texto.

<sup>6</sup> “La paradoja visual es la de la aparición: un síntoma aparece, sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley –tan soberana como subterránea– que resiste a la observación banal. Lo que la imagen-síntoma interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación (...) el curso de la historia cronológica” (Didi Huberman, 2011:64).



3.- Solo el errante sabe, solo el errante puede saber que hay imposibilidad de comunicación: *un silencio poblado de estruendos en todo momento y en todo lugar*. Una luciérnaga que solo se ve por la oscuridad de la noche inaugura un lento amanecer, que promete un mundo tangible (visible), solo para demostrar que es intangible. El errante sabe, entonces, de su ineludible condición de metamorfosis constante. Un ave negra, que (igual, pero contrario a la luciérnaga) solo es visible en la luz del día, arrebatada al errante para elevarlo y sumergirlo en la invisibilidad de la negrura.

4.- Ahora el errante se contempla a sí mismo *aparecido en un mundo extraño y milagroso en el que tendría que permanecer aunque solo para verse reducido a la rara condición de espectador y protagonista a un mismo tiempo*. Aquí, entre el lenguaje, la luz y el tiempo, la relación consigo mismo se pliega en el *Afuera*, que es el adentro: el errante es homologado con la humanidad toda, abandonado a la irremediable soledad en este mundo. Surge, entonces, un interrogante por la posibilidad de *comunidad*. Este otro mundo que el errante (pero que, quizás, también toda la humanidad, en instancia de errancia) crearía con convicción. *El júbilo de la revelación, la aniquilación, el no retorno, el acabamiento total y absoluto* es lo que buscaría (encontraría) el errante en un mundo creado por él, donde residiría la realidad verdadera solo a condición de creer en él, a condición de fe y de confianza –de salvación– en su creación.

## VI. El júbilo de la comunidad

La relación consigo mismo se da en el pliegue con el *afuera*, en una línea de vida que empuja al hombre hacia la creación. La posibilidad de una comunidad inédita, no de clausura, ni de identidades necesarias, puede estar en esa línea de creación errante



de ese otro mundo en este mundo que plantea Sáenz. Hay un punto de fisura en esa línea que dibuja un bucle, donde es por excelencia la vida:

Lo más lejano deviene interior al transformarse en lo más próximo: la vida en los pliegues. Aquí, en esa zona de subjetivación, cada cual deviene maestro de su velocidad, relativamente maestro de sus moléculas y de sus singularidades: la embarcación como interior del exterior (Deleuze, 2008:158).

En esa zona, cada singularidad es relativamente maestra (y podemos agregar: salvadora) de sus creaciones. Las imágenes exactas y excesivas montadas por la escritura caleidoscópica de Sáenz muestran la política de su poética, su causa: salvar la comunidad errante como el montaje de otro re-comienzo en la búsqueda del júbilo de la voluptuosidad.



## Bibliografía

Agamben, G. (2011). “Creación y Salvación” en *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bataille, G. (2010). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Blanchot, M. (1970). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.

Deleuze, G. (2008). *Foucault*. Buenos Aires: Paidós Studio.

Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Foucault, M. (1989). *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-textos.

Nancy, J. L. (2002). *Un pensamiento finito*. Barcelona: Anthropos.

\_\_\_\_\_. (2007). *La comunidad enfrentada*. Buenos Aires: La Cebra.

Sáenz, J. (2010). “Era ya oscurecido” en *Tecnolencias La Paz: Plural*.

Schwarzböck, S. (2012) “Infinitud y pornografía, el cine para un espectador soberano”. *Revista Mancilla*, 3, Buenos Aires: MMLyCM.





## Documentos electrónicos

Cichero, A. (2014) Meteorito o cuando las cosas se caen de los nombres. Nadie es cool. Recuperado desde: <http://nadiescool.com/2014/11/19/meteorito-o-cuando-las-cosas-se-caen-de-los-nombres/>

Nancy, J. L. (2007). Hacer, la poesía. Badebec, 5, vol.3 Recuperado desde: [http://www.badebec.org/badebec\\_5/sitio/pdf/06\\_versiones\\_Milone.pdf](http://www.badebec.org/badebec_5/sitio/pdf/06_versiones_Milone.pdf)

\_\_\_\_\_. (2014) La imagen -lo distinto-. Caja Muda, 6. Recuperado desde: <http://www.revistacajamuda.com.ar/archivos/N6DANZA/N6TRMILONE.pdf>







Pensar a la ciudad de La Paz como una ciudad, escenario de constantes transformaciones, una ciudad casi camaleónica, es decir, que se quita una y mil pieles para ser siempre un lugar distinto e idéntico a la vez, esto plantea Florencia en su ensayo sobre la obra de Camacho. La conceptualización de la ciudad como espacio urbandino y de la problemática episteme que la rodea, trata de ser resuelta o al menos comprendida desde el concepto del estido.

Lo urbandino y los sujetos urbandinos están en el ensayo dando cuenta de la problematización de un dispositivo epistemológico agotado –el indígena– y que necesita de uno nuevo, complejo y multiforme como la realidad boliviana. Lo urbandino, que se multiplica en una Paz plurivocal, dibuja un nuevo mapa epistemológico. Un mapa impreso con la tensión del espacio, del cuerpo, de la voz, un mapa que es urbano y andino al mismo tiempo. Camacho habilita la superación de una mirada puesta solamente en lo indígena, porque lo boliviano es eso, y mucho más.

*HSP*





## Los rincones urbandinos de William Camacho. Imágenes, sensibilidades y escritura como modelo epistemológico

Florencia Rossi

*Fotografiar la ciudad como si fuera una persona. La ciudad como personaje. Las cosas como novela. La narración como urbanización. La urbanización como enigma.*

Eduardo Lalo, donde

Luces rojas prendidas, algunas quemadas. Siempre prendidas, rojas, llamando la atención sobre lo que no vemos, los rincones que creemos invisibles –y por eso inexistentes– y que no se incluyen en las imágenes postales turísticas. Estas luces nos invitan a vivir esos rincones, a “darle contexto a esas instantáneas” (Camacho, 2009:104) –por momentos fotográficas– que son los relatos que reúne el libro *El misterio del estido* (2009) de William Camacho. Es que una ciudad se compone de instantáneas superpuestas, texturas, historias y voces de quienes la habitan. Textualizada, deviene una ciudad escrita –ciudad ficcional– a la vez que un lugar epistemológico, con una forma de conocimiento diferido y particularizado. Su ficcionalización ha ido cambiando en distintas épocas, recordándonos siempre que es un espacio de tensiones que se actualizan a diario, en cada calle y desde cada calle caminada. O, mejor aún, en tanto “abigarrada” (como postula Zavaleta Mercado), convergen múltiples líneas, forman un tejido de relieves y materialidades diversas. A su vez, la experiencia del recorrido de la ciudad lleva a pensar(nos) cómo influye lo que pisamos, cómo escribimos y desde dónde.

La ciudad vivida como espacio de contradicciones, de marginalidad, de convivencia y de violencia es lo que leemos en el



libro de William Camacho, y en la línea que Ana Rebeca Prada nombra como las “contraliteraturas” (2012), retomando la idea de Blanca Wiethüchter (1983). Esta línea es la de las literaturas dejadas de lado, las del espacio de lo urbano y de sus rincones invisibilizados. En esta búsqueda por llenar los vacíos dejados de lado, La Paz “marginal” se convierte en el fondo para la experimentación con el lenguaje, experimentación que termina agrietando cualquier visión idealista homogeneizante de la misma. La contraliteratura, entonces, es una literatura a contrapelo. En este grupo, y si trazamos un mapa, nos encontraríamos con escritores como Víctor Hugo Viscarra y Adolfo Cárdenas; escritores cuya poética parte de la marginalidad y periferia de La Paz material y concreta que muchas veces se ha omitido. Si bien en este grupo no aparece nombrado William Camacho, él es quien actualiza esta línea estética del relato cotidiano de lo urbano para darle una vuelta más, y crear conceptos que dan cuenta de que al recorrer y vivir en una ciudad no solo la transitamos.

De esta forma, emerge el “ser urbandino”, que Camacho mismo propone en sus relatos, dotado de la potencialidad de transitar por los rincones de la ciudad. La habita desde una experiencia andina y urbana a la vez, y, como expresa Silvia Rivera Cusicanqui, es la confluencia de la “cara india y chola” de la ciudad (2010b:3). Sin embargo, me gustaría que nos traslademos a pensar en *lo urbandino* como una línea más del gran entretejido que conforma a la ciudad, al texto y a nosotros mismos. Surge así, de este gesto lúdico, lo urbandino como potencia epistemológica para explicar un modo de habitar y de conocer; un modo de experimentar lo cotidiano a través de la imagen del estido.

## El lenguaje se ha estido

*Lo urbandino*, entonces, puedo entenderlo como un concepto-imagen resultado de un juego de palabras. Camacho, en su rol de



cronista-escritor, hace operaciones al estilo: extrae, crea y juega con palabras que se cargan de significado, que sirven para pensar a nivel metafórico la complejidad boliviana, y que fisuran una idea de identidad cerrada. Leo en lo urbandino un impulso descolonizador, una pulsión creativa de una metodología de estudio que emerge de la literatura y que permite expandirse y pensar en y a distintas manifestaciones. Como concepto, da cuenta de que no necesariamente tenemos que pensar en dicotomías, como lo urbano y lo rural, así como demuestra la fuerza de la especificidad para hacer frente a ese relato “igualador” que propone la globalización<sup>1</sup>. Las tensiones no deben ser siempre resueltas. Esta capacidad, como dirá Silvia Rivera Cusicanqui, podría provenir de la lengua aymara, puesto que no tiene problemas para manejar contradicciones. Si bien Camacho no escribe en aymara ni introduce términos directos de la lengua (como sí lo hace Cárdenas, quien es su “maestro”), esta capacidad se traduce en una sensibilidad, en el asumir esa parte dejada de lado. Lo urbandino, entonces, adquiere la fuerza de una categoría *ch'ixi*, de ese “algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido” (Rivera Cusicanqui, 2010a:69). De esta forma, lo urbandino vendría a ser lo urbano que es andino y no deja de ser urbano, y lo andino que es urbano y andino a la vez, y no solo eso. Es un asumir(nos) como tejidos de líneas diversas, y como líneas de un tejido que puede ser una ciudad, un país o una epistemología. Es la potencia de lo indiferenciado a la que se refiere la socióloga, y una forma de deconstruir las imágenes de los estereotipos.

El último cuento del libro de Camacho, “La secta del Félix” (ganador del Franz Tamayo 2006), es el comienzo-fin de un recorrido

---

<sup>1</sup> Entendiéndolo tal como Boaventura de Sousa Santos lo plantea en “Nuestra América: reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución” (2004).



que lo atraviesa todo: el estido y el misterio circulan por la ciudad, por las distintas personas y sus relatos. Pero, esta suerte de “misterio lingüístico” no solo nos obliga –al narrador y a mí como lectora– a rastrear y buscar develarlo-entenderlo, sino algo más como un entregarse a la lectura y sentir lo narrado en el cuerpo. A la manera de pequeñas historias que suceden en rincones y círculos también pequeños, el estido dota de fuerza y poder a quien lo conoce, pero también al mismo texto y a los cuentos en su conjunto. Engloba una idea de comunidad, de pérdida de la individualidad para sumergirse en un misterio que no es fácilmente verbalizado, de un misterio compartido.

Buscar una definición concreta y cerrada parece imposible, además de innecesario, porque el estido es una presencia que convoca. Si bien escrita, la imagen del estido recupera el hilvanado de lo oral, sus movimientos y el peso del interlocutor, características que Barthes advertía en el paso “del habla a la escritura” (2013). Como término, proviene del habla del migrante rural que ha llegado a La Paz para referirse, principalmente, a algo que se ha roto, como “la mesa se ha estido”. Pero no solo los objetos se rompen, pues también abarca la idea de violentar el cuerpo de un otro (incluso, sexualmente). Así, los personajes de los relatos se han estido, están quebrados, rotos, fisurados. Es decir, conocer *el estido* implica un pacto, una serie de experiencias compartidas e ideas que van mutando. Es así como este término misterioso, pero que pareciera compartirse por muchos paceños, potencia la lectura de los cuentos. Esto lleva a que, al final del último, el misterio no sea develado textualmente porque no hace falta. Existe en tanto sigue siendo un misterio.

El estido, así, adquiere una potencialidad que supera ampliamente una definición del mismo. Por un lado, da cuenta de que esta palabra no solo designa, sino que convoca –en un sentido de hacer presente–





un mundo rural migrante que forma parte de esa ciudad urbandina. Un mundo que, a su vez, inventa sus propias palabras, juega con el lenguaje colonizador, y lo resignifica. Nuevamente, es la potencia de lo indiferenciado, como puede serlo un término que no aparece explicado en el texto. Por el otro, el hecho de que el autor no haya decidido incorporarlo con alguna diferencia tipográfica o con un glosario también da cuenta de que, en sí mismo, es un gesto emancipador del lenguaje, que lo fisura: el lenguaje mismo se ha estido. Además, como lectora que desconocía el término, lo he leído como una conjugación de temporalidades particular en la que está presente lo que es y lo que ha sido, lo “es-(t)-ido”. También, si pensamos en la imagen de una grieta, esas temporalidades conviven en esa rotura en la que se encuentra lo que fue (sano) con la superficie fisurada que actualmente se ve (rota).

A través de una “poética del estido”, podría decir, lo urbandino se hace texto. El mismo cuento remarca el vínculo entre la materialidad del lenguaje en la palabra y su sentido cuando uno de los felixistas (seguidores que abandonan su nombre para devenir todos Félix<sup>2</sup>) explica el alcance del término a partir de la idea de anagrama: estido es el cambio de letras de sentido en el que la n se ha estido. De esta forma, se convierte en una explicación en sí misma, que termina siendo circular, en la que convive el sentido que ha sido con el sentido que es (si nos guiamos por la explicación del Félix) y el devenir urbano de los migrantes así como el rural de los urbanos; es lo dejado de lado, y que, en esa presencia, agrieta el

---

<sup>2</sup> En el cuento, el grupo incluso tiene un blog: <http://.felixistas.bo.vg>. Sin embargo, el mismo no existe en la red, es un recurso más de verosimilización del cuento y una forma de remarcar el hipervínculo entre redes y textos. También implica remarcar lo urbandino de La Paz en tanto conviven tecnología y mercado irregular como, por ejemplo, las ferias.



lenguaje y el conocimiento hegemónico<sup>3</sup>. Como parte de esta misma clave paródico-metafórica, un personaje bizco es más que alguien con un defecto, ya que tiene la posibilidad de ver doble, y así, pensar el doble. Esta explicación, que puede sonar un tanto irónica, deviene metáfora de la posibilidad de pensar desde este otro sistema que la palabra “estido” convoca, desde la lógica del doble incluido y de la apertura que conlleva la oralidad ch’ixi en el texto, y da cuenta de que una ruptura lingüística es también una ruptura epistemológica, como ya lo anticipaba Rivera Cusicanqui. De esta forma, el “ser urbandino” puede utilizar la tecnología y los mecanismos de legitimación occidentales (como el de citación de fuente, por ejemplo) para dotarlos de la fuerza de la presencia y movimiento de la oralidad.

Las historias de este libro forman un sistema en el que se relacionan no necesariamente a través de los personajes, sino de las imágenes y las palabras repetidas. Como parte del mismo, el estido aparece en los dichos del último cuento, pero se encuentra en los misterios develados de los otros cuentos, en la violencia que lleva a un personaje a matar a su compañero por una deuda de droga, como el caso del Juaqui y el Teco en “Mañana estreno reloj”, o en el desgarrar de los cuerpos violados y violadores. El estido está en los cadáveres colgando de “En blanco y negro” y “Noche de estreno”, cuerpos que han sido, pero que a la vez siguen siendo en el espacio, ocupan un lugar en la ciudad (colgados de postes). Su lógica de funcionamiento es similar al misterio que vemos en, por ejemplo, “La comunidad de los brujos”. Al principio, todo es un negocio en el que Matilde y Alfredo se aprovechan de la superstición de la gente

---

<sup>3</sup> También deberíamos tener en cuenta que, en La Paz, la palabra estido es utilizada en forma de burla para referirse a los cholos e indios.



para vender servicios de brujería<sup>4</sup>, mientras que el narrador va develando los secretos y la metodología implementada. Sin embargo, vemos un giro en los últimos dos párrafos en tanto lo sobrenatural ya no es una exageración actuada sino que se hace cuerpo en Matilde y asesina a su esposo. De esta forma, hay un sistema que pervive y que se autogenera: existe la creencia en fuerzas mayores –en misterios del más allá– porque pasan cosas que avalan esas creencias. Y esto porque los paceños urbandinos “ya tienen un común denominador: han aceptado y creído en el secreto” (Camacho, 2009:142). Así, el misterio habita la ciudad, el estido y los trece cuentos del libro.

### Experiencias urbandinas

El estido debe ser develado, según Félix, por el “ser” urbandino. Es decir, que a partir del misterio del estido, surge la categoría del urbandino, entendido como personas uniformadas en este nuevo devenir no solo a nivel del nombre sino también del pensamiento. *Estido* viene, entonces, de esa confluencia entre los saberes rurales, que han migrado, y los ciudadanos. En una nota al pie, el narrador periodista dice que esa definición le llamó la atención, pero solo recuerda lo paradójico de la misma, y algunos restos, ya que fue resultado de una charla nocturna y alcohólica:

Su particular concepción del habitante de las urbes andinas. (...) El urbandino –me explicó– es un ser melancólico, pero su melancolía es alegre, o si lo quieres ver de otro modo, posee una alegre melancolía condicionada por el diálogo que entabla con el paisaje (Camacho, 2009:135).

---

<sup>4</sup> Visión remarcada por el escepticismo del narrador, para quien Matilde está “supuestamente en trance” (Camacho, 2009:94).



Es esa paradoja la que demuestra la posibilidad de lo *ch'ixi* y da cuenta de que no solo es un término lingüístico, sino también una práctica descolonizante que se opone a la idea homogeneizante, y esencializadora. En esta línea, podría pensar en la poética del estido como manifestación de un *disenso* –entendido como Jacques Ranciére lo propone (2010)– en tanto lo urbandino lleva a ese choque con lo establecido, obligando(nos) a repensar los “repartos de lo sensible”. Es decir, en esa urbe en donde hay asfalto y cables también es cotidiana la relación con el paisaje. De esta forma, y ahí radica la potencia de *lo urbandino*, convive lo urbano y lo andino en un mismo concepto, dando cuenta de una sensibilidad particular que no “respetar” las divisiones. Este traslado al que me referí anteriormente, de un sujeto urbandino al componente urbandino, excede las obras del mismo Camacho, ya que se ha vuelto una posible línea y comienzo de recorrido crítico para poder explicar ciertas manifestaciones de la literatura que se han venido llevando a cabo desde los noventa. Así, lo importante pareciera ser el atravesar la ciudad buscando el misterio más que su resolución, y narrar la experiencia de ese recorrido.

Por otro lado, pensar lo urbandino obliga a abandonar una idea de “identidad cultural”, y asignada por otro, para verlo como el “devenir singularizado” de las urbes andinas, tal como Félix Guattari y Suelly Rolnik lo entienden en *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2013). De esta forma, este proceso de singularización se puede leer como una oposición a la producción de subjetividad capitalística que intenta, por un lado, sostener un discurso de igualdad, y por el otro, asignar identidades y lugares fijos como sería, por ejemplo, Bolivia, país de sujetos indígenas autorizado a ser materia prima de investigaciones de otros lugares de “avanzada”, o a su lugar de mero consumidor de lo producido por otros. Esta dicotomía también da cuenta de la tensión generada desde ese mismo discurso hegemónico



entre lo urbano y lo rural, tensión en la que el primero encarnaría lo positivo en tanto progreso; y lo rural, lo relegado al atraso. De esta forma, claramente lo urbandino pone en jaque esa división y, nuevamente, da cuenta de la existencia de temporalidades superpuestas.

### Voces urbandinas

Urbandinos son los personajes que aparecen en el libro de Camacho en el que el blog, la oralidad, el misterio, la superstición, el engaño y la creencia en fuerzas extrañas conviven en una ciudad que también presenta sus fisuras, sus historias de violencia y perversidad puertas adentro. Prostitutas, travestis, cafishos, hombres con problemas psiquiátricos, adolescentes pervertidos y ancianos totalmente sexuados son algunos de los personajes que irrumpen y dan cuenta de que, efectivamente, lo urbandino es una forma de devenir y una sensibilidad posible. En la sensibilidad urbandina conviven canciones de amor, religiosas y de rock<sup>5</sup> junto con vírgenes que sangran a través de un dispositivo mecánico, fotografías que congelan el paso del tiempo mientras llenan vacíos de afecto, niños huérfanos, indios y prostitutas de todo nivel.

A partir de un registro milimétrico de la ciudad y de los cuerpos, esta vuelta a lo material y a lo violento da cuenta de una forma de habitar lo cotidiano particularizada. En la lectura, la misma emerge de una descripción morbosa –y por momentos asquerosa– de los cuerpos expuestos, rasgados, penetrados, estidos. Hay una vuelta del relato a la focalización en la carne, en la materialidad misma, un anclaje en esos cuerpos que ocupan un espacio en la ciudad de La Paz, aunque no aparezca nombrada como tal. Imágenes como “La

---

<sup>5</sup> Los cuentos del volumen llevan como epígrafe partes de canciones.



sangre que se le acumuló en su miembro le indicó que su vida había cambiado” (Camacho, 2009:63) son recurrentes en los cuentos, así como la focalización en los fluidos y en los órganos sexuales. Incluso, llega a entorpecer la lectura por la crueldad y el cinismo de las voces textualizadas, como la de un adolescente que abusó de un “bebé bien carnosito” o la de un tú que “cuando tu virilidad te fallaba, le metías la mano entera” (104). También se focaliza en el acto de matar –de dar muerte– como cuando “sintió el cable alrededor de su cuello” (85). De esta forma, el estido y lo urbandino son misterios, pero también pedazos de carne.

La Paz hablada y hablando, sin especificarse, aparece deglutida en los cuentos por la narración del estido. Se hace texto en historias mínimas y crónicas que dan cuenta de que habitar en ella no es solo una cuestión territorial. Así, se configura a la subjetividad urbandina en tanto devenir singularizado y particular en el que convive lo indiferenciado –lo ch’ixi– de distintas voces. Esas mismas, a su vez, conviven en una misma ciudad, en un mismo texto y en un mismo cuerpo. “Uno”<sup>6</sup>, por ejemplo, es el cuento en el que se textualizan las dos voces de un esquizofrénico, o de una fuerza asesina que se hace cuerpo en Farid. Mientras tanto, en otros cuentos, aparecen distintas perspectivas y narraciones que dan cuenta de la complejidad de entender al otro, de verdaderamente llegar a un significado entendido. En “Antes del ocaso”, se intercalan pasajes de un yo planeando acciones con los de un tú textualizado desde un narrador que interpreta lo que va pensando esa segunda persona singular.

El estido, entonces, convoca esas voces que, al textualizarse, forman un tejido en el que no se ha optado por la diferenciación. Si

---

<sup>6</sup> Cuento que se publicó también en la sección “Identidades” en Averanga, D., Ruiz Plaza, G. (comp.) (2013) *Vértigo. Antología del cuento fantástico boliviano*, La Paz: El Cuervo.



bien no veo una apuesta por la transcripción directa de las conversaciones paceñas (como sí lo son algunos pasajes de la novela de Cárdenas), la imagen del estido nos lleva a la oralidad, vuelve cuerpo a la voz, la torna presencia encarnada en la palabra y en la estructura misma del libro. Por eso, buscar resolver su misterio como algo externo no tiene sentido porque, más bien, lo significativo es la experiencia del estido. Así, para mí, implicó leer y acercarme al misterio sin saber completamente el significado de la palabra –un acercamiento intuitivo– porque me encontré con *lo estido* en mí, con misterios, vacíos y grietas que una palabra convoca y que son mucho más que eso. Me atrevo a arriesgar que, en realidad, la poética de Camacho apunta a una creación desde una forma de mirar al mundo en el que las contradicciones se hacen ciudad, cuerpo y literatura. Y a afirmar que, en esta ciudad ficcional –por momentos laberíntica–, lo que se pisa no puede pensarse por separado de quien lo pisa. Así, lo urbandino, que es una sensibilidad, se constituye desde el paisaje que incluye el Illimani, el asfalto, los postes de luz, las calles angostas, la noche, los cuerpos colgando y sus murmullos.

En *El misterio del estido* leo el abandono del lugar bucólico de paz paceña, de la música en las plazas y las festividades del Gran Poder. Acá, las “imágenes paceñas” son las de una violencia visceral que se plasma en las estampas de cadáveres colgando y cuerpos goteando, ya sea en un espacio público como en uno privado. También lo son las atmósferas por demás pesadas de un bar en el que antes sonaba rock y ahora la cumbia tropical, o en un taxi que hace viajes nocturnos llenos de alcohol. De esta forma, se asienta la imposibilidad de seguir pensando a esta ciudad desde la dicotomía urbano-rural, y su correspondiente co-relato de lo escrito opuesto a lo oral. Y esto porque, como ya Camacho anuncia en el epígrafe de su blog, “La Paz, desde su nombre, es ficción. Ficción que habitamos y que nos habita, que es escape y retorno, y que nos reclama, a



aquellos que hemos sido embaucados por sus coqueterías, perpetuar en el lenguaje la imposibilidad de lo absoluto”.

Desde hace varios años, encontramos poéticas que desarticulan esas dicotomías, que las explotan, como la de Adolfo Cárdenas o las crónicas de Viscarra. Sin embargo, en el concepto y en la imagen de *lo urbandino* se condensa esta tradición marginalizada con una potencialidad epistemológica que excede la obra del mismo Camacho. La Paz textualizada desde su habitabilidad da cuenta de que la territorialidad es un proceso complejo que incluye subjetivaciones y nuevos repartos de lo sensible, siguiendo a Rancière (2010). La materialización y la violencia forman parte de esa oposición al efecto de la globalización de igualar y, así, colonizar. Como acto contrario, leer las manifestaciones más recientes<sup>7</sup> desde una categoría que surge de una obra literaria de un escritor boliviano es un gesto con un horizonte emancipatorio que intenta una metodología de lectura que, en vez de cerrar, se ubica en las fisuras, en lo urbandino y en el estido; en el complejo tejido de la ciudad, los cuerpos y las voces textualizadas.

---

<sup>7</sup> Como, por ejemplo, las novelas de Juan Pablo Piñeiro, retomadas en este libro en el trabajo de Sofía Pellici.





## Bibliografía

- Barthes, Roland. (2013). “Del habla a la escritura”. En: *El grano de la voz*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_. (2013). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Camacho, William. (2009). *El misterio del estido*. La Paz: Gente común.
- Guattari, Gilles-Rolnik, Suely. (2013). *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Prada, Ana Rebeca. (2012). “La ópera rock-ocó de Adolfo Cárdenas”. En: *Escritos críticos. Literatura boliviana contemporánea*. La Paz: IEB/ Carrera de Literatura- UMSA/Sierpe.
- Rancière, Jacques. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones.
- Rivera Cusicanqui, Silvia y El Colectivo. (2010). *Principio Potosí Reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Wiethüchter, Blanca. (1983). A propósito de las contraliteraturas. *Hipótesis. Revista Boliviana de Literatura*, Vol. IV, (1).







El ensayo que nos presenta Magdalena González Almada, sobre *Las camaleonas* (2001) de Giovanna Rivero, se centra en el cuerpo femenino como espacio físico donde se materializan los mandatos sociales y culturales de la sociedad cruceña. A partir de la compleja relación entre la subjetividad de Azucena, protagonista de la novela, y los elementos externos que le imponen maneras de ser y de actuar irrumpe la imagen de un cuerpo en crisis. González Almada propone cuatro aproximaciones, donde indaga en el entretejido social que lleva al sujeto, quebrado y conflictivo, a generar diferentes mecanismos de resistencia. El cuerpo adquiere múltiples significaciones y da cuenta no solo de los estados internos e íntimos sino también de lo que la lógica hegemónica espera de la mujer. La crítica cordobesa “desovilla” en este trabajo la diversidad de semas involucrados en el título. Lo camaleónico implica la posibilidad de pensar el propio cuerpo como algo no anclado que muta en un contexto de interrelaciones, donde Azucena se mira a sí misma en otros personajes femeninos que muestran diferentes maneras de vivir la sexualidad, el deseo y por lo tanto generan que no se pueda pensar la noción de género como algo único y estable. Azucena encarna el deseo de romper con la subjetividad dominante y los estereotipos que esta impone, como una manera de materializar en su propio cuerpo el agotamiento y el rechazo a las imposiciones políticas y sociales.

*MJD*





## Aproximaciones en torno a los lugares del cuerpo en *Las camaleonas* de Giovanna Rivero<sup>1</sup>

Magdalena González Almada

*¿Cómo definir un cuerpo entregado a tantas poses y signos:  
cuándo y en qué forma es él mismo?*

*¿Cómo superar tantas diferencias según las personas:  
cuándo y en qué forma es nosotros?*

*Esas múltiples posturas impiden decirlo.*

*Mi cuerpo y nuestra especie existen menos en lo real concreto  
que “en potencia” o virtualidad.*

Michel Serres, *Variaciones sobre el cuerpo*

### Introducción

En *Las Camaleonas* (2009) queremos indagar los lugares que ocupa el cuerpo dentro de la lógica propuesta por Giovanna Rivero en su novela. Aunque el cuerpo pueda entenderse como un concepto revestido en algunas ocasiones de supuestas obviedades –vinculadas a los mandatos sociales, familiares, sexuales– y admisiones en torno a las relaciones –maritales, amistosas, laborales–, el tratamiento explícito que hace la autora de estas problemáticas supone el desmantelamiento –crisis mediante– de la naturalización implicada en aquello que se “da por sentado”. El relato de la vida de Azucena va desovillando ciertas acciones y reacciones asumidas en torno al cuerpo.

---

<sup>1</sup> Una versión anterior del trabajo que aquí presentamos se publicó con el título “‘Darle cuerpo a la idea’. Una lectura en torno a *Las camaleonas* de Giovanna Rivero” en la revista literaria 88 Grados. Dicho artículo se puede consultar en [www.88grados.net/2014/05/darle-cuerpo-a-la-idea/](http://www.88grados.net/2014/05/darle-cuerpo-a-la-idea/). En este caso, hemos ampliado la lectura y profundizado el abordaje.



Tendremos al cuerpo, entonces, como centro de reflexión, entendiéndolo como una materialidad en la cual se inscriben los mandatos sociales y culturales que ponen en crisis a la protagonista de la novela. Azucena debe enfrentarse a los fantasmas externos (las diversas imposiciones establecidas por el mandato social vinculadas a la maternidad, el matrimonio, el éxito profesional y económico y también el cultural) y a sus fantasmas internos (los prejuicios, su inestabilidad emocional, su inseguridad). La separación entre la experiencia de lo externo y la experiencia de lo interno en la protagonista de la obra no refiere a un divorcio entre ambas, sino más bien que es una complementación o el anverso y reverso de la experiencia de los sujetos. Esa complementariedad, esa imposibilidad de existir un aspecto sin el otro es lo que nos interesa indagar mediante el estudio y análisis de *Las Camaleonas*.

En este artículo, jugamos con una estructura que se parece a una muñeca rusa: parte de aspectos generales vinculados a la cultura y la lógica capitalística y concluye analizando un costado más íntimo y particular siempre en relación con el cuerpo. Presentamos cuatro aproximaciones, cuatro formas de encarar la problemática del cuerpo en el marco de la novela de Rivero, cuatro disparadores que propician la continuidad de la reflexión en futuros ensayos.

### Primera aproximación: el cuerpo en el marco de la subjetividad capitalística.

Félix Guattari, en *Micropolítica. Cartografías del deseo* (2013), afirma que la lógica del Capital Mundial Integrado (CMI) en la cual nos hallamos sumidos produce una subjetividad en serie, “industrializada y nivelada a escala mundial” (56) que oprime y ahoga a los sujetos, quienes someten su singularización a una subjetivación dominante. Con esta injerencia de la lógica capitalística que supone una producción de subjetividad que alcanza la esfera política,



económica, laboral y moral (global e individual) solo se consigue una circunscripción o adscripción a la subjetividad dominante. En estos procesos, la importancia de los medios masivos de comunicación –que se ha ido complejizando– implica una diseminación de la lógica capitalística, de sus necesidades y de sus estrategias para satisfacerlas.

En este sentido, Azucena –su cuerpo– es el territorio, el campo de batalla en el cual se debaten la subjetivación dominante y la producción de subjetivación en el marco de la lógica capitalística. La exposición de los dispositivos de esta lógica destinada a las mujeres “codifica las conductas, los comportamientos, las actitudes, los sistemas de valor” (183) y esta codificación provoca la crisis de Azucena, quien es atravesada por los discursos de las revistas, de las publicidades, por la incitación a consumir productos de la industria cosmética (maquillaje, cremas antienvjecimiento) que se oponen a la propia interpretación de sus circunstancias cronológicas y de su cuerpo.

De acuerdo con el análisis que realiza Guattari, cabe preguntarnos si incluso la crisis de la protagonista no es un efecto “calculado” por la lógica capitalística en la cual

el cuerpo, el rostro, la manera de comportarse en cada detalle de los movimientos de inserción social es siempre algo que tiene que ver con el modo de inserción en la subjetividad dominante (403).

Azucena quiere insertarse en el marco de los modelos establecidos en la sociedad, pero la imposibilidad de hacerlo del todo, por completo y en los términos de la lógica del CMI, provocan su desplazamiento, su aislamiento social y la reflexión acerca de la construcción de su subjetividad.



En tanto, en ciertos pasajes de la novela, Judy Palas –el personaje femenino que trabaja como modelo– es nombrada como la “chica Dove”, lo cual refiere no solo a su trabajo sino que la marca cosmética es utilizada como símbolo de los embates de la lógica capitalística en el cuerpo de Judy, quien deja de ser Judy para ser una chica Dove, una chica-marca, donde su subjetividad está por completo absorbida por CMI. Pensamos en la marca aquí en referencia a la empresa de cosméticos Dove, pero también es posible pensar el cuerpo de Judy como un cuerpo “marcado” en términos mercantiles, señalado mediante la utilización de una marca, una firma cosmética, más allá de lo que el cuerpo es. Al contrario de Azucena, Judy no se plantea ninguna tensión con respecto a la construcción de su subjetividad en relación con la subjetividad dominante. Ella ya está inserta en la lógica del Capital Mundial Integrado y esto no le provoca ningún conflicto; la mercantilización de su cuerpo no implica para Judy ninguna tensión. En todo caso, ella –a diferencia de Azucena– no se encuentra desplazada ni aislada.

## Segunda aproximación: el cuerpo y una novela del estereotipo

*Las camaleonas* es una obra que expone varios estereotipos, muchos de los cuales se encuentran profundamente enraizados en la cultura a la que pertenecemos. ¿Cuál es la relación entre algunos de los estereotipos presentados en la novela y el cuerpo? Si el cuerpo es el campo de batalla en el cual se materializan las tensiones provocadas entre la aceptación de los mandatos sociales y la crítica a algunos de ellos, también es el territorio en el cual se materializan algunos estereotipos, fundamentalmente, aquellos vinculados a la mujer. El estereotipo “modelo” se enfrenta al estereotipo “ama de casa”, “madre”, “esposa”. El estereotipo de belleza estipulado por los patrones sociales y culturales del siglo XXI se enfrenta a su contrario; se enfrenta





a la posibilidad de no ser cumplido. *Las camaleonas*, por tanto, opone lo esperado (la expectativa) a lo realmente ocurrido (el hecho fáctico) y el cuerpo aparece como soporte de las tensiones que provocan ambas pulsiones, pero también como el límite/división entre ambos.

La novela de Rivero, entonces, plantea la cuestión de los estereotipos en el marco de la lógica del Capitalismo Mundial Integrado, en la sociedad cruceña de principios del siglo XXI. Los estereotipos juegan una función “intermedia” entre la expectativa (los imaginarios sociales) y los hechos concretos llevados a cabo por los sujetos, los cuales suponen la tensión entre lo que debe cumplirse y lo que no puede alcanzarse. Si bien pueden aparecer como una simplificación, un paradigma que debe ser cumplido, acordamos con Homi Bhabha en *El lugar de la cultura* (2002) cuando declara que

el estereotipo no es una simplificación por ser una falsa representación de una realidad dada. Es una simplificación porque es una forma detenida, fijada de representación, que, al negar el juego de la diferencia (...) constituye un problema para la representación del sujeto en significaciones de relaciones psíquicas y sociales” (100).

El alejarse de la simplificación es para Azucena el objetivo final de la crisis. Huir de la mediocridad de la vida cotidiana, rutinaria, donde solo ocurre lo esperado y lo calculado. Azucena está completamente involucrada en ese juego de la diferencia, intentando romper con el estereotipo, intentando ser “yo misma”<sup>2</sup>, en una

---

<sup>2</sup> La interpretación del “ser yo misma” para Azucena encarna una crisis debido a que ese “yo misma” está atravesado por la subjetividad dominante de la que habla Guattari. Las intuiciones en torno al “yo misma”, la construcción de la subjetividad y el papel del psicoanálisis en la novela serán trabajados en otra oportunidad.



camaleónica transformación en la que realiza un esfuerzo por trascender esa forma detenida y fijada de representación de la idea del “yo misma”.

### Tercera aproximación: cuerpo enfermo, cuerpo mutilado

El cuerpo puede parecer extraño y ajeno; imperfecto. Azucena ve a su cuerpo como el papel sobre el cual se ha escrito la historia de su existencia, donde encuentra la huella de las circunstancias de su vida: la madurez, la maternidad. Sin embargo, es un cuerpo aislado que necesita de la comparación ya sea para afirmarse o para denostarse. Rivero, entonces, enfrenta el cuerpo “sintético” de Azucena en el cual se reúnen las pulsiones y las contradicciones a las que se exponen los sujetos en el mundo moderno con el cuerpo perfecto<sup>3</sup> pero enfermo y a punto de sufrir una mastectomía de Judy.

Si bien el cuerpo de Azucena interpela su subjetividad y la construcción de la misma, el cuerpo de Judy la enfrenta con la enfermedad. El cáncer es una patología que atañe al propio cuerpo, es una enfermedad “que revela que el cuerpo, desgraciadamente, no es más que el cuerpo” (Sontag, 2003:7). No es el riesgo de muerte lo que preocupa y apena a la modelo, sino la pérdida de los bastiones que sostienen su vida: su trabajo y su vida conyugal. Es como una traición perpetrada por el cuerpo que redime a Judy moralmente: al saberse enferma comienza a valorar su vida más allá del modelo de belleza impuesto por la lógica capitalística y por ello comienza a preocuparse por el esposo, por retenerlo y por recomponer la vida en pareja.

---

<sup>3</sup> Aquí asumimos como modelo de perfección vigente el cuerpo de Judy Palas. Pese a que este hecho genera profundas discusiones que expondremos en otra ocasión, el cuerpo de Judy siempre será en la novela el modelo de belleza de referencia.



## Susan Sontag sostiene que el cáncer

es la enfermedad de lo Otro. El cáncer se desarrolla como un guión de ciencia ficción: es la invasión de células “extranjeras” o “mutantes”, más fuertes que las células normales (32).

El cuerpo de Judy, por tanto, se enfrenta a ese Otro que debe ser extirpado y debe practicarse una mastectomía como forma de exterminación del agente “extraño”. La mutilación del cuerpo supone, asimismo, la pérdida de su condición. No solo la posibilidad de considerarse sano, joven y pleno, sino que –en el caso de Judy Palas– con la mutilación se pierde la posibilidad de ejercer-se como mujer. ¿Está la “agencia” (la posibilidad de hacer) afectada por lo que el cuerpo es y por lo que desde el cuerpo se define (se espera) en relación con el género? Para Judith Butler, en *El género en disputa* (2007), “el cuerpo se manifiesta como un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales”, pero también es “el instrumento mediante el cual una voluntad apropiada e interpretativa establece un significado cultural para sí mismo” (58). En el caso de *Las Camaleonas*, ambas mujeres (Judy y Azucena) enfrentan los embates de esos significados culturales, subordinándose (en apariencia) a ellos. En el cuerpo de Judy Palas se reúnen los significados culturales vinculados a la belleza y el estándar de vida pública y de placeres del mundo del modelaje: “estoy consciente de que soy una mujer bella, es más, me gano la vida con mi belleza, sin mucho trabajo, sin nada de esfuerzo” (Rivero, 2009:105), que se perderán porque “mis promotores siempre han valorado mis senos y mi rostro, ese es mi fuerte. Desafortunadamente, y este es el motivo de mi desesperación, pronto solo me quedará el rostro” (105). Si, como nos dice Butler, “el discurso cultural considera a los genitales externos como los signos inequívocos del sexo” (2007:223), la pérdida



de los pechos supone, para Judy Palas, no solo un riesgo en el desarrollo de su vida laboral, sino que su propia condición de mujer se ve amenazada: “por lo pronto estoy ensayando a ser hombre” (Rivero, 2009:107). Con la pérdida de sus pechos, la modelo siente que se pierde como mujer. No se percibe ella misma como una totalidad “mujer” sino que su propia definición y concepción de lo femenino solo está ligada a la genitalidad. No hay una “unidad” mujer, sino una definición de mujer desde sus partes, por ello, el cuerpo mutilado implica para el personaje la pérdida de aquello que lo constituye.

Frente al cuerpo enfermo y próximo a ser mutilado de Judy Palas, está el cuerpo sano, sin-tético y, para ella misma, poco agraciado de Azucena. En él también se inscriben los significados culturales de los que habla Butler. Pero mientras que para Judy los senos definen el ser mujer, para Azucena esta definición se constituye como una cuestión física no anclada, necesariamente, en una parte, sino que hay una noción ampliada que trasciende las partes y se instala en la totalidad. El cuerpo es para Azucena, sin embargo, la causa de un complejo. Su insatisfacción, su carencia, su inconformidad: “¿qué diría al percatarse de mi complejo sin-tético? O sea, de mi inseguridad frente al espejo, cuando me escruto en detalle, sin blusa, sin sostén, sin maquillaje, sin pechos grandes.” (113).

Mientras, en el plano de lo sexual, Azucena busca sentirse deseada y vehiculizar su propio deseo, dejándose llevar por su sexualidad. Su cuerpo alcanza la consagración (la victoria) no con la consecución del acto sexual (con Claudio, con Alessandro o con el hombre de la galería de arte) sino con la *sensación* de ser un cuerpo deseado. Y el deseo también aparece relacionado al disfraz, los cambios de nombres, al camaleónico cambio físico y emocional en pos de superar el complejo del cuerpo sin-tético. El deseo es la línea



de fuga mediante la cual busca la fantasía: “hace tiempo que necesito vaciarme de mí misma, buscar una piel que me recubra de fantasías” (103), una búsqueda que le permita a Azucena llegar a un cierto grado de unicidad entre las diversas capas que la constituyen.

#### Cuarta aproximación: el cuerpo como límite

En la novela de Rivero, el cuerpo aparece como un límite entre el ámbito exterior, social y el ámbito interior, emocional. Una membrana, un punto liminal entre dos estados: el interno y el externo. Un cuerpo cubierto por una piel que recubre y protege, simultáneamente, de lo externo. Bajo esa piel, se desarrolla el drama emocional. Fuera de ella, el mundo transcurre. Así, a lo largo de la novela, Azucena se hace consciente de su cuerpo en diversas situaciones: la primera, al verse en una foto a los quince años aparece un efecto de extrañamiento que impide el reconocimiento de sí misma en la imagen devuelta por la foto: “esa de ahí no soy yo” (Rivero, 2009:41). Luego, al compararse con Carolina se establece la comparación y la interpretación del propio cuerpo en relación con otro: “yo pensaba en la otra Carolina, la de pechos gemelos de pezones supersimétricos” (46). Finalmente, frente a Judy Palas su cuerpo se enfrenta a la belleza estetizada y en consonancia con el ideal de nuestra época: “el sentimiento de desasosiego entonces toma forma, me levanto, arrebatada por la claridad de los celos que anidan apretados en mi tórax (...)” (56).

Estos momentos son los que ponen al cuerpo en conflicto: nace la angustia por los años pasados, la melancolía, la conciencia de la sensualidad y la “carencia” de belleza. Cuerpo cuestionado, cuerpo interpelado y luego de la interpelación, la duda: “quizás me equivoco, quizás, para empezar, lo más profundo sea nomás la piel” (55). Azucena toma distancia de su propio cuerpo, lo observa y lo analiza siempre en relación con otros, ya que tanto la Azucena del pasado,



la adolescente, como Carolina y Judy son representaciones que acucian a la Azucena del presente, a la que narra la historia. La elección de la comparación con Carolina y con Judy tiene que ver con la representación de la sexualidad y de la belleza. Carolina es una mujer muy atenta y presente en su sexualidad; Judy es la representación de la belleza, de la perfección. Así, Azucena enfrenta –a partir del cuerpo– sus propias concepciones ideológicas y morales: para ser una mujer que ejerce su sexualidad más allá de los límites del matrimonio (el coqueteo y la adrenalina de lo “prohibido”), para ser una mujer que termina valorando su propio cuerpo solo en desmedro de otro.

La protagonista padece y sufre con cierta rebeldía el mandato social impuesto por las marcas cosméticas, la publicidad, las revistas destinadas a un público femenino; padece los imaginarios y las expectativas depositadas en la edad, la posición económica y cultural. La metáfora utilizada por Rivero para marcar la caducidad de esos imaginarios está relacionada con el trabajo que realiza Azucena en un anticuario. Los objetos que se llenan de polvo, la mota de olvido que los va recubriendo y la falta de interés manifestada por la dueña del anticuario funcionan como metonimia del agotamiento de los mandatos sociales que se ejercen sobre Azucena. El deber-ser impuesto por el contexto social de la protagonista es dejado en el olvido, abandonado pero expuesto como un objeto de anticuario al cual ella prefiere ignorar.

### Algunas conclusiones

En *Las camaleonas*, Rivero plantea los embates de la sociedad cruceña, siempre en el marco de una lógica capitalística, frente a los propios agenciamientos que la protagonista intenta ejercer con respecto a su cuerpo, su sexualidad y sus deseos. Azucena es, a lo largo de la novela, la representación de la crisis, del movimiento



tectónico que se genera en el momento en el cual intenta desprenderse de la subjetividad dominante, del desmantelamiento del estereotipo y del intento de materialización de sus propios deseos.



## Bibliografía

Bhabha, Homi K. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Butler, Judith. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rivero, Giovanna. (2009). *Las Camaleonas*. Santa Cruz de la Sierra: La Mancha.

Serres, Michel. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Sontag, Susan. (2003). *La enfermedad y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.







La autora del siguiente trabajo, Sofía Pellicci, al igual que los demás integrantes del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas, intenta difundir la literatura y el pensamiento bolivianos rescatando obras más o menos conocidas, pero su valor fundamental radica en las miradas nuevas y reveladoras que es capaz de imprimirles dando lugar, así, a una renovación de las discusiones.

En este caso particular, Sofía analiza la obra *Illimani púrpura* de Juan Pablo Piñeiro desde la clave de la constitución de un género. *Illimani púrpura* es descrita como una de las obras centrales del género de “literatura telepática” que refiere a la tensión entre lo ficcional y lo metaficcional que se puede leer en clave humorística.

Esta perspectiva le permite hablar de la imposibilidad de una lectura real y de la posibilidad de trascender la materialidad de la obra.

*Illimani púrpura* permite el juego entre lo posible y lo imposible, ironiza a través de los que se lee y lo que es invisible que se recibe “telepáticamente”. Existe –afirma la autora– una noción de lectura que es una no-lectura, un mensaje oculto que trasciende lo escrito.

FMA





## Género Telepático: el juego como posibilidad literaria

*Sofía Pellicci*

En los relatos de lo fantástico deviene posible aquello que resulta imposible en una lógica de lo real y comprobable. Su eje se centra en la idea misma del binomio posibilidad-imposibilidad (Roas, 2011). La novela *Illimani Púrpura* de Juan Pablo Piñeiro, que abordaremos en este artículo, nos presenta viajes en el tiempo, metamorfosis y telepatía como imposibles que, a simple vista, nos permiten encontrar en la obra una participación<sup>1</sup> en lo fantástico. Pero desde su contratapa, *Illimani Púrpura* es descrita como una de las principales obras del género de la Literatura Telepática y dicho género es creado desde la ficción a partir de un discurso metaficcional que podemos leer en clave humorística.

Indagaremos en la noción de género literario para identificar la reinención de géneros conocidos o la creación de nuevos tipos. En el diálogo entre los elementos extraños y los procedimientos humorísticos podemos identificar las posibilidades que instaura la propuesta estética de la novela, a partir de la creación del género de la Literatura Telepática.

### Las posibilidades del género

El género es un modo de tomar posesión de la realidad para rematarla en la comprensión del mundo y esta comprensión –

---

<sup>1</sup> Al retomar las discusiones en torno a la categoría de género literario, partimos de lo planteado por Derrida en *La ley del Género*, teniendo en cuenta una noción amplia en cuanto participación y cruce, nunca pertenencia. En este sentido, en la misma definición del género encontramos un “principio de contaminación, una ley de impureza” (Derrida, 1980:5).



que siempre entraña una valoración ideológica– es siempre una comprensión preñada de respuesta (Bajtín en Arán O. Pampa, 1999:29)

Partiendo de esta concepción, que Pampa Arán recupera de Bajtín, interesa del fantástico la función semiótica que desempeña al interrogarse acerca de los modos y rupturas del orden natural y social. La experiencia de lo real no se puede asimilar de modo total, entonces el fantástico asume el malestar de aquellas grietas que presenta lo empírico, lo conocido, lo sabido y lo aceptado. El fantástico asume las preguntas sobre modos alternativos de experiencia y representación del Yo y del Mundo a través del lenguaje y elabora “una conjetura no ficticia sobre las zonas problemáticas de conocimiento que proceden del sistema cultural” (Arán O. Pampa, 1999:31).

Al retomar estas consideraciones, podemos observar en *Illimani Púrpura* la presencia de elementos “extraños” o “anormales” que muestran las tensiones propias del fantástico frente a la percepción de lo real. Aun así, podemos pensar que la operación ficcional de crear un nuevo género literario abre otra discusión. Tomando la configuración que Pampa Arán hace del fantástico, podríamos partir de esta misma lógica de funcionamiento pero considerando que en la Literatura Telepática la materia o zona problemática que se aborda, desde nuestra perspectiva, es la propia literatura y las posibilidades/imposibilidades de la ficción para restablecer una comunicación con el lector. La operación crítica de definición de dicho género estará a cargo de uno de los personajes de la novela que nos orientará en su lectura desde la contratapa:

el manuscrito original del Illimani Púrpura se perdió en el lejano futuro y es imposible confirmar la autenticidad de la presente versión. Lo único que sabemos es que lo que aquí se



narra no tiene importancia alguna. Es una intrascendente historia de borrachos, charlatanes y montañas. Lo verdaderamente valioso es el texto invisible que se recibe telepáticamente. Por eso, si usted todavía no sabe en que es capaz de transformarse, piénsela dos veces antes de abrir la tapa (Piñeiro, 2011).

Dentro del libro encontraremos un *texto invisible, verdaderamente valioso* y lo recibiremos *telepáticamente*. En esta idea, ya hay una noción de lectura que es prácticamente una no-lectura: el texto es invisible por lo que resulta indecodificable a partir de la vista y lo recibiremos telepáticamente, lo cual implica trascender la materialidad del texto. Pero surge también la posibilidad de trascender una barrera teórica: vincular un acto de lenguaje a una consecuencia *real o física* en el mundo del lector. No resultará menor, si pensamos en esta discusión acerca de la lectura, que lo que efectivamente se narre sea *intrascendente*. Esta irónica advertencia al lector nos predispone al juego, al humor; el texto nos propone un imposible – un tipo de lectura imposible– y esto nos permite preguntarnos acerca de las imposibilidades de la lectura real y de la literatura.

En el vínculo entre las posibilidades que instaura lo fantástico y los elementos humorísticos presentes en la novela, interesa analizar la propuesta estética del Género Telepático, ya que: “cuando el fantástico es humorístico o el humorismo es fantástico, colisionan ambas políticas discursivas y se genera una inestabilidad reflexiva y posibilitadora” (Flores, 2013:1).

## Las posibilidades del sinsentido

Lo propio de la palabra habitual es que la comprensión forma parte de su naturaleza. Pero en este punto del espacio literario



el lenguaje es sin sentido. De allí el riesgo de la función poética. El poeta es el que entiende un lenguaje sin sentido (Blanchot, 1955:43).

Siguiendo a Macedonio Fernández, la felicidad o el contento que provoca el humor deviene principalmente del hecho de que el autor juega con el lector. Habrá dos risas: la que provoca el hecho mismo de jugar y creer en el absurdo y la de participar por un momento de un caos mental. Resultará de gran importancia entonces el momento de trasgresión de las expectativas. El efecto artístico que proviene de este procedimiento será la liberación del espíritu de la ley universal de lo racional. La experiencia de muerte que deviene de lo absurdo se transforma en vida, en posibilidad, justamente por su carácter de experiencia.

si con actitudes o dichos de un personaje de novela consigo por un momento que el lector sintiente, vivo, se crea “personaje” vacío de existencia, sentirá por lo mismo la liberación de la muerte, es decir que su noción de que ha de morir es poco consistente puesto que cabe en su experiencia, en su vida en suma, que ocurra el hecho mental de creerse muerto, en lo que creerse es un vivir (Fernández, 1990:5).

Interesa, en primera instancia, que el juego que propone el humor instala un diálogo con el lector. Es a partir del humor que se da la comunicación como procedimiento a lo largo de la novela. Y a su vez, es el Género Telepático, como juego y como propuesta estética a la vez, lo que busca la trascendencia del lenguaje, mediante la ruptura constante de las expectativas y de las estructuras esperadas en la novela: “Solamente en lo absurdo, en lo que no tiene sentido



ni estructura se esconden partículas exquisitas que captan mejor las señales del cosmos” (Piñeiro, 2011: 99).

### Una poética de la ruptura y la transformación

Tal como lo mencionamos al comienzo, encontramos en la novela elementos propios del fantástico que se desarticulan constantemente a partir del humor y será a partir de estas rupturas que podemos percibir una nueva propuesta.

La novela nos relata la historia de un grupo de amigos que se emborrachan para convocar al antiguo tranvía invisible de la Paz y así emprender viajes a través del tiempo y el espacio. Viajes que, por supuesto, nadie podrá recordar al día siguiente, ya que quienes perciben y protagonizan los hechos extraños en la novela lo hacen, la mayor parte de las veces, en un estado de ebriedad. Los mismos personajes desconfían de sus sentidos y vacilan entre las influencias de la locura, la ebriedad, el misticismo y el engaño. Esto supone el desarrollo de una las premisas del fantástico: la duda o vacilación (Todorov, 2006). Si bien el narrador se ha focalizado en uno de los personajes, sus percepciones no van adquiriendo un valor creciente de certidumbre; la vacilación se mantiene prácticamente a lo largo de toda la obra, pero este procedimiento, aunque constante, se vuelve irrelevante desde el comienzo: “Sabes que a nosotros no nos importa que exageres las cosas. Ya lo dice la tercera regla del Tranvía: ‘Nada de lo que diga un navegante podrá ser tildado de dudoso’” (Piñeiro, 2011: 55).

Este procedimiento propio del fantástico se desarma ya que, aunque los personajes no tengan certeza acerca de los hechos, su veracidad se vuelve intrascendente. Y si hacia al final del relato se abandonan las incertidumbres, será solo porque “A estas alturas ya no te quedan ganas para dudar de nada” (261).



Los personajes de la novela transitan transformaciones y viajes en el tiempo; pero también entran en contacto con la dimensión mítica de la ciudad de La Paz. Participan de las creencias ancestrales de los Andes, con sus rituales y prácticas; pero siempre se mantiene una tensión entre la creencia de los personajes y la sensación de estar ante un engaño. Es así que, por ejemplo, la figura del maestro Lucas Unicósmico es ambigua e irradia una *confusa vibración*: “parece un faquir, pero también parece un cantante de cumbia” (47). Se lo presenta abiertamente como un estafador, pero al mismo tiempo se siguen sus enseñanzas en las leyes invisibles; claro que estas no son todas las leyes ocultas, deben encontrarse también las leyes inaudibles, las insípidas, las incoloras y las intocables. El humor entonces también viene a dismantelar una configuración de lo espiritual. La tensión entre el creer y el ser engañado se da a lo largo de toda la obra, pero lo interesante es que el relato sigue adelante a pesar de esto. El absurdo ante el cual se encuentran los personajes no les impide continuar: “El maestro Lucas Unicósmico puede ser un canalla de primera categoría, pero nadie se aburre con él” (81). Será también este mismo personaje quien le advierte al protagonista que cada creación da lugar a la existencia de algo opuesto; esta idea se reproduce en la novela cuando frente a lo que es creído, se propone un engaño o una farsa.

No resulta casual que este farsante sea nombrado muchas veces con el nombre de *paxp'aku*. Este sujeto es representado en la novela como un estafador, pero sobre todo como alguien que sufre innumerables transformaciones, de modo veloz y constante. El *paxp'aku* es el símbolo mismo de la transformación que permite creer en lo que es creado. Es aquel que crea ilusiones, pero cree tanto en ellas que las vive como verdaderas y propias. En palabras del propio Juan Pablo Piñeiro, el *paxp'aku* representa uno de los espacios de





ilusión en la ciudad de La Paz, y sobre todo “tiene mucho que ver con la literatura. Al final, el que escribe es un *pajpacu*” (Piñeiro en Rubén Vargas, 2010:1).

Esta afirmación resulta de gran relevancia para nuestra lectura, ya que efectivamente esta estructura del creer, engañarse y luego desengañarse se reitera muchas veces en la novela. Incluso será llamativo que reiteradamente aparezcan otros personajes que nuevamente dicen ser algo, para luego cambiar. Es el caso de Donald Vega y Don Este que finalmente se justificarán quitando relevancia al engaño: “Tienes que entender que ante todo somos unos bromistas” (Piñeiro, 2011:207).

Es así que la novela cambia constantemente. Nos lleva de una situación a otra y en el encadenamiento azaroso que se da en el relato se posibilitará el viaje espiritual del protagonista que pasará nuevamente del creer al crear. En la búsqueda para otorgar sentido al relato, no resulta casual que en los últimos capítulos se retome el tema de la escritura dentro de la novela. En un ejercicio autorreferencial, desde la ficción se justifica la inclusión del humor, para que el “simbolismo” y las alusiones a lo sagrado puedan contrarrestarse y no se caiga en la petrificación de los sentidos; que, por cierto, molestan a los Illimanistas.

Esta lógica narrativa implica la experimentación con el azar. Nuestra experiencia de lectura aparece dentro de la obra, y nos identificamos con el sinsentido que experimentan los personajes, y en este punto, la novela también habla de sí misma:

Verás, en el futuro del futuro está de moda la literatura telepática –te explica el doctor–. Es difícil que te explique las diferencias que tiene este canon con todo lo que tú conoces como literatura. Es otra sensación. Tiene algo de la tradición oral andina (265).



Esto se corresponde con el concepto de la literatura telepática que incluso es explicado dentro de la obra, hacia el final, argumentando que el texto adquiere cualidades orgánicas, con vida propia y que las transformaciones que se generan desde su esencia logran arrastrarnos hacia lugares insospechados. De hecho, la propia creación se realiza a través de la máquina de las transformaciones y la literatura entonces es producto de la casualidad. La discusión acerca de lo literario que intuíamos desde la contratapa se hace presente, nuevamente, a través del humor y los críticos literarios serán un niño muerto, la mamita Cristina y el mentor Donald Vega.

Al acercarnos al final, esta lógica del sinsentido que hemos observado a lo largo del relato se reitera una vez más: “No es por desilusionarte –te contesta sin mirarte–. Pero que yo me haya incubado dentro de ti es un hecho que obedece más a la casualidad que al destino” (262). Pareciera que, una vez más, la novela rompe con el orden causal de los hechos e incluso nos hace pensar que todo el camino recorrido efectivamente no responde a ningún propósito. El relato mismo se vuelve intrascendente, ya que no encontramos las explicaciones o respuestas a las preguntas que guiaron a nuestro personaje en toda esta experiencia.

¿A qué santo voy a venir yo desde el futuro para evitar que el Illimani se derrita? Yo he venido exclusivamente a fumarme un pucho y verificar si mi intervención en la materia había dado resultado. Lo que pasa es que ustedes siguen buscándole sentido a las cosas. El sentido es la sombra de las cosas. Yo no sé cómo pueden vivir así (262).

Luego de esta revelación, lo que sigue es el trabajo de escritura dentro de los parámetros del Género Telepático, lo que permite identificar otro diálogo con el lector: hemos conocido el proceso de



escritura de la novela que efectivamente leemos e incluso la novela que leemos es en sí misma su propia experiencia de escritura.

## La función autor<sup>2</sup>

el mapa que yo trazo para escribir no tiene nada que ver con el argumento del libro, sino con un plan para que venga el otro. Es que quizás cuando escriba soy más espiritista que escritor (Piñeiro, 2014).

Las palabras citadas pertenecen a la ponencia *El pahuichi de Yamuriniti Diojorejepe*, en la cual Juan Pablo Piñeiro incluye lo ficcional: nos pide que viajemos en el tiempo hacia las instancias de escritura de sus novelas e incluso nos invitará también al futuro, momento en el cual está terminando de escribir su próxima novela y es justamente uno de sus personajes el que lo invita a dar los consejos de escritura que brindará. La ficción nos sirve en este caso para acceder entonces a la figura del autor, en su acto de escritura. Este hecho resaltarán los vínculos entre crítica y ficción que venimos mencionando, ya que no solo aparece un ejercicio de crítica literaria en *Illimani Púrpura*, sino que también aparece la ficción dentro de un género académico como puede ser una ponencia.

Este ir y venir entre la crítica y la ficción nos ubica en un terreno difuso y nos implica como lectores. Así como mediante el humor y la ruptura de las expectativas en la novela se establece un diálogo con el lector, ya que se le devela el juego propuesto por la ficción,

---

<sup>2</sup> El título de este apartado hace referencia a la noción empleada en Foucault, Michel (2010) *¿Qué es un autor? Buenos Aires: El cuenco de plata* - Ediciones Literales. Lo utilizaremos solo tangencialmente ya que, en esta oportunidad, no ahondaremos en las discusiones sobre el tema.



resulta interesante que en esta ponencia se recurre a la ficción no solo para incluir nuevamente al lector en las discusiones acerca de lo literario, sino también para que finalmente participe la figura del autor en el diálogo instaurado.

Volviendo a la novela, las últimas palabras que se enuncian son: *ese soy yo*. En esta última frase se dice *yo* por primera vez, marcando un quiebre con un narrador que se mantuvo en una segunda persona a lo largo de toda la obra. Nos surge la pregunta: ¿quién dice yo? ¿El autor o el escritor que encontramos dentro de la obra, en tanto personaje que no puede escribir su novela y utiliza el Género Telepático como una nueva forma de escritura? Estas preguntas quedarán abiertas, pero aunque sea solo mientras dure esa incertidumbre la ficción parece señalar algo acerca de un sujeto real que dice y nombra su experiencia en su ciudad y su cultura.

Las palabras “*rómpete, transfórmate*”, un leitmotiv a lo largo de la novela, pueden ser leídas ahora desde muchos lugares distintos: la misma novela con su estructura narrativa se rompe y transforma constantemente, al igual que sus personajes. Volvemos ahora a aquella primera intuición acerca de la novela como un espacio de posibilidad, en el juego de convocar a un imposible.

la crítica está ligada a la búsqueda de la posibilidad de la experiencia literaria, pero esta búsqueda no es solamente teórica, es el rumbo en el cual la experiencia literaria se constituye, y se constituye experimentando, comprobando, por la oración, su posibilidad (Blanchot, 1963: 11).

Consideramos, entonces, que en cada ejercicio de lectura y escritura de la ficción se está redefiniendo lo literario junto a sus posibilidades. El espacio literario como espacio de posibilidad liberadora puede pensarse en *Illimani Púrpura* en la necesidad de



desarmarse, romperse y transformarse en un juego constante: romper las lógicas tradicionales del relato, teletransportar al lector para correrlo de su lugar habitual, quebrar las reglas del género para volver a armarse y hacer participe de la comunicación a aquel muerto que escribe.

Resta esperar la próxima novela del autor para comprobar que el diálogo que intuimos en esta novela efectivamente puede continuar; comprobar también que si a través de la ficción se hace experiencia de lo imposible, se puede inaugurar una nueva posibilidad.



## Bibliografía

- Arán, O. Pampa. (1999). *El fantástico literario*. Córdoba: Narvaja Editor.
- Blanchot, Maurice. (2002). *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional.
- \_\_\_\_\_. (2003) Acerca de la crítica en *Sade y Lautrémont*. Madrid: Editora Nacional.
- Derrida, Jacques. (1980). *La ley del género*. Texto original “La loi du genre”, en *Glyph*, 7, Baltimore, John Hopkins University Press. Traducción para la cátedra de Teoría y análisis literario “C”, UBA de Ariel Schettini.
- Fernández, Macedonio. (1990). Para una teoría de la humorística en *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor.
- Flores, Ana Beatriz. (2013). *Reír con fantasmas: César Aira*. (Ponencia inédita). Coloquio Internacional Escrituras del nuevo mundo: lo fantástico y las narrativas del futuro. Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Lima.
- Foucault, Michel. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El cuenco de plata-Literales.
- Piñeiro, Juan Pablo. (2011). *Illimani Púrpura*. La Paz: Gente Común.
- Roas, David. (2011). “Más allá de los límites del lenguaje” en Honores, Elton (coord.) *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima: Cuerpo de la metáfora editores. págs. 263-272.
- Todorov, Tzvetan. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.



## Documentos electrónicos

Piñeiro, Juan Pablo. (2014). El pahuichi de Yamuriniti Diojorejepe. *Opinión*. Recuperado desde: <http://www.opinion.com.bo/opinion/ramona/2014/0706/suplementos.php?id=3881>

Vargas, Rubén. (2010). Juan Pablo Piñeiro: al final el que escribe es un paxp'aku. *Palabras más*. Recuperado desde: <http://www.palabrasmas.org/nius/index.php?page=32&idn=988>









A partir de la categoría “frontera”, María José Daona nos presenta un artículo donde se ponen en juego las tensiones no solo espaciales sino culturales, sociales y simbólicas vinculadas a ese territorio en el cual habita lo liminal pero también lo inestable. La frontera es ese espacio divisorio y político mediante el cual se “separan” territorios y realidades, pero también funciona como un generador de espacios intersticiales en los cuales cobra importancia y relevancia la tensión entre opuestos que no siempre parecen explicar a los sujetos. Es en dichos intersticios donde se da la experiencia del criminal, del loco y del fugitivo; del sujeto que se halla “fuera”. La expresión de esa tensión, mediante la violencia, la discriminación y la locura, configura un espacio fronterizo inasible y perturbador.

El análisis que María José hace de *Norte* de Edmundo Paz Soldán manifiesta esa tensión y esa volatilidad acontecida en el espacio divisorio que no divide, el espacio liminal incapaz de funcionar como límite, el “borde” –línea delgada y volátil– que, a la vez, se hace escritura y experiencia vital.

MGA





## Los extremos de la locura. Norte de Edmundo Paz Soldán<sup>1</sup>

María José Daona

*En realidad la línea es la que nos cruzó.*

Edmundo Paz Soldán, *Norte*

El concepto de espacio está vinculado a una serie de términos tales como viaje, itinerarios, lugar, geografía, entre otros. La noción de frontera forma parte de esta cadena conceptual ligada al espacio. Las fronteras geográficas marcan la división entre un adentro y un afuera y generan fronteras culturales, sociales y étnicas (Said, 2008). Habitar los extremos implica reconocer un espacio propio y otro ajeno. La frontera se convierte en una línea que divide, demarca, separa. Michel Foucault en “De los espacios otros” propone el concepto de *heterotopías*, en contraposición a las utopías, como sitios localizables “que están fuera de todos los lugares”. Son espacios relacionados con los demás emplazamientos, a través de los cuales se pueden pensar las relaciones de proximidad entre los hombres que viven de uno y otro lado.

En estas páginas me propongo analizar la frontera como espacio heterotópico a partir de *Norte*<sup>2</sup> (2011), última novela del cochabambino Edmundo Paz Soldán. Si bien es un sitio localizable, se disuelve para dar cuenta de las diferencias existentes entre los

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en un proyecto más amplio donde estudio las novelas de los bolivianos Edmundo Paz Soldán y de Jesús Urzagasti a partir del concepto de espacio. La primera versión de este análisis fue presentada en el *I Congreso internacional Nuevos Horizontes de Iberoamérica* realizado en la Provincia de Mendoza, Argentina, los días 6, 7 y 8 de noviembre de 2013.

<sup>2</sup> Paz Soldán, Edmundo (2011). *Norte*. Cochabamba: Mondadori. Todas las citas pertenecen a esta edición.



individuos que viven en los extremos. Las relaciones que se dan entre estos generan que las heterotopías se multipliquen en sitios tales como la clínica psiquiátrica y la cárcel. La violencia y la locura son marcas que imprime la línea en los habitantes de ambos lados.

*Norte* narra tres historias que ocurren en tiempos y espacios diferentes: Michelle es una joven boliviana que vive en Texas. Tras abandonar la carrera de Letras, por su academicismo, se dedica a escribir una historieta protagonizada por zombis, fantasmas y muertos vivos. Martín, pintor mexicano, habita una clínica psiquiátrica de California. En su juventud se dedicaba a construir vías de trenes que unían ciudades del sur y del norte. Jesús, después de cometer una violación y un asesinato en Villa Ahumada, debe irse del pueblo y comienza a robar autos en Texas para venderlos en Ciudad Juárez. Se convierte en estos viajes en un asesino serial conocido como el Railroad Killer.

El título de la novela se constituye en un punto de referencia a través del cual se representa la frontera. El norte es el que determina cuál es la regla social que debe seguirse. Hay un límite que no puede ser transgredido. Sin embargo, esta noción se complejiza con uno de los epígrafes que abren el libro tomado del escritor mexicano Yuri Herrera: “¿Y tú, por qué has de estar de este lado?” (9). Si tenemos en cuenta que los personajes son latinoamericanos que, por diferentes razones, habitan el norte, ese “otro lado” cobra gran ambigüedad ya que no precisa a qué lugar se refiere. Es un espacio ajeno que implica la no pertenencia a un territorio. Es también una frase que inaugura una cadena semántica vinculada a la idea de cruzar. Una serie de términos están involucrados en estas palabras tales como: viajar, traspasar, migrar, inmigrar. La frontera se constituye no solo como un espacio geográfico sino que atraviesa las historias personales de los hombres que se convierten en metonimias de una situación política e histórica.



Para este análisis me centraré en las figuras de Martín y de Jesús, ya que ambos transitan diferentes espacios fronterizos. El primero encarna la locura y el segundo, la violencia. Sus historias están inspiradas en personas reales. Martín Ramírez (1895-1963) fue un pintor mexicano, esquizofrénico que pasó gran parte de su vida internado en hospitales para enfermos mentales de California. Allí realizó su producción pictórica. Ángel Maturino Reséndiz (1959-2006) fue un asesino serial que mató a quince mujeres que vivían cerca de las vías de los trenes en el sur de Estados Unidos durante la década de los 90. En 1999, se convirtió en uno de los diez más buscados por el FBI. Paz Soldán los elige para dar cuenta de “latinoamericanos perdidos en la inmensidad de los Estados Unidos” (2011:281).

### Estar al límite

Dice Foucault (1996) que las heterotopías son “respecto del espacio restante, una función” (8). Tienen la capacidad de crear otros lugares, reales, que compensen su desorden. La clínica psiquiátrica y la cárcel cumplen la función de controlar lo que se sale de la norma establecida. Son también espacios de frontera que demarcan los límites sociales y culturales. Están vinculados a la línea que divide el norte y el sur, ya que en estos quedan encerrados los sujetos que pudieron atravesarla. Son lugares heterotópicos que surgen de la necesidad de liberar a la sociedad norteamericana de los sujetos peligrosos<sup>3</sup> que llegan a invadir el país. El norte tiene la necesidad de

---

<sup>3</sup> Dice Foucault en su libro *La vida de los hombres infames* (1996) que los hombres infames son personajes oscuros que no están destinados a ningún tipo de gloria y que, por alguna cuestión azarosa, se convirtieron en “extraños poemas”. El filósofo francés recolecta pequeñas historias de infortunio. De esta manera, estas existencias se convierten en “fragmentos de discurso que arrastran fragmentos de una realidad de la que forman parte” (74). Existe una relación indisoluble entre el crimen y la locura.



construir a un otro amenazante que justifique la existencia de dichos espacios. Hay un uso político de estos individuos, ya que son los que sostienen el equilibrio social.

Dejaba que las pastillas flotaran en el agua del vaso. Era como si el agua sostuviera las pastillas. Pero ¿no sería al revés? ¿No estarían las pastillas sosteniendo el agua? Pisaba el suelo de mosaicos del edificio y sentía que si no fuera por él el edificio levantaría vuelo y explotaría en el espacio. Ésa era una de sus misiones: sostener el edificio, el jardín, la tierra (Paz Soldán, 2011:71).

Toda heterotopía supone un sistema de apertura y uno de cierre. Existen algunas que bajo la apariencia de aberturas ocultan la exclusión. La posibilidad de atravesar la línea forma parte de una decisión política del gobierno estadounidense. El norte necesita del sur. De la misma manera que Estados Unidos controla e impide el acceso de inmigrantes latinos, deja un intersticio para que estos puedan penetrar al territorio. Estos espacios intersticiales sirven al discurso dominante para constituir al inmigrante como “ser humano ilegal”.

Decían que habían endurecido las medidas contra los inmigrantes, que el país no podía aceptar tanta invasión, pero él (Jesús) no sentía esas restricciones. Pese a sus quejas, necesitaban a gente como él. A arrestarlo, preferían mirar para otro lado (92).

Los personajes de *Norte* no solo transitan zonas fronterizas sino que en ellos se revive la experiencia de la frontera. Se encuentran en el límite entre lo racional y lo irracional, lo explicable y lo inexplicable, lo permitido y lo no permitido.



## Trenes y representaciones

Jesús y Martín atraviesan tiempos y espacios diferentes. Ambos viven la experiencia de frontera como travesía donde el tren ocupa un lugar central. Este es un elemento que pasa de un punto a otro. En el caso de Martín, su relación con el tren está circunscripta a un pasado en el cual montaba vías que no solo unían territorios sino que también fundaban ciudades. “Él era responsable de que esas ciudades fueran inventadas (...). Esas ciudades no existían. Se creaban por las noches para estar listas cuando llegara el tren” (Paz Soldán, 2011:34). En la novela, Martín permanece encerrado en una clínica de California, queda preso en el país vecino. No tiene la posibilidad del retorno y este se convierte en una de las obsesiones que ocupa sus pensamientos. “Había venido al otro lado solo por un tiempo. Ahora no había forma de volver” (34). El encierro lo lleva a imaginar el regreso y, a través de estos pensamientos, reconstruye una historia de saqueo. Los recorridos que imagina están marcados por la inversión de los significados: desandar la frontera, hacer el viaje de vuelta, pensar que los expulsados de sus países eran los gringos que migraban al sur en busca de trabajo, volver a su rancho y “des-destruirlo”, “des-desquemar” las estatuas de la Virgen en su pueblo natal. En estas imágenes se evidencia el deseo de rehacer un pasado violentado por un enemigo que “les había quitado sus animales y sus hijos y quemado sus iglesias” (76).

Atravesar la línea se convierte en una experiencia dolorosa. La incompreensión del idioma, la lejanía de su esposa María Santa Ana, los cables que sacudían su cuerpo en una sala de la clínica lo llevan a representar el camino de vuelta a través de dibujos que se convierten en una manera de huir de esta realidad. Caballos alados, túneles y trenes ocupan primero las páginas de una libreta y luego las galerías de arte de Estados Unidos. La página se convierte en una metáfora del encierro, es un límite que el tren debe atravesar. Al comienzo de



la novela dibuja “el vagón principal de una locomotora, con el humo que salía en círculos y lograba escaparse de la página” (36). Después de fugarse cuatro veces de la clínica, de perder al único amigo que tuvo durante estos años, de tomar pastillas y recibir electroshocks, dibuja “un tren en miniatura. Las volutas de humo las hizo como formas algodonosas que parecían querer escaparse de la página” (176). Este último dibujo simboliza la imposibilidad de volver a su rancho. El humo intenta huir del papel pero no lo consigue. Con este episodio concluye la historia de Martín en la novela.

La narración de la vida de este personaje transcurre entre los años 1931 y 1959. Él se piensa como prisionero de una guerra en la cual el objeto en disputa es la frontera. La clínica funciona, según su lógica, como elemento de distracción para que no puedan ir al sur a pelear contra su país. Sin embargo, la guerra la ganan los federales con la ayuda de los Estados Unidos: “Él sería un prisionero por siempre” (179).

Jesús, en cambio, atraviesa la línea que divide dos países: “Entraba y salía como si todo ese vasto territorio le perteneciera” (191-192). El tren le da la posibilidad de transgredir el límite para saciar sus deseos criminales. Se convierte en un espacio de libertad que une dos extremos marcados por la violencia.

Había hecho intentos desesperados por arraigarse a algo, pero siempre, inevitable, regresaba el deseo de partir. Pocas veces se había sentido tan protegido como cuando cruzaba el río y se montaba en los trenes de carga y se tiraba en el suelo del vagón vacío (219).

Jesús se piensa a sí mismo como el vengador de una historia de abusos. Es un soldado de una guerra donde sobreviven los más fuertes. Los crímenes que comete son una manera de vulnerar, de





debilitar al poderoso norte. Es mitad hombre, mitad ángel; tiene una función purificadora por lo que debe desatar una “batalla solitaria. Contra el gobierno. Contra todos” (113).

La frontera se construye como un territorio posapocalíptico que divide el sur y el norte en el que Jesús, guiado por la voz del innombrable, debe matar a todos los culpables. Actúa guiado por una fuerza sin rostro ni cuerpo que lo incita a prepararse contra el enfrentamiento final. La guerra de Jesús se enmarca en el futuro. Él tiene la función de destruir al Imperio. Jesús sueña que viaja en trenes “que circulaban sobre ríos de sangre, sobre un río plomizo y una pestilente lluvia de cenizas” (267). Debe cooperar para que el gigante pague “sus años de abusos sobre la tierra” (269).

En este transitar, va dejando diseminados unos cuadernos en el norte de México que se convierten en un rompecabezas a través del cual se puede reconstruir la historia de sus crímenes y de sus pensamientos. Su vida está escrita de manera fragmentada. Transgrede las convenciones de escritura generando un texto disperso que desnuda su pensamiento.

Tú crees que no sé que te hases la burla de mí a mis espaldas  
puta puerca cabrona ahora ya sabes lo que te espera KILL  
THEM ALL no abrá descanso no hay descanso el señor no sea  
contigo no sea con nosotros santificado no sea tu nombre  
nadie se libraré (216).

Jesús es un personaje de frontera. Vive entre el ángel y el hombre, el crimen y la locura, la realidad y la ficción, la cárcel y los trenes, entre el norte y el sur. Su historia se presenta como una manera de narrar con un realismo extremo la relación entre dos regiones. Este realismo hará que su accionar no pueda explicarse. Los abogados intentan justificarlo a través de la locura, sin embargo asume su



condición de asesino. Pensar en él como un loco es construir una ficción y

a todas las ficciones les falta algo: lo inexplicable, aquello que no remite a nada. Era fácil entender que el mal atrajera, fascinara, sedujera. Era más complejo aceptar que el mal, el horror, el abismo, fueran parte fundamental de la vida (201).

El escritor boliviano muestra, sin ornamentos, la relación entre Estados Unidos y América Latina. El límite no solo divide territorios sino que también atraviesa a los sujetos. La frontera no puede pensarse como un mero espacio geográfico porque en este sitio están involucradas relaciones culturales y sociales. En Norte es una zona suspendida que cobra sentido cuando se la cruza, cuando se la transita y en esta acción se produce un movimiento inverso y los hombres son atravesados por ella.

Paz Soldán se fue de su país natal después de terminar sus estudios secundarios. Tras vivir en la Argentina, emigró a Estados Unidos. Es un latinoamericano que atravesó la línea. Esta condición lo sitúa en una posición fronteriza. Su escritura se presenta como un “estar entre”. Entre una literatura nacional y una literatura universal; entre una geografía imaginaria y una geografía positiva, entre la tradición literaria y las propuestas de las nuevas generaciones, entre el inglés y el español. Los personajes de *Norte* encarnan también la condición de escritor de frontera. Sus novelas se construyen como travesías donde se representa el sur desde el norte y dan la posibilidad de pensar qué es ser latinoamericano en un mundo globalizado.



## Bibliografía

De Certeau, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Instituto tecnológico de estudios superiores de occidente.

Foucault, Michel (s/d). *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación*. La Plata: Altamira.

Paz Soldán, Edmundo. (2011). *Norte*. Cochabamba: Nuevo Milenio.

Said, Edward. (2008). *Orientalismo*. Barcelona: De bolsillo.

## Documentos electrónicos

Foucault, Michel. (2009). De los espacios otros. *Estafeta*. Recuperado desde: <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com.ar/2009/11/michel-foucault-de-los-espacios-otros.html>





●

Cuando Hina tuvo que pensar un título para su artículo de este libro, pensó en uno que, en mi opinión (basada en largos y lindos años de amistad), no podría condensar mejor la política de su escritura-lectura: *A dos latitudes: aproximaciones hacia la marginalidad*. Otras lecturas anteriores a la suya separaron, con su indiferencia, las dos latitudes que ella ahora acerca con su escritura: Argentina y Bolivia, la pampa y La Paz. Más precisamente, los márgenes de la pampa y La Paz. Pero los márgenes en un sentido múltiple y potenciador: los márgenes literarios, los márgenes geográficos, los sujetos marginales que nacen por la conjunción de espacio y literatura. Es en la exploración de ese margen, tal como lo hicieron ya Sáenz y Hernández, los escritores estudiados, donde encuentra un lugar de libertad y de liberación desde el cual encarar su propia escritura y su propia lectura. Una lectura que reconstruye un puente marginado entre Argentina y Bolivia y lo transita con la libertad que encontró allí mismo, en el margen.

ML

●



## **A dos latitudes: aproximaciones hacia la marginalidad**

*Hina Soledad Ponce*

“A dos latitudes” tiene una connotación espacial. Esto quiere decir que el presente trabajo viaja hacia-desde Bolivia y Argentina para pensar dos sujetos diferentes, el aparapita y el gaucho, pero cercanos en sus modos de resignificar la marginalidad.

El aparapita es un personaje paradigmático de la ciudad de La Paz (Bolivia) y una figura central en la narrativa de Jaime Sáenz (1921-1986). En un interés por aprehender de este hombre que “carga cosas” y bebe hasta morir, hemos decidido ahondarnos en la lectura de la obra *Imágenes paceñas* (1979) y el ensayo “El aparapita” (2008) de Jaime Sáenz. Ahora bien, el aparapita se encuentra en el margen del orden social, es un hombre libre que decide cuándo y cómo quiere trabajar. Por otro lado, y un siglo antes, el gaucho argentino encarnado en *Martín Fierro* (1872) de José Hernández (1834-1886) era también un sujeto marginal, y se convertía en un gaucho matrero cuando intentaba salir de la lógica de la civilización. Martín Fierro cruzó la línea de frontera y se convirtió en un desertor de la Patria. Sin embargo, años más tarde, y cuando una nueva amenaza llegaba a la Argentina en barcos desde el Viejo Mundo, Leopoldo Lugones erige a Fierro como héroe nacional.

De esta manera, luego del análisis particular del aparapita, intentaré generar un diálogo entre esta figura paceña y el conocido gaucho argentino.

### **La Paz sensible: el aparapita**

El aparapita es, desde luego, un aymara como cualquier otro; pero un aymara que, sin dejar de ser lo que es, y habiendo por



el contrario potencializado las facultades inherentes de su raza, ha querido ubicarse en la ciudad, impulsado empero por ansias irracionales, de meditación, de existencia y de trabajo, que le permitirían conocer y comprender un medio en cierto sentido nuevo, y del que se posesionaría por siempre (Sáenz, 1979:137).

*Imágenes paceñas* es una obra en la que Jaime Sáenz describe lugares y personas de la ciudad de La Paz desde una sensibilidad particular. En esta distinción, las personas, habitantes cotidianos de la ciudad, son narrados de acuerdo con la forma en la que se ganan la vida. Encontramos a la chiflera, que brinda servicios en materia de hechicería y magia, el velero, el afilador, la tendera, el soldador, el joyero, el adivinador, el hojalatero o el vendecositas. Sin embargo, esta parte del libro la inaugura el aparapita, “cargador de cosas” al que le dedicaremos especial atención.

El aparapita es un aymara que se ha instalado en la ciudad y se ha convertido en aparapita, etiqueta que designa un oficio, el de “cargar cosas”. Su vestimenta característica –y que la fotografía que acompaña el relato refleja– se compone de un saco, que no sería el saco de un aparapita sino fuera por sus innumerables remiendos, y el peso que esos remiendos y los años le han dado. Además, siempre lleva una sogá de cuero de oveja o llama enrollada al cuello o la cintura con la que ata las cosas que carga en su espalda.

Como adelantamos, el aparapita es un sujeto libre, que se encuentra fuera de todo orden, no le interesa el progreso personal, come de la basura, y solo trabaja para comprar agua ardiente y un poco de tabaco. De algún modo, no puede ser clasificado. Fuera de la norma y de la búsqueda del progreso occidental, el aparapita queda sumido en “la muerte social”, que significa al mismo tiempo exclusión e invisibilización: “Y la gente lo repudia, no puede con él. Para los





curas es un endemoniado, y una oveja descarriada según los evangelistas; para las viejas es un brujo” (Sáenz, 2008:18). La libertad es su marca definitoria, pero paralelamente, una condena: lo repudian porque no pueden con él. De esta manera, el aparapita pareciera no existir porque nadie lo ve, y sin embargo, eso a él tampoco le interesa.

Tal como el escritor lo expresa, no es un ciudadano:

El deber, las obligaciones, el interés por mejorar la condición, son cosas que no tienen nada que ver con él. (...) Es dueño de hacer y deshacer con su persona. Este hombre se ha incorporado a la vida ciudadana en calidad de animal racional pero al mismo tiempo se ha segregado de ella, para vivir en ella de un modo irracional por completo (21).

Sáenz destaca constantemente esta libertad del aparapita, además de su marginalidad, elige vivir en la ciudad –aunque segregado de ella–, siempre en la penumbra de la periferia. La marginalidad es la forma que el aparapita elige para habitar y conocer la ciudad.

Las preocupaciones del aparapita no tienen nada que ver con un interés por mejorar su condición, sino que su vida se corre de los caminos esperados, para resignificarlos. La basura es uno de los elementos que el aparapita papeño resignifica: “Los trapos le sirven para remendar su ropa, tarea que el mismo ejecuta es el mudalar. Puede ser un trozo de espejo, puede ser un alambre, puede ser un zapato o simplemente una suela, todo le sirve, él ya sabrá para qué” (22). Así, la basura, lo eliminable, lo que “no sirve” de La Paz, el aparapita lo reutiliza y lo convierte en una parte central de su propia vida.

Pero volvamos a la libertad que elige el aparapita. Él decide cuándo trabajar y cuándo no, aunque depende de cuánto le paguen



por su trabajo. Lo que resulta interesante también es que decide como manifestación última de su libertad, cuándo y cómo morir:

Dado que no le gusta morir de hambre, por regla general, el aparapita muere bebiendo; en los recovecos de la Garita de Lima, en las esquinas de la calle Tumusla, en los callejones del Gran Poder, allí se encuentra su cadáver (1979:139).

Esta autonomía, esta forma de vivir y también de morir, esta forma de trabajar que se encuentra fuera de lo esperado, coloca al aparapita en una situación de marginalidad, pero esta situación también es voluntaria, porque la muerte es una experiencia valorable para Sáenz, tanto o más que la vida.

Esta imagen paceña se inicia casi como una elegía: “Ya casi no existen aparapitas en La Paz” (135). Como si este vivir voluntariamente en la periferia, no solo geográfica sino también social, laboral y demás, explicara o justificara su gradual desaparición, pero eterna permanencia.

### Martin Fierro o “la argentinidad”

El gaucho argentino representado en la obra de José Hernández: *Martín Fierro* (1872- 1879) fue durante el siglo XIX uno de tantos sujetos puestos en los bordes de la sociedad y la civilización<sup>1</sup>.

El gaucho tenía dos destinos: trabajar como peón de campo o ser levado y servir como soldado en la guerra de la frontera. Únicamente de esas dos formas el gaucho era un sujeto útil. Pero si de lo contrario el gaucho decidía salirse de esta lógica de trabajo,

---

<sup>1</sup> Pensando en la intensa dicotomía: civilización y barbarie, que recorre la literatura y la cultura argentina.



impuesta y legitimada por el Estado, se convertía instantáneamente en un gaucho matrero, juzgado de vago y delincuente. Por otro lado, si cruzaba la frontera para refugiarse con alguna comunidad indígena, era un desertor a la patria, porque claramente, y aunque escapa a los límites de este trabajo, *Martín Fierro* como *Facundo* (1845) de Domingo Sarmiento o *La Cautiva* (1837) de Esteban Echeverría (entre otras obras decimonónicas) generan, a la par de una programática estética, una teórica que tiene que ver con conceptos como frontera, desierto, indígenas. Cabe destacar, entonces, que cruzar la frontera en un momento candente de “gestación de la nación” convertido, primero, en gaucho matrero y, segundo, aliándose con el indio –otro absoluto–, era una doble delincuencia y una doble marginalidad.

Hernández no fue reconocido por esta obra en su época, quizás debido a que esos sujetos aún circulaban en la sociedad argentina y constituían para ella un *problema* que debía ser resuelto. El gaucho debía ser asimilado a la lógica de la civilización, y las formas posibles eran, como ya mencionamos, formar parte de la leva o de la peonada. El Estado no podía permitirse que el gaucho fuera un trabajador independiente, porque necesitaban ejercer un control sobre él.

Martín Fierro era un gaucho que vivía feliz con su familia hasta que llega la leva, y es obligado a servir como soldado en los fortines; a partir de allí, se produce un quiebre en la historia. Comienzan, entonces, las peripecias de este gaucho que sufre un encadenamiento de desgracias, que lo llevan a delinquir y refugiarse en las tolderías de los indios. Este gaucho es un ejemplar, entonces, entre tantos otros gauchos que fueron estigmatizados por el simple hecho de ser gauchos:

El anda siempre juyendo,  
Siempre pobre y perseguido,



No tiene cueva ni nido,  
 Porque el ser gaucho... barajo!  
 El ser gaucho es un delito.  
 (Hernández, 1990:90)

Sin embargo, en 1913 Leopoldo Lugones, con motivo del centenario de la Independencia argentina, relee la obra en clave heroica y revaloriza a Fierro como el representante de la “argentinidad”; aunque el gaucho como sujeto presente en la sociedad ya no existía. Para esta época, el gaucho ya había sido asimilado, arrasado por la civilización y sus mecanismos de control. Lugones lee en *Martín Fierro* un poema épico, la epopeya de la gestación de la nación, y a Fierro como el héroe nacional. *Martín Fierro* debía ser lo que es el *Mío Cid* para los españoles, un emblema de identidad. ¿Qué sentido tiene esta operación? Desde nuestra perspectiva, impera una necesidad práctica. La nación necesita un héroe, un estandarte de argentinidad ante una nueva amenaza o problema a resolver: el inmigrante de principios del siglo XX.

Hay que tener en cuenta además que es paradigmática la gestación de la nación en Argentina. Principalmente, por su condición negadora de un pasado indígena, gaucho, mestizo, inclusive, negro. Argentina se erige, a diferencia de muchos países de Latinoamérica, como un país blanco. Que Lugones reivindique al gaucho una vez que este sujeto social desapareció no deja de llamar la atención:

El gaucho influyó de manera decisiva en la formación de la nacionalidad por ser el elemento conciliador y a la vez diferencial entre el indio y el español. Todo cuanto es origen nacional viene de él: la guerra de la independencia, la guerra civil, la guerra con los indios. No lamentemos, sin embargo,



con exceso su desaparición que fue un bien para el país, porque el gaucho contenía un elemento inferior en su parte de sangre indígena (Lugones, 1916:76).

El gaucho, entonces, es un héroe nacional en la medida que es un cuerpo útil para los fines que la clase dirigente tenía para él.

### Amenazas cauterizadas

Uno envidia al aparapita, esa simplicidad inalcanzable, esa soberana despreocupación. Y precisamente, porque es muy difícil dejarse de cuidar su vida y vivir, vivir, en lugar de simular que se vive (Sáenz, 2008:11).

Se presentan, entonces, distintos interrogantes en torno a estas dos figuras marginales: el gaucho y el aparapita. Son sujetos que han sido subalternizados, como si esa categoría implicara un lugar arbitrario y estigmatizado:

Hablar de los lugares del subalterno presupone, desde luego, que ya sabemos qué o quién es el subalterno y que este o esta ya tienen un lugar asignado. Pero el concepto mismo de subalterno o subalternidad es tan resbaladizo como controversial (Rodríguez, 1998:85).

De esta forma, ser un sujeto subalterno implica ubicarse en una zona fronteriza, esto quiere decir una zona que es construida, que es cargada de sentido de acuerdo con los intereses que ese límite implique. La subalternidad y el habitar el margen pueden ser: “un lugar epistemológico presentado como límite, negación, enigma” (88), o un lugar de potencialidad creativa.

El gaucho y el aparapita son dos sujetos que se salen de la vaina, que desafían el poder hegemónico, y sobre todo sus dispositivos de



control, y le dan una vuelta de tuerca a la lógica del trabajo y del progreso. Les place vivir fuera de la civilización, adentro de sus propias reglas, al margen del control del Estado. Y sin embargo, exentos de ese control, son amenazas que deben ser cauterizadas, a pesar de que son cuerpos utilizados como mano de obra. El gaucho y el aparapita son dos formas representativas de conocer la cultura de cada una de sus locaciones, dentro del territorio pero fuera de una posición hegemónica, esto quiere decir, desde una posición marginal dentro de sus sociedades. Son espíritus rebeldes que hablan de problemáticas que los interpelan en primera persona. El aparapita conoce la ciudad desde afuera, desde los callejones oscuros, las licorerías, desde la relación interpersonal con quien le da algo para cargar.

El hombre orgulloso, desorbitado, fanático, solitario y anárquico me causa envidia, y es el aparapita, obedeciendo ciegamente a sus impulsos, fascinado por el fuego y por el humo, fascinado por la sangre, fascinado por los muladares. (Sáenz, 2008:19).

Gaucho y aparapita son sujetos emperadores de su voluntad. La voluntad de ser libres.

Paradójicamente, el gaucho es un eslabón fundamental para la cultura argentina, mestiza, por momentos negado e incluso estigmatizado. El aparapita, por otro lado, es un sujeto que probablemente no desaparezca nunca, mientras haya elementos que cargar y lleguen aymaras a la ciudad de La Paz que mantengan su fuerza de trabajo al margen del control estatal. Son sujetos invisibilizados (el gaucho, como afirmamos, solo es reconocido luego de su desaparición), y sin embargo son parte inherente de sus respectivos lugares. Los dos hablan de sus espacios de pertenencia,



problematizando la organización social de la que están segregados. Así, hablan de y desde la marginalidad. Más allá de que los autores de las obras que analizamos no son un gaucho y un aparapita, Hernández y Sáenz están representando sujetos marginales desde ópticas y en formas que siguen resonando.



## Bibliografía

- Hernández, José. (1990). *Martín Fierro*. Buenos Aires: La nación.
- Lugones, Leopoldo. (1916). *El payador*. Buenos Aires: Otero & Co.
- 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)*. México: Miguel Ángel Porrúa.
- Sáenz, Jaime. (1979). El aparapita en *Imágenes paceñas*. La Paz: Difusión.
- \_\_\_\_\_. (2008). El aparapita de La Paz en *Prosa Breve*. La Paz: Plural.







El artículo de Fátima Alonso, “La lingüística matemática y lo aymara”, se acerca a una pregunta fundamental y siempre vigente: las relaciones entre lenguaje y pensamiento. La autora va a reflexionar sobre la posibilidad de formalizar un lenguaje natural sobre la base de la lógica, la matemática y la computación. Estas preguntas pueden ser pensadas desde las más variadas teorías, pero encontramos en este abordaje una doble apuesta muy singular. Por un lado, la apuesta por pensar el aymara como un sistema similar al de la lógica trivalente, que le permite intuir esta misma lógica en el pensamiento. Pero más importante aún, el hecho de abordar este tema desde la propuesta que el autor boliviano Iván Guzmán de Rojas desarrolla en su obra *Problemática lógico-lingüística de la comunicación social con el pueblo aymara* (1985). En la elección por retomar esta obra, condenada al olvido, hay un gesto descentralizador que nos lleva a reconsiderar las teorías que han sido propuestas aquí en Latinoamérica. En todo caso, este primer abordaje del tema está motivado por una potente intuición: más allá de las críticas que han condenado la obra del autor, es posible vincular su propuesta con las tendencias más actuales sobre el tema.

SP





## **La lingüística matemática y lo aymara: algunos comentarios y cuestiones en torno a la “lógica trivalente andina”**

*Fátima Manuela Alonso*

### **1. Generalidades**

El siguiente trabajo será un trabajo, más que introductorio, de presentación de tema, de relación de comentarios e impresiones. En efecto, los dos ámbitos que se entrecruzan aquí, desde el título mismo del artículo, son muy poco abordados hoy en día y casi desconocidos dentro de la opinión popular. Me refiero a los estudios aymaras y a lo que se podría denominar como “lingüística matemática”. No quiero decir que no existan investigadores dedicados a estas áreas sino, más bien, que son especialistas que se conocen entre especialistas, un circuito cerrado. Mi idea es, precisamente, exponer las áreas citadas, llamar la atención sobre ellas, pero, sobre todo, hacerlo a través de un autor boliviano. No es esta una intención nacionalista o de “Patria Grande”, es, más bien, una pregunta acerca del tipo de conocimiento que construimos desde los centros dedicados socialmente a ello, desde las universidades públicas de nuestro país, de toda América. ¿Quién decide qué se va a estudiar, qué es relevante y qué no? ¿Es necesario seguir tradiciones investigativas de afuera? ¿No es más importante la originalidad aunque cueste caro? ¿Acaso no se obtiene nada de las ideas equivocadas, es decir, no se puede aprender de los errores? ¿Y son errores con respecto a qué? Todo esto pensé incluso antes de leer material influida, acaso, en su escasez y las perspectivas que tomaba. Como ejemplo, basta decir que cuento con la obra fundamental de Iván Guzmán de Rojas, de 1985, titulada *Problemática lógico-lingüística de la comunicación social con el pueblo aymara*, pero no he visto que existan diálogos abiertos en torno a ella. Solo pude rescatar el artículo del español Secades Gómez



(2013) debido a su extensión y calidad. De todos modos, este artículo no pretende ser un diálogo sino, más bien, “el final de una ilusión” (cuando veamos las críticas que realiza este autor a la *Problemática lógico-lingüística...*, explicaré en qué sentido uso esta frase).

En cuanto, específicamente, al contenido de la obra de Guzmán de Rojas, también me disparó algunos interrogantes. Si tuviera que resumir en pocas palabras las ideas de mayor relevancia, diría que: establece una relación entre lenguaje y pensamiento; que el aymara, para él, se erige como un sistema perfecto muy similar a la lógica (trivalente, en este caso) y que, dada la relación profunda entre lenguaje y pensamiento, las propiedades lógicas “descubiertas” en el lenguaje se vuelven propiedades del pensamiento también. En este sentido (si bien en otros ámbitos se aparta y hasta se contradice), es increíble el parecido de sus ideas con las de Sapir-Whorf, mayormente olvidadas hoy en día. Entonces, ¿se puede decir que Guzmán de Rojas es original? ¿O sus ideas son, más bien, resabios de una tradición extranjera (estudió en Alemania), de otra época y él solo cumplió la función del mensajero que intentó instalarlas en su país? Ideas que, por otra parte, no prosperaron al fracasar, asimismo, mundialmente. Y, tal vez, esta sea toda la explicación que haya que dar acerca del destino de aislamiento de la producción de Guzmán de Rojas: una teoría no-original, una teoría que fracasó en el mundo hace tiempo, una obra que se pierde por lo mismo.

Sin embargo, si algo de original hay dentro de su propuesta, ¿no podrá tener esta misma originalidad, aunque incompleta, aunque con errores, la posibilidad de seguir brindándonos nuevas instancias para pensar?, ¿no estará Guzmán de Rojas cerca del descubrimiento de un problema que es necesario reconocer y continuar? Yo creo que, de su pensamiento, se pueden rescatar ciertos puntos que coinciden con tendencias actuales y ciertas problemáticas aún vigentes que siempre requirieron una respuesta.



Para que quede claro de lo que estamos hablando y empezar a trazar líneas que rodeen el tema, propondré la siguiente división esquemática: en primer lugar, haré una primera aproximación a lo que es posible entender por lingüística matemática. En segundo lugar, expondré el problema fundamental de esta definición que da lugar a tres posiciones frente al objeto de la lingüística matemática. En tercer lugar, hablaré de las críticas que se le pueden hacer a Guzmán de Rojas según Secades Gómez. Y, por último y en cuarto lugar, esbozaré una especie de conclusión que guiará mi búsqueda futura.

Empezaré por las críticas negativas porque me interesa, en particular, salvar ciertas ideas del naufragio más allá del poco dominio de las técnicas de escritura académica o el no manejo de métodos, conceptos o “cuestión de campo” lingüísticos. No quiero decir que estas cuestiones sean poco importantes o nimias puesto que nuestras investigaciones nos hacen dialogar con otros y, por tanto, si proponemos un nuevo método, por ejemplo, o renegamos de uno viejo, debemos especificar cómo lo hacemos y para qué con vistas a que los demás nos entiendan y tomen en cuenta nuestra propuesta. Quiero decir, más bien, que es importante rescatar las intuiciones aunque, luego, se las lime de toda aspereza. En este sentido, una exposición positiva de la obra de Guzmán de Rojas es un paso posterior que no llegaré a desarrollar en este artículo. Requiere un esfuerzo considerable entender dónde está parado, cuáles son las tesis que defiende, qué dicen estas tesis sobre su concepción del lenguaje, de la relación del lenguaje con el mundo exterior y con el pensamiento, etc. Este será un estudio de autor, pero, aún más importante, será la propuesta de un nuevo camino que seguir.

## 2. Primera aproximación a lingüística matemática y desarrollos afines

Lingüística matemática es un término polisémico y con poca literatura específica en español. He podido rastrear algunas de sus



características a través de tesis doctorales, estados de cuestión en trabajos que la suponían, traducciones de textos soviéticos y libros donde siempre se deja de lado y para otro momento el desarrollo propiamente matemático so pretexto de ser una introducción “para lingüistas”. Pero, incluso así reunida y todo, la literatura sobre lingüística matemática en español es poca y, por tanto, no queda más que conformarse con años de publicación que rondan en los 70, con suerte, alguno más actual. En inglés, hay mucha más bibliografía, pero en este momento, cuando lo importante no es dirimir sobre la cuestión epistemológica de la lingüística matemática y atendiendo a que la obra de Guzmán de Rojas es más o menos de la misma fecha, se puede utilizar. De hecho, para este artículo, necesitareé solamente una pequeña exposición del principal conflicto en relación con este término (apartado 3) para entender dónde está parado Guzmán de Rojas.

Lingüística matemática puede ser entendida, en una primera aproximación, como la aplicación de la matemática (técnicas, métodos o teorías matemáticas) al estudio de los lenguajes naturales. La imprecisión de esta definición puede hacernos entrar un poco en pánico cuando se percibe, además, la existencia de otros términos tales como “lingüística computacional” o cuando vemos que no solo se hace uso de la matemática sino, también, de la(s) lógica(s) como ocurre en el caso del que nos ocupamos (Guzmán de Rojas utiliza la lógica trivalente formulada por Łukasiewicz). ¿Debemos proceder a diferenciar la lingüística que utiliza la matemática de la lingüística que utiliza la computación o la lógica? Mi respuesta es: no por ahora.

Es verdad que la lingüística matemática y la lingüística computacional parecen ser disciplinas diferentes, al menos, en sus desarrollos históricos y su trayectoria académica actual. Como ejemplo, puedo mencionar el hecho de que la primera está menos asentada que la segunda: en efecto, aunque al día de hoy haya



cátedras sobre lingüística matemática (entre otros, en la Universidad Complutense de Madrid), lo cierto es que existe una falta de criterio para reunir a todos los trabajos que confluyen a su alrededor y un desconocimiento general sobre esta materia.

Sin embargo, no es pertinente a este trabajo ponerme a establecer diferenciaciones entre lógica, matemática y computabilidad y los aportes originales que cada una de ellas pueden bajar hacia el estudio de los lenguajes naturales. En cambio, sí es pertinente tener en cuenta sus semejanzas, por ejemplo, el gran problema común a todas estas disciplinas que se desarrollará en el apartado posterior.

De este modo, entonces, extendiendo la primera aproximación, por lingüística matemática entenderé la unión entre la lingüística, por un lado, y lógica, matemática o computación, por el otro. No usé otro rótulo como el de “lingüística formal” para englobar la lingüística matemática, computacional y los desarrollos lógicos en lingüística puesto que es un término que hace eco de otras perspectivas teóricas y se pone a favor de una de las posiciones en torno al objeto de esta ciencia que es parte del dilema ya mencionado.

### 3. Problema fundamental

No todo lo que se da en llamar lingüística computacional o matemática se centra en la misma área lingüística sino que se puede utilizar tanto en el intento de crear una gramática formal (un interés más bien teórico de cómo, por ejemplo, generar una gramática de un lenguaje natural dado) hasta para hacer *software* de reconocimiento del habla o traductores automáticos, todo esto incluido, más bien, dentro de una “lingüística aplicada”. Así que una primera inquietud podría ser: ¿qué es la lógica, la matemática, la computación para la lingüística, para el estudio del lenguaje? ¿Qué nos dice sobre el lenguaje que un traductor automático tenga cierto éxito en la tarea que se propone? Por ejemplo, nuestro autor en el



foco del estudio, el ya muchas veces nombrado Guzmán de Rojas, tiene título de ingeniero y trabajó en un proyecto de traducción automática para la OEA (se puede visitar en la siguiente referencia: <http://www.atamiri.cc>). Él no ve en la lógica un simple instrumento, algo que se impone desde afuera al lenguaje: él se piensa más bien del modo en que lo hacía Galileo, como un descubridor de reglas que ya están ahí. Su traductor automático se constituye, así, en una aplicación práctica de la explicitación de esas reglas.

Podemos intuir que no todos los lingüistas (aunque hagan uso de la lógica, la matemática o la computación) van a estar de acuerdo con el estatus ontológico que adquiere la lógica en la propuesta de Guzmán de Rojas. Esta es, de hecho, la causa de la primerísima división entre las definiciones propuestas sobre lingüística matemática (o lógica o computacional) y la que me importa aquí dado el uso que le daremos.

Teniendo en cuenta estas consideraciones, sin más preámbulos, veamos los distintos usos del término “lingüística matemática” (o computacional o lógica):

- En un sentido laxo, cualquier ámbito de la lingüística donde se use la matemática aun de forma “insignificante”. Muchas historias de la lingüística pecan de este rastreo excesivo de elementos matemáticos en la lingüística. Tal es el caso de Kristeva (1988), quien separa la lingüística cuantitativa o estadística de la algebraica.

No puedo determinar si se debe a un afán de encontrar el origen, contra cualquier consecuencia, de la idea de mezclar estas dos disciplinas o un intento de clasificación entre lingüísticas que usan “cosas matemáticas” y lingüísticas que no, casi en un sentido de depuración. Coincido con los rusos Gladkii y Mel’ uk (1972) en desestimar esta aproximación en tanto que puede dar lugar a confusiones. Unir dos disciplinas no se reduce a una relación liviana





entre ambas sino, más bien, a hacer un uso sistemático de ellas, definir sus campos de aplicación, sus competencias, etc., en otra palabra, hacerlas funcionar como un todo y eso no se logra solo con cuantificar, la matemática es más que esto.

- La segunda posición, la utilizada y defendida por los rusos ya citados, define a la lingüística matemática como una disciplina dependiente más de la matemática que de la lingüística. De todas formas, el objeto de estudio sigue siendo el lenguaje y, por tanto, es este quien impone las características generales y restringe la matemática que se puede utilizar u ordena la creación de una nueva adecuada a su estudio. La lingüística matemática, tal como es entendida durante todo el desarrollo de su libro, centra sus actividades en la construcción de gramáticas formales ya sea de creación o de reconocimiento. La subdivisión posterior que hacen no nos debe interesar en este punto puesto que compete a la matemática utilizada durante el análisis mismo del lenguaje (teoría de los algoritmos, álgebra o mezcla de ambas) y los tipos de gramáticas a que da lugar. En cambio, me interesa sacar una conclusión general de la perspectiva que adoptan: la lingüística matemática parece tener, con el lenguaje, una relación similar a la que tiene la matemática con los “hechos físicos” dentro de la física de Galileo, por lo que la aplicación de determinadas teorías matemáticas no es azarosa sino, por el contrario, tiene que ver con una concepción específica acerca de la ontología del lenguaje humano. Es más, el modo de proceder no es, como lo era en el paradigma estructuralista, desde la inducción partiendo, en primera instancia, de la descripción de los hechos para, luego,



crear un sistema, una explicación. Aquí, se piensa en cómo funciona el lenguaje, se propone una hipótesis y, a partir de allí, se arma un sistema (Serrano, 1975). La confirmación de una teoría correcta acerca del lenguaje estaría sujeta a la cantidad de predicciones constatadas, es decir, a la medida en que es capaz de describir su funcionamiento.

En el ejemplo citado sobre Guzmán de Rojas, el éxito en un traductor automático es equivalente a una confirmación acerca del estatus ontológico de la matemática con respecto al lenguaje, es decir, vendría a demostrar que la matemática está verdaderamente en el lenguaje.

- Contra esta posición, surge la crítica de Domene Verdú (2010). Para este autor, no se puede pretender homologar un lenguaje formal a uno natural ya que el lenguaje natural tiene características que le son propias y que escapan a la formalización. Es decir, las lenguas naturales no son iguales ni similares a los “objetos” matemáticos o formales ni en su funcionamiento ni en sus propiedades. La matemática, por sí misma, no dice nada acerca del lenguaje, solo es considerada como importante en tanto puede servir de metalenguaje disciplinar. Dice Verdú que el lingüista y el gramático necesitan un metalenguaje preciso y riguroso que no introduzca, de forma subrepticia, aspectos del *explanandum* en el *explanans*, es decir, que evite la circularidad haciendo que, en la definición de los conceptos, no estén implícitos procesos y propiedades que deben ser descritos y explicados. Las lenguas naturales, en este aspecto, no son instrumentos adecuados ya que, entre otras cosas, sus conceptos no son fijos ni rígidos sino que cambian,



se adaptan y van adquiriendo un sentido u otro a través de su uso. De aquí, surge la necesidad de sustituir, en el análisis del lenguaje, a la lengua natural por un lenguaje formal lo suficientemente explícito y riguroso. Este vacío es el que viene a cubrir la lingüística matemática.

Claro que estas dos últimas posiciones expresan, lateralmente, sus concepciones sobre lo que es la matemática o sobre aquello que llaman “objetos” matemáticos o de la matemática. Para la primera, puede ser posible, al contrario de lo que afirma Verdú, pensar que el objeto matemático no tiene una existencia independiente sino que se construye a través de las relaciones entre partes de diferentes tipos de sistemas. En cambio, este último autor entiende que los “objetos” matemáticos tienen una existencia separada o, por lo menos, separada del lenguaje y, por tanto, no se puede comparar con aquellos. Sea como sea, lo importante es que, a fines prácticos, una posición entiende que la matemática solo viene a ayudar a la lingüística en su constitución como ciencia en tanto lo dota de un metalenguaje específico para el análisis, evitando que caiga en las ambigüedades que generaba analizar el lenguaje natural desde el mismo lenguaje natural y la otra posición permite pensar a la matemática incluida dentro de la mismísima realidad del lenguaje.

#### 4. Críticas a Guzmán de Rojas

Para este punto, en cuanto a críticas específicas, tomaré el artículo de Secades Gómez ya citado y, en cuanto a la crítica principal que me detendré en comentar (apartado 5), haré una relación entre este artículo y los trabajos de Guy Deutscher (2010) y Rossi-Landi (1974).

Anteriormente, en el apartado 1, había dicho que Secades Gómez no intenta abrir un diálogo sino, más bien, plantear el fin de una ilusión. Me refería a que, desde la crítica y señalamiento de errores



incurridos en diversos ámbitos, Secades Gómez pretende hacer ver la inviabilidad del proyecto del investigador boliviano. Para él, en última instancia, la popularidad de la *Problemática lógico-lingüística...*, sobre todo en los foros aymaristas, se debe únicamente a un motivo de “orgullo étnico”. La idea del rescate de la lengua aymara y las características especiales que se le infieren estarían, así, mayormente ligados a la búsqueda de un origen mítico, a la creación de una identidad común (casi al estilo del uso del lenguaje, la literatura y la lingüística que se hacía en provecho de la formación y afirmación de los estados-nación durante el siglo XIX) y no a un verdadero interés científico. Para el español, además, el “peligro” de la obra de Guzmán de Rojas reside en una fama desmedida dada su falta de rigurosidad y la carencia de un análisis serio desde el ámbito antropológico, filosófico, lingüístico o de la argumentación en general. Al contrario de lo que veía yo al buscar material sobre el tema, Secades Gómez habla de una trascendencia de la obra por fuera de la academia y un impacto general que se puede rastrear hasta Umberto Eco (1996), quien cita al aymara como ejemplo de una “lengua perfecta”. Dado que intuye todos estos inconvenientes y peligros, es fácil ver por qué pone tanto énfasis en la corrección y desechamiento de ciertas ideas.

Podemos sintetizar sus críticas en los siguientes bloques:

- Confusiones conceptuales entre las cuales se encuentra un solapamiento entre lógica trivalente y lógica modal. Por ejemplo, a veces, el 0 parece hacer referencia al desconocimiento sobre la verdad o falsedad de predicado al que se aplica, en tanto que, otras veces, parece tener un valor ontológico y real convirtiendo al 0 en un valor más de verdad.
- El problema de las fuentes: Guzmán de Rojas no cita trabajos modernos. En cambio, se detiene en analizar,



por ejemplo, a Bertonio, cuya obra data del siglo XVII y toma de base el latín. A propósito, Guzmán de Rojas tiene un artículo en donde defiende su postura y aboga por el aprovechamiento de la obra de Bertonio (Guzmán de Rojas, 2012).

- Dados los dos puntos anteriores, se desprende un cierto desconocimiento científico-lingüístico (moderno) sobre el aymara que contradice las intuiciones de su teoría, es decir, su teoría no sería capaz de predicción. Por ejemplo: un mismo sufijo puede tener diferentes funciones, al contrario de lo que supone Guzmán de Rojas asignándoles un único valor de verdad. Otro error que cita el “crítico” español se refiere a que los sufijos oracionales no se pueden combinar libremente.
- Este desconocimiento también se traduce en el aspecto semántico. Por ejemplo: Guzmán de Rojas asigna al sufijo -cha un valor lógico de duda. Sin embargo, este sufijo se utiliza para pedir al oyente que elija una opción entre dos.

Tanto los ejemplos anteriormente nombrados como muchos de los otros que analiza Secades Gómez se basan en esta crítica principal: el ingeniero boliviano le hace “trampa” al sistema deductivo. Es decir, busca en la lengua aymara elementos que se puedan acomodar dentro de la lógica trivalente de Łukasiewicz e ignora los que no en lugar de corroborar sus hipótesis con las fuentes. De hecho, justifica la falta de utilización de fuentes en el desconocimiento de la lógica por parte de los lingüistas. Según él, solo las herramientas adecuadas te permiten una buena observación, por lo cual este desconocimiento de la lógica los llevó a ser incapaces de descubrir ciertas estructuras



y dejarlas por escrito. De esta forma, Guzmán de Rojas se estaría situando en el lugar de “descubridor” y, por tanto, de creador de nuevas fuentes.

## 5. Aclaración para próximos desarrollos

Siendo Secades Gómez formado tanto en filosofía como en antropología social y cultural, además de ingeniero informático e ingeniero técnico en informática de sistemas por la Universidad de Oviedo-España, es difícil dictaminar su posición con respecto a la lingüística matemática entendida según el punto de vista de los rusos Gladkii y Mel’uk. En efecto, en un sentido, la crítica general señalada en el apartado anterior puede corresponder solamente a una falta de adecuación respecto del método deductivo. Sin embargo, cuando refiere su conclusión es estos términos: la lógica trivalente aymara “poco tiene que ver con la lengua aymara tal y como es practicada por sus hablantes”, parece que pusiera su énfasis en partir de las fuentes, es decir, que privilegiaría un método, más bien, inductivo.

Me interesa, también, un segundo punto de su conclusión: “el trabajo de Guzmán de Rojas no puede ser usado como argumento a favor del relativismo lingüístico o cognitivo radical ni, por ende, contra la posibilidad teórica de la argumentación intercultural”. Esto es así porque la lengua y el pensamiento aymara no aparecen como inconmensurables; en un sentido positivo, la “práctica” demuestra que existe la traducción entre las lenguas, argumento ya usado contra las tesis de relatividad lingüística por autores como Deutscher y Rossi-Landi. En este aspecto, Guzmán de Rojas no sería más que otro ejemplo destinado al fracaso.

Me gustaría detenerme en estos dos aspectos. No es mi pretensión defender la relatividad lingüística sino, más bien, rescatar los elementos relacionados a la posibilidad de una lingüística matemática (o lógica o computacional). Quiero evitar que conclusiones



apresuradas acerca de los reparos de Secades Gómez infundan en el lector la idea de su inutilidad o inaplicabilidad.

Como dije, Guzmán de Rojas se situaría dentro de la perspectiva de Gladkii y Mel'uk: hace un uso sistemático de la lógica, usa el método deductivo y ve, en el aymara, las propiedades lógicas que utiliza. Con respecto a la primera crítica, el hecho de que haga un mal uso del método deductivo no lo anula ni anula las disciplinas que lo utilizan. No hace falta que Guzmán de Rojas parta de las fuentes sino, más bien, que constate.

En cuanto a la segunda crítica, Secades Gómez hace depender el relativismo lingüístico atribuido al boliviano de la utilización de la lógica trivalente: para Secades Gómez, si los aymaras usaran una lógica diferente de la nuestra, la comunicación sería imposible. En este sentido, la posición de Guzmán de Rojas es ambigua: por un lado, parece defender la relatividad e inconmensurabilidad. De hecho, su interés en la lingüística parte de un costado práctico: yendo a enseñar matemática a niños aymaras, encontró que era difícil que estos adquirieran las herramientas necesarias y el conocimiento. Enseguida, atribuyó estas dificultades a un problema en la comunicación. Baste, para ejemplificar esto, el mismo título del libro: *Problemática lógico-lingüística de la comunicación social con el pueblo aymara*. Sin embargo, por otro lado, no se hubiera aventurado a hacer una obra de este tamaño si no creyera que el análisis de la lengua aymara puede resolver los problemas de traducción y entendimiento. De hecho, ¿para qué trabajaría en el armado de traductores automáticos si creyera, verdaderamente, en una inconmensurabilidad? Como se ve, no es un problema del uso de la lógica aplicada al estudio de lenguaje. La lógica trivalente podría ser, en última instancia, traducible a una lógica bivalente; podría resultar, también, que la lógica trivalente estuviera en la base de todos los seres humanos, solo que algunos completaron todas sus posibilidades



y combinaciones; y otros, no, etc. La inconmensurabilidad no es un problema derivado del uso de la lógica en lingüística ni de darle a esta cierto estatuto ontológico. La lingüística matemática “de impronta rusa” ve una realidad matemática en el lenguaje que Guzmán de Rojas deriva, también, al pensamiento. Sin embargo, el error de este autor puede haber estribado en considerar una lengua aislada de las otras, es decir, en proponer un método deductivo para el análisis de una sola lengua, no del lenguaje y no dedicarse a comparar. También, puede haberse debido a un error técnico: trató de utilizar la lógica trivalente tal cual había sido formulada en lugar de ajustar este desarrollo lógico al objeto de estudio, a las intuiciones de la lengua.

Un análisis más específico sobre estas cuestiones queda derivado para un artículo futuro.





## Bibliografía

- Deutscher, Guy. (2010). *Prisma del lenguaje. Cómo las palabras colorean al mundo*. Barcelona: Ariel.
- Domene Verdú, José Fernando. (2010). *Lingüística y matemáticas. Axiomatización de la teoría gramatical y su aplicación a la tipología lingüística*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Eco, Umberto. (1999). *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona: Crítica.
- Gladkij, Aleksej Vsevolodovic & Mel'uk, Igor Aleksándrovic. (1972). *Introducción a la lingüística matemática*. Barcelona: Planeta.
- Guzmán de Rojas, Iván. (1985). *Problemática lógico-lingüística de la comunicación social con el pueblo aymara*. Ottawa: IDRC.
- \_\_\_\_\_. (2012) “La obra de Bertonio como fuente para el análisis lógico-lingüístico del aymara antiguo”. *Ciencia y cultura*, 28, 219-134.
- Kristeva, Julia. (1988). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Fundamentos.
- Rossi-Landi, Ferruccio. (1974). *Ideologías de la relatividad lingüística*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Secades Gómez, Alejandro. (2013). ¿Lógica trivalente aimara? Análisis de una teoría sobre razonamiento no occidental. *Revista iberoamericana de argumentación*, 6, 39-67.
- Serrano, Sebastián. (1975). *Elementos de lingüística matemática*. Barcelona: Anagrama.





## El país del silencio<sup>1</sup>

*Juan Pablo Piñeiro*

El 27 de abril de 2013 ha dejado nuestra tripulación terrestre mi querido amigo Jesús Urzagasti. En su novela *Un hazmerreir en aprietos*, una verdadera obra maestra, escribió “el mundo es el peor cliente porque pide todo a cambio de nada, encima uno debe estar en la oscuridad tallando la figura del aprendiz”. No cualquiera dice eso. No cualquiera lo vive. Y él lo hacía sin permitirse siquiera el descabellado lujo de quejarse. ¿De qué se podía quejar? Si en su casa vivía la alegría y eso solamente lo logra el que ha crepitado muchas veces. Me imagino, como también se imaginaba él, que su muerte será el mayor pretexto para que se lea a profundidad su obra. De él se puede decir lo que decía el poeta paceño Jaime Sáenz del pintor Arturo Borda: “Arturo Borda, como artista que era, estaba en posesión de la realidad verdadera; y por tanto, no esperaba que lo comprendieran ni como hombre ni como artista, pues ya sabía que, como hombre y como artista, el único llamado a comprender era él”. Ese era el don del Jesús, comprender. Poblaba su mundo con lo mejor del país para que sea de todos. A esa patria silenciosa la cuidó siempre como a un talismán dorado. Y es que estoy seguro de que escribir desde Bolivia es otra cosa. Lo difícil es que a nosotros el castellano ya no nos alcanza. Convive hace siglos con idiomas más experimentados que han sobrevivido oralmente los más crueles

---

<sup>1</sup> Esta conferencia fue dictada el día 15 de agosto de 2013 en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, con motivo de la visita del autor como invitado al Festival Internacional de Literatura de Córdoba. Agradecemos a Juan Pablo el darnos la posibilidad de publicar esa conferencia como un artículo más de nuestro libro.



embates. Solamente transformando el castellano podremos acceder a una palabra más apropiada, más decidora.

Jesús Urzagasti nació en 1941 en el Chaco boliviano, como hijo mayor de una familia numerosa. Nació en un recodo del monte, en un ojo de agua. En su pueblo no había ni plazas ni iglesias y eso favoreció al mundo secreto que latía a su lado. Egresado del colegio se fue a Salta a estudiar tornería. Lo estaba haciendo bien hasta que tuvo una serie de misteriosos sueños. Alguien dentro suyo lo conminaba a escribir, el verdadero dueño de su libertad. Entonces escribió varias páginas desmenuzando lo inexplicable, las metió en una botella y las enterró en una quebrada de su provincia. Las ofrendó al silencio, a la tierra y al monte. Lo dejó todo y se fue a La Paz. Gracias a un amigo que jugaba en Chaco Petrolero, pasó sus primeras noches en la ciudad del Illimani en calidad de invitado clandestino en las instalaciones del club deportivo. Pero esa es otra historia. A los 27 años publicó *Tirinea*, su primera novela, en editorial Sudamericana. *Tirinea* es un lugar que abandonan sus habitantes para buscar la tierra ensoñada y al encontrarla descubrir que se trata de *Tirinea*. Ese libro fue un regalo, una puerta. Tuvieron que pasar trece años para que escribiera su segunda novela: *En el país del silencio*. La escribió en horas clandestinas en uno de los momentos de mayor zozobra en nuestro país. La escribió acechado por el miedo pero con la mirada clavada en la promesa luminosa que se había hecho a sí mismo: no traicionarse nunca. Y nunca se traicionó. *En el país del silencio* parte de la certeza de que este país sabe estar callado en más de quince idiomas. Y para mí eso lo dice todo. Paradójicamente, en la novela el país es la palabra y los interlocutores principales son el Otro, el Muerto y Jursafú, quien a todas luces tiene nombre de mago. *En el país del silencio* devela entre muchas otras cosas el sentido de la palabra aymara aruskipasipxañana-kasakipunirakispawa, la cual tiene 36 letras y está tallada por



múltiples significados y misterios. Se la resguarda como un disco solar en el centro del idioma, y puede traducirse como “estamos obligados a comunicarnos”. Estamos obligados a comunicarnos porque sino nunca sabremos quienes somos. Ese es el desafío de la literatura de nuestro país, transformarse con él. Todavía perdura la mirada del cronista, que no entiende que el embrujo es su mirada. Que no puede salir de ella. El cronista morirá a medida que nuestra literatura pise la tierra descalza. Cada uno de los idiomas que hablamos puede inyectarle al castellano sutilezas indecibles, y de esa manera devolver el poder a la palabra. El lenguaje no nombra al mundo, lo convoca. La escritura es uno de los instrumentos con los que contamos para limpiar la ilusión de las palabras. Para eso no basta escribir, la cosa es hacerlo como se debe. Jesús Urzagasti sabía que el único mérito que puede tener el que escribe es aprender con firmeza lo que la escritura le enseña y le muestra. Porque el que escribe es, como diría Jaime Sáenz, un *visitante profundo*. No hay escritor, eso es lo primero que se debería entender, pero para que haya escritura es necesario preocuparse menos de los concursos y acordarse más del cuerpo. Hay que estar al servicio de palabras de origen desconocido que al llegar se tejen con nuestro propio camino. Y ahí sí que no hay tutía, porque solo el humilde sobrevive.

Jesús Urzagasti practicaba el silencio con la misma destreza que el arte de la conversación, por eso brillaban las palabras en su casa y en su obra y por eso afrontó con firmeza cualquier dificultad en la vida. No por nada le encantaba una frase escrita por Kafka en *El Proceso*, “estoy acosado, estoy elegido”. Y es que muchas veces Jesús prefirió pasarla mal a soltar el hilo que lo unía con el centro secreto y clandestino de nuestro país. Y no era raro en él, desde niño había aprendido el valor de las cosas. Siempre recordaba con humor, por ejemplo, que “más vale que algo haga mal a que se eche a perder”. Talló esas frases en el corazón del país.



Lo conocí en una charla que dio en mi universidad, y después cuando fue invitado a darnos un taller de escritura. Cuando acabó la clase nos invitó generosamente a su casa. Así conocí su maravilloso hogar, a Sulma, su mujer, y a sus tres maravillosos hijos. A pesar de que se trataba de un pequeño departamento en un subsuelo, el sol se las ingeniaba para ingresar por todas partes y con él aparecía un mundo infinito. Durante un tiempo lo visité cada lunes para tomarnos un *huarishñaki* y conversar. Los libros, los recuerdos y la música aparecían en la mesa portando enseñanzas de un valor incalculable. Ahí entendí que él era un maestro y no por las cosas que me enseñaba sin querer hacerlo, sino porque me hizo entender que vivir y escribir de esa manera era posible. Uno no se puede hacer al loco.

Jesús Urzagasti, como todo maestro, fue delicado y se esforzó mucho en no influenciarme, y esa actitud respetuosa me influenció de por vida, porque era una manera de pensar. Un día de esos me invitó junto a mi amigo Fernando a viajar a su tierra con su familia. Fue un verdadero viaje iniciático porque escondido en la lejanía vivía el mundo donde había fundado su literatura. Pocos meses antes había publicado la novela *El último domingo de un caminante*. En ella se cuenta la historia de unos personajes que llegan de la ciudad en camión a una estancia perdida en el chaco, la estancia Las Conchas de Santos Gallo. Al noveno día de viaje, fuimos nosotros quienes llegamos a las 6 de la mañana a las Conchas, y así como se describía en la novela que había leído, nos recibió Santos Gallo saliendo de la penumbra. Carneamos un chivo y nos emborrachamos con vino Toro con hielo. El calor era insoportable. En la novela se narra, entre otras cosas, cómo durante ese encuentro entre los urbanos y los rurales, se producía una pelea con cuchillo. Cuando yo dormía la siesta, tumbado por el vino, Jesús me despertó alborotado y cuando lo hizo me quedé estupefacto por la pelea que estaba presenciando. Era igual a la que se narraba en *El último domingo de un caminante*.



“Jesús, es igual a tu libro”, le dije. Él tenía las manos ensangrentadas porque había alzado el cuchillo que le arrebataron a uno de los forajidos. “Se escribe con sangre”, me respondió. Con eso lo entendí todo, para devolver a la palabra su poder de invocación es necesaria la escritura y para que exista esa escritura es necesario entregarlo todo. La vida entera. Tal y como él lo hizo. Eso es escribir con sangre. Esa tarde chaqueña huimos todos al camión. A pesar de que no estábamos directamente involucrados en el conflicto, nos podía pasar cualquier cosa. La huida se frustró porque el camión estaba mal y para partir teníamos que empujar. No funcionó y escapamos a una casa vecina. Los forajidos se quedaron rodeando la estancia mientras ataban cuerdas para colgarnos de los árboles. No entraban por respeto al vecino. Los forajidos simplemente querían al que los había humillado. Era un argentino. Vivía en la frontera. La pelea se inició cuando tuvo que defender la memoria de su hermana. Para refugiarnos tuvimos que dormir en el establo con el Jesús y su familia, y como en las provincias Dios goza de un maravilloso sentido del humor, permitió que coincidiera la estancia nocturna en el establo con la fecha de navidad. Era navidad y yo estaba en un establo con la familia de Jesús. Lo triste fue que meses después nos enteramos de que habían finado al argentino. En los parajes alejados del mundo la vida vale todo o no vale nada. No hay puntos medios. Quizás por eso una noche que el Jesús tuvo una pesadilla y se levantó entumecido por el terror, agarró una lapicera y el libro azul que tenía en la mano y escribió en la tapa un maravilloso texto. El libro era *Un Mundo feliz* de Aldous Huxley. Y el fragmento después sería parte de su primera novela:

Aunque las catástrofes se avecinen y tu figura tienda a desaparecer en manos del crimen o de la oscuridad, aunque el mundo se venga abajo con el objeto de no favorecer tu



existencia, aunque no haya luz y todos tus pañuelos estén sucios, aunque no hayas leído *El mundo como voluntad y representación*, aunque ya no queden dudas de tu imbecilidad y de tu pereza y hayas perdido la esperanza de explicarte a ti mismo el extraño desapego que te une al mundo, aunque suceda de golpe y porrazo lo citado y lo no citado por pudor, nunca olvides que por primera, única y última vez eres lo más formidable y maravilloso que habita en este mundo.

Hay paisajes maravillosos en el universo que nadie, ni tú, verá jamás; pero eres tú el sendero único para llegar a esos paisajes: lo ideal sería que te conformes con semejante privilegio y que no desconfíes de tu ceguera. Hay zonas llenas de un encanto especial para el espíritu que se han sublevado de tanto esperar tu presencia. En la lejana Finlandia existen aldeas que han perdido muchas cosas por ti y por ti siguen clamando con una melancólica trompeta cuando cambia la luz del día y no es el atardecer sino la noche lo que ruge en la distancia estremecida de misterio. Pero tú sólo tienes inclinación a vivir en lo desconocido, a saludar con desmesurado respeto a los que perdieron lo mejor de sus vidas en la guerra del Chaco, mientras te repele todo lo que comienza con la letra W. Tus ojos adquieren la luz de los astros cuando miran objetos curvos en la oscuridad de tu habitación, pero tu sangre circula tranquila, sin remordimientos y no se asombra de tu asombro sino de ti que te crees al margen de su armonioso y silencioso triunfo. Mientras tanto tú paseas de un lado a otro en tu propia jaula. No tienes ideas chicas ni grandes y con todas tus ideas juntas no se podría hacer una idea mediana, por eso seguramente duermes como un cansado excursionista, con la bragueta abierta sin ánimo ya de hacerte crecer los bigotes. Levántate y agradece, antes de que tengas ese olor a





ropa guardada en tu cuerpo, agradece por haber venido sin tener nada a un mundo que lo tiene todo, así regresarás con todo al país de la nada y sin haber abierto el pico.

Cuando el Jesús llegó a la ciudad de La Paz, intrigado por los sueños que le habían mandado a escribir, tuvo que dormir muchas noches en el banco de una plaza. Había venido con todo lo que tenía que, aquí, no alcanzaba para nada. Y cuenta que cuando se dormía pensaba que hay gente que estaba en hoteles de cinco estrellas, mientras él podía dormir en uno de mil estrellas. Él sabía que la vida solo se manifiesta para el que humildemente puede levantar los ojos en una noche estrellada y refugiarse en la inmensidad de lo que no conoce. Ese es el Jesús, mi amigo muerto. El que nunca dejará de mirarme y al que no puedo darle el lujo de fallar.

Para los andinos el pasado está delante, y es lógico porque es lo único que se ve. Ese pasado que miramos va cambiando y transformando los hilos que nos alcanzarán mañana. Una de las frases más maravillosas del Jesús capta con precisión la importancia de esta certeza poética: “El pasado será para siempre imprevisible”. Y así es. Por eso en aquella quebrada donde el Jesús enterró hace años sus primeras páginas, está naciendo un frondoso y majestuoso árbol. El árbol de nuestra tribu. Y por eso en *Fronadas Nocturnas*, el último poemario que publicó antes de irse, escribió: “Sentado en la silla amarilla/con un viejo jarro de barro en las manos/ siento algo intacto en mis adentros/ cuando entre las frondas pasa el tiempo”, palabras que vistas desde aquí, se iluminan para revelarnos las huellas ineludibles de su presencia.





## Sobre los autores

**Mariana Lardone** es Licenciada en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía de la Universidad de Córdoba. Sus intereses giran alrededor del heterónimo como una subjetividad hecha de arte y, más generalmente, alrededor de los vínculos entre las palabras, la escritura, los cuerpos y la materialidad del arte. Participa en un grupo de investigación sobre Literatura Argentina, en el Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas y en una editorial colectiva llamada La Sofía Cartonera. Le gusta explorar las líneas donde la literatura se abre porque está convencida de que la literatura es mucho más que lo simplemente escrito en el papel.

**Catalina Sánchez** es estudiante de Letras Modernas con miras a escribir su Tesis Final de Licenciatura. Forma parte del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas desde sus comienzos –allá por el 2012–. Sus primeras, tímidas, lecturas de Silvia Rivera Cusicanqui y Lezama Lima la llevaron a meter sus narices en el problema de la imagen y el barroco. Hoy pisa firme el camino imaginal que ansía recorrer errante y a tientas, con una única convicción: la imagen convoca.

**Belisario Zalazar** nació en la ciudad de Salta en 1989, actualmente finaliza sus estudios de la Licenciatura en Letras Modernas (UNC). Ha participado en diversos congresos y jornadas de filosofía y literatura. Integra el Proyecto de Investigación “Habla y escritura en experiencias poéticas contemporáneas” (SECyT). Una beca de grado otorgada por la UNC para estudiar un cuatrimestre en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona le dio la posibilidad de asistir a un encuentro entre el F.C Barcelona y el Athletic Bilbao. Esta experiencia confirmó una hipótesis que sostiene insistentemente



desde hace varios años: “El Sentido que tantos filósofos posmodernos, imbuidos de un nihilismo radical, dicen perdido se encuentra rodando en una cancha de fútbol”.

**Lara Sofía Benmergui** está realizando su tesis de grado de la carrera de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Ejerce como profesora de Lengua y Literatura en el nivel medio. Desde marzo de 2013 participa en el Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas, coordinado por Magdalena González Almada. Fue en ese contexto que la obra literaria de Jaime Sáenz empezó a atraerla, de manera tal que se convirtió en tema de investigación para su tesis de Licenciatura y de numerosos trabajos, ponencias y artículos, entre ellos, el que aquí presenta. En el transcurso de su carrera universitaria, se ha encontrado a sí misma reincidiendo obstinadamente en una serie de nociones, categorías y conceptos filosóficos que hoy son ya una constelación consolidada y asumida, junto con la cual lee y piensa la literatura. En la escritura de Sáenz, encuentra un terreno propicio para (re)pensar, cada vez, estas nociones que habitan su forma de lectura, al punto tal que sus imágenes son ya parte de esta constelación.

**Florencia Rossi** es Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba con un trabajo sobre el escritor puertorriqueño Eduardo Lalo por el que obtuvo una Beca de Iniciación a la Investigación otorgada por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNC. Además de ser integrante del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas, forma parte del proyecto “Territorios del presente: espacialidades y temporalidades en las escrituras latinoamericanas (1990-2010)”, en el marco del programa “Escrituras Latinoamericanas. Literatura, Teoría y Crítica en debate (1990-2010)” (Secyt). Sus lecturas han confluído, casi siempre, en el interés por la



experiencia de la territorialidad materializada en los recorridos; lecturas que han saltado de un punto a otro en el mapa. Le gusta caminar por las ciudades y pensar; pensar que cuando camina, marca y se deja marcar; eso le pasó cuando visitó La Paz en 2012 con algunas compañeras del grupo. Le gusta leer cuentos, fragmentos y novelas.

**Magdalena González Almada** es Licenciada en Letras Modernas (UNC) y doctoranda en Letras. La tesis que se encuentra escribiendo se titula “Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea (2000-2010)”. Forma parte del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades y recientemente se ha publicado su libro *El sujeto nacional en la narrativa boliviana. Una lectura en torno a Aluvión de fuego de Oscar Cerruto*. Debido al interés que despertaron los cursos dictados en torno a la narrativa boliviana, propuso la creación del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas coordinando diversas actividades tales como la compilación del libro *Sujetos y voces en tensión. Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI* (2012) entre otras que pretenden difundir y promocionar la literatura boliviana en Argentina. Investigando por más de diez años la literatura de Bolivia, disfruta de las charlas que genera el tema con los estudiantes, colegas y amigos. Si bien este es uno de sus temas preferidos, informal y formalmente, también le interesa la política de la literatura y la posibilidad de leer como si siempre hubiera un misterio a ser revelado. La problemática latinoamericana, las identidades y los intersticios que se generan en las relaciones de poder forman parte de sus preocupaciones.

**Sofía Pellicci** es estudiante de la carrera de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC y forma parte del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas desde sus comienzos. Le debe



al grupo el haber encontrado finalmente un tema de tesis y la posibilidad de compartir dos de sus pasiones: la literatura y el Havana Carmesí. Es miembro de PROPAL (Programa de Promoción y Animación a la Lectura y la Escritura), en donde estudia y difunde literatura infantil y juvenil. Le fascinan los relatos sobre lo extraño que confirman que en la literatura hay un espacio para lo imposible y se interesa por indagar en las propuestas estéticas de la narrativa actual.

**María José Daona** es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. En el año 2008 obtuvo la Beca Linneus-Palme con la que realizó estudios en la Universidad de Gotemburgo. Forma parte del proyecto de investigación “Políticas de la Literatura. Ficciones de espacio y archivo en América Latina” dirigido por la Dra. Carmen Perilli. Actualmente, realiza el Doctorado en Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras, UNT, con el tema “Espacialidades: Las novelas de Jesús Urzagasti y Edmundo Paz Soldán”, proyecto con el que ha obtenido la Beca de Posgrado otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Pertenece al Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos y al Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura. Recientemente, ha publicado el libro *Decir Bolivia. La narrativa de Marcelo Quiroga Santa Cruz: escritor e intelectual*.

**Hina Ponce** es estudiante de Letras Modernas. Se ha interesado a lo largo de su recorrido académico en objetos de estudio vinculados a la marginalidad y a la Literatura de Fronteras en Argentina. Así, integra el grupo de investigación “Heterodoxias y sincretismos en los márgenes de la literatura argentina del siglo XIX y XX”, con el cual publicó en 2013. Pero como estudiante con intereses



heterodoxos, ha integrado el Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas desde el año 2012.

**Fátima Manuela Alonso** es estudiante avanzada de Letras y estudia, además, filosofía. Ha participado en la cátedra de filosofía de la matemática como ayudante y, también, como miembro del proyecto de investigación asociado. Integra el Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas desde el año 2012. Sus campos de interés son amplios e incluyen a la neurociencia, la psicolingüística, la lógica, entre otros, habiendo asistido a cursos de grado y de posgrado relacionados con esta temática. Las líneas de investigación que trabaja se centran en el análisis de los lenguajes formales: historia, relación con el área de estudios a la que se aplica, etc. Específicamente, trabaja con los conceptos de espacio/tiempo y con la lingüística (lingüística matemática, lingüística computacional, gramáticas formales). Dentro de lo específicamente boliviano ha participado en coautoría con el profesor en física Germán Rolfo en el reciente IX Encuentro AFHIC/XXV Jornadas de Epistemología e Historia de la Ciencia con la ponencia “La matematización de la física: el espacio-tiempo en las culturas precolombinas” y, ahora, presenta este primer análisis sobre un intento de formalización de la lengua aymara sobre la base de la lógica trivalente de Lukasiewicz.







## Índice

Dos comentarios para una presentación de la literatura  
como experiencia .....

Comiendo con Pamela Romano .....  
*Mariana Inés Lardone*

Recorriendo senderos imaginales: hacia una  
epistemología de la imagen para la descolonización .....  
*Catalina Sánchez - Belisario Zalazar*

El júbilo de la comunidad: imágenes soberanas,  
destrucción del lenguaje y experiencia del errante  
en “Era ya oscurecido” de Jaime Sáenz .....  
*Lara Sofía Benmergui*

Los rincones urbandinos de William Camacho.  
Imágenes, sensibilidades y escritura como  
modelo epistemológico .....  
*Florencia Rossi*

Aproximaciones en torno a los lugares del cuerpo en  
Las *camaleonas* de Giovanna Rivero .....  
*Magdalena González Almada*

Género Telepático: el juego como posibilidad literaria .....  
*Sofía Pellicci*

Los extremos de la locura. *Norte* de Edmundo Paz Soldán .....  
*María José Daona*



A dos latitudes: aproximaciones hacia la marginalidad .....  
*Hina Soledad Ponce*

La lingüística matemática y lo aymara: algunos  
comentarios y cuestiones en torno a la  
“lógica trivalente andina” .....  
*Fátima Manuela Alonso*

El país del silencio .....  
*Juan Pablo Piñeiro*

Sobre los autores .....





Se terminó de imprimir en



Argensola 1942 - Tel./Fax (0351) 4723231  
en el mes de Enero de 2015  
Córdoba - Argentina