

Mariana Lardone
Magdalena González Almada
(Eds.)

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades - UNC



unc

Refracciones literarias en lo contemporáneo.

Ensayos sobre narrativas bolivianas



Refracciones literarias en lo contemporáneo.

Ensayos sobre narrativas bolivianas



Mariana Lardone
Magdalena González Almada

(Eds.)

ciffyh
Centro de Investigaciones
María Salomé de Eumichon
Instituto de Investigaciones y Humanidades (IHH)

Área de
Publicaciones

8offyh
AÑOS
Facultad de Filosofía y Humanidades

 **unc**

Refracciones literarias en lo contemporáneo. Ensayos sobre narrativas bolivianas / Romina Grana ...[et al.]; Editado por Mariana Lardone; Magdalena González Almada. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2026.

Libro digital, PDF - (Colecciones del CIFFyH)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1952-9

1. Literatura Latinoamericana. I. Grana, Romina II. Lardone, Mariana, ed. III. González Almada, Magdalena, ed.

CDD 800

Las obras de esta colección se someten a un proceso de evaluación mediante doble referato externo anónimo.



Imagen de portada: Imagen “Sin título” (2022) de Jorge Peñaranda Alvarez.

Diseño gráfico y diagramación:

María Bella (Área de Publicaciones, FFyH, UNC)

Gestión del proceso de evaluación:

Georgina Ricardi y Guadalupe Fernández (Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon, FFyH, UNC) - María Bella (Área de Publicaciones, FFyH, UNC)

Comunicación:

Paloma Braverman (Área de Publicaciones, FFyH, UNC)

2026



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento – Compartir Igual (by-sa)

Refracciones literarias en lo contemporáneo.

Ensayos sobre narrativas
bolivianas

Autoridades de la FFyH - UNC

Decana

Dra. Alejandra Castro

Vicedecana

Dra. Andrea Bocco

Área de Publicaciones

Coordinador: Bibl. Juan Pablo Gorostiaga

Centro de Investigaciones de la FFyH **María Saleme de Burnichon**

Dirección: Lic. Isabel Castro Olañeta

Secretaría Académica: Lic. Guadalupe Fernández

Área Educación: Dra. Gabriela Lamelas

Área Feminismos, Género y Sexualidades: Lic. Ivana Soledad Puche

Área Historia: Dr. Pablo Requena

Área Letras: Dra. María Angélica Vega

Área Filosofía: Dra. Natalia Lorio

Área Ciencias Sociales: Dra. Cecilia Inés Jiménez

Índice

13 | Introducción

por Mariana Lardone y Magdalena González Almada

19 | Distancia afectiva y marcas de oralidad en cartas de mujeres bolivianas del siglo XIX

por Romina Grana

39 | Imágenes y gestos: primeros planos en *El coraje del pueblo* de Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau

por Irene Coccio

53 | Narrativas de la resistencia: indigenismo clásico y neoindigenismo en diálogo

por Alejandra Lamas

65 | Geopoéticas indígenas situadas. Una lectura

por Magdalena González Almada

77 | Reescritura, tensiones y disrupciones en la representación del sujeto indígena como sujeto migrante y fronterizo en la narrativa de Juan Pablo Piñeiro

por Leila Jimena Ovando

95 | Esa marcha insomne hacia los gemidos. Otra genealogía posible para la región del Chaco

por Oscar Martín Aguirrez y María José Daona



117 | Tradición, ruptura y distopías en *Ustedes brillan en lo oscuro* de Liliana Colanzi

por Andre Rezende Benatti

137 | El lugar (país) desde abajo: *Hasta que el río aclare* de Diego Mattos

por Mónica Velásquez Guzmán

151 | Modos de recuperación de la obra de Hilda Mundy: desapropiación y azar en el bot de *Pirrotecnia*

por Mariana Lardone





Imagen "Sin título" (2022). Autor: Jorge Peñaranda Alvarez



Introducción

Mariana Lardone*

Magdalena González Almada**

El trabajo del Grupo de Estudio sobre Narrativas Bolivianas se sostiene desde 2012 en una trama de sentidos que se vinculan con las producciones literarias –y estéticas y filosóficas en general– de Bolivia. En sus inicios, surgió como una necesidad de dar encuentro a diversas lecturas que veníamos realizando desde los seminarios dictados en la carrera de Letras Modernas de la Facultad de Filosofía y Humanidades en 2011 y 2012.

De los catorce años que llevamos de trabajo ininterrumpido, los últimos siete se desarrollaron bajo el amparo institucional del CIFYH, con tres proyectos englobados bajo el título “La escritura como gesto estético y político. Divergencias poéticas en la literatura boliviana de los siglos XX y XXI”, y de los que a lo largo de los años formaron parte, bajo la dirección de Magdalena González Almada, Catalina Sanchez, Nicolás Alabarcas, Emilia López, Paula Franicevich, Daniela Cassini Greggio, Sofía Benmergui, Belisario Salazar, Rosario Nuñez, Hina Ponce, Florencia Rossi, Sofía Pellicci, Florencia Chiaretta, Costanza Clericó, Alejandra Lamas, Irene Coccio, Romina Grana, Leila Ovando y Mariana Lardone.

Durante todo este tiempo, la investigación se fue expandiendo hacia diferentes derroteros: por un lado, la escritura de ponencias, artículos, tesis, reseñas y demás producciones vinculadas a lo académico y lo cultural. Allí se destaca la publicación de los libros colectivos *Sujetos y voces en tensión* (2012) y *Revers(ion)ado* (2015), que condensan el trabajo realizado y que fueron confeccionados a partir de las lecturas y discusiones sostenidas en el seno del Grupo. No obstante, esta labor académica también fue de la mano de la difusión y de la promoción de la literatura y el pensamiento bolivianos en Córdoba, ya que –al menos cuando comenzamos a trabajar– se trataba de un objeto poco conocido en nuestra ciudad. Para esta tarea, nos volcamos con mucho entusiasmo a la realización de talleres, charlas y

* Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Privada de Santa Cruz | marianalardone@gmail.com

** Universidad Nacional de Córdoba CONICET | mgonzalezalmada@unc.edu.ar

presentaciones de libros, en un tránsito e intercambio fluido entre Córdoba y Bolivia que se fortaleció mediante un ida y vuelta de fotocopias y de libros, visitas de escritoras e incluso de publicaciones literarias.

En este sentido, un tercer movimiento que se desprende de nuestro trabajo es el de la conformación de redes de camaradería y de trabajo con colegas de otras universidades de Argentina, de Bolivia, de Brasil, entre otras. Cuando comenzamos como Grupo tuvimos que sortear mediante viajes, préstamos de libros y el favor de muchxs amigxs, ciertas dificultades de acceso a nuestro objeto de estudio, derivadas de los circuitos editoriales y de los vacíos en la academia. En los últimos años, por el contrario, los puentes construidos se fueron sistematizando y formalizando a partir de la organización de dossiers, congresos, y conversatorios. Aquí en el CIFFyH, por ejemplo, creamos el Ciclo “Conversaciones Bolivia”, un espacio que nos permite convidar al diálogo a diferentes especialistas en literatura y pensamiento bolivianos y que luego queda alojado en la web del Centro, disponible para un amplio público.

La publicación que proponemos en esta ocasión, entonces, da cuenta de nuestro último periodo de trabajo en el CIFFyH y también se proyecta a partir de la apuesta por la reunión y la conversación cotidianas en la que vamos tramando nuestras investigaciones sobre la literatura boliviana: cada miembro parte de sus inquietudes y sus preguntas particulares, pero en el intercambio compartido al que apostamos como gesto crítico esos puntos de inicio se van convirtiendo en una deriva común. Además, para seguir construyendo red, en esta ocasión invitamos a formar parte de esta publicación a compañerxs de la academia tucumana, boliviana y brasileña, con quienes ya hemos realizado otros proyectos conjuntos. Así, este libro representa de manera cabal nuestros aportes a este campo al tiempo que reafirma nuestro compromiso con el estudio y abordaje de una literatura no frecuentemente visitada por la crítica especializada.

En cuanto a los textos que lo componen, el libro analiza desde cartas escritas por mujeres en el siglo XIX hasta expresiones literarias tecnologizadas en tiempos contemporáneos, pasando por la lectura de películas de Jorge Sanjinés y la lectura de una narrativa del presente siglo que no cesa de cuestionar los acuciantes tiempos en los que vivimos. Desde nuestro abordaje, creemos que no se trata de “casos”, sino de la elaboración de eslabones que contribuyen a la interpretación de una realidad dinámica, no exclusivamente boliviana, sino latinoamericana. En este sentido, el volu-

men no apuesta tanto a la visibilización de “resultados” en la investigación, sino que más bien expone las insistencias, las incertidumbres y los puntos de contacto que nuestro trabajo viene sosteniendo a lo largo del tiempo. Consideramos que, desde una lectura crítica, es posible re-dimensionar, re-construir y volver a cuestionar las fronteras, las lenguas, los territorios, las claves en las que se construyeron las hegemonías y se de-construyeron los factores de poder que dieron lugar –o no– a la inserción de ciertos autorxs y textos en el campo de la literatura boliviana y de la literatura latinoamericana. Por ello, quisiéramos advertirle alx lectorx que, en este libro, ninguna palabra en lengua indígena (sea aymara, guaraní o quechua, entre las más empleadas) llevará cursiva como marca de extranjería, sino que estará escrita sin itálica. Esta decisión supone un gesto que pretende desterrar todo rastro foráneo en lenguas que han sido reconocidas por la Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia promulgada en 2009.

Este libro, en fin, es una invitación a leer, a conocer Bolivia, su literatura, su diversidad territorial y lingüística ya sin prejuicios, pero en la insistencia de los cuestionamientos. No se pretende exhaustivo ni total, sino un punto de partida, una posibilidad de ingreso a un territorio textual diverso, heterogéneo y heterodoxo. Confiamos en que estas escrituras críticas colaboren, también, a contrarrestar las violencias que atraviesan estos tiempos y que pongan en valor no sólo una producción científica local, sino también la relevancia del objeto de estudio que hemos seleccionado para trabajar.



Refracciones Literarias en lo contemporáneo.
Ensayos sobre narrativas bolivianas (La ed.)
Mariana Lardone y Magdalena González Almada (Eds.)
Romina Grana [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Septiembre/octubre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)





Distancia afectiva y marcas de oralidad en cartas de mujeres bolivianas del siglo XIX

Romina Grana*

¿Qué movimiento de tu cuerpo va a complementar esa
sensibilidad?

En ese aprendizaje están todos los sentidos que te rodean:
de los pies, de las manos, del cuerpo,
del ojo, de la cabeza, del corazón.
Elvira Espejo Ayca, *Yanak Uywaña*.
La crianza mutua de las artes

Introducción

Las misivas constituyen un tipo documental cuyo valor ha estado asociado, en muchas ocasiones, a los elementos probatorios de un juicio, a los testimonios de procesos administrativos o a ciertas formas de expresión que aparecen en peticiones de licencias o mercedes de tierra. Las cartas que analizamos van en otro sentido, pues ponen en contacto a amigas, familiares y comerciantas en las décadas posteriores a la Independencia boliviana de 1825. Se trata de un corpus constituido por 70 cartas de mujeres incoadas entre 1836-1869. Son manuscritos atesorados en el ABNB¹ que pertenecen a la subcolección “Manuscritos Diversos” que integra el conjunto denominado “Antiguos, raros y curiosos”, colección de las más antiguas que resguarda la Biblioteca Nacional. La superficie textual de este corpus permite reconocer diferentes grados de formalidad: hay zonas de estos manuscritos permeables a la espontaneidad frente a otros donde sobresa la formalidad. El objetivo de este trabajo es identificar estas partes para detenernos en los tramos informales donde emerge la coloquialidad y con ella algunos vulgarismos, expresiones sentimentales, tratamientos familiares, etc. Es decir, signos que pueden ser interpretados como marcas de oralidad. Partimos del reconocimiento de que las cartas constituyen un

1 Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia.

*Universidad Nacional de Córdoba | romina.grana@unc.edu.ar

género discursivo (Bajtín, 1997), lo cual nos habilita a hacer una serie de distinciones que tienen que ver con el contenido temático, estructuración y el estilo. Se privilegiará el análisis de esta última variable, pues es allí donde se concentran los fenómenos caracterizadores de oralidad y con ello, de distancia/cercanía afectiva.

Naturaleza, función y semiosis en el género epistolar

El género epistolar, en su manifestación más habitual –la carta– trasciende la mera comunicación escrita para erigirse como un objeto de estudio complejo y multifacético. Lejos de ser un vehículo transparente de información, la carta se revela como un dispositivo cuyas condiciones de producción y posibles efectos habilita análisis variados y en distintas direcciones.

Un recorrido histórico por el género “carta” permite afirmar que además de un programa de actualización entre el que escribe y el que lee (Barrenechea, 1990) fue considerada como un recurso estilístico, género literario *per se* o una conducta lingüística. Basta con recordar los estudios sobre las epístolas de Cicerón, las cartas de Séneca o las ficciones epistolares de Rousseau (*Julia, o la nueva Eloísa*) y Goethe (*Las desventuras del joven Werther*). En la literatura, la carta permite explorar la subjetividad del personaje, su voz interior, sus pensamientos y emociones de una manera íntima y directa. También puede servir como un recurso narrativo para revelar información gradualmente, crear suspenso o proporcionar múltiples perspectivas sobre un mismo evento. Entre otros aspectos, vale recordar además que la variable temporal constituye un prisma con que mirar la epístola; así Genette (1972) en sus trabajos sobre narratología comenta a Todorov y retoma de él algunas notas sobre las “deformaciones temporales” válidas para pensar la carta en la medida que, en ella, se actualizan dos tiempos: un “tiempo de la enunciación” y otro de la “percepción” narrativa (asimiladas a los tiempos de la escritura y de la lectura)” (Genette, 1972, p. 4). Este juego de doble pertenencia supone una idea de tiempo hojaldrado e instanciado en varias dimensiones, tal como lo expresa Barrenechea en su estudio sobre la naturaleza genérica de la epístola:

La distancia obliga a una comunicación diferida en el tiempo y el remitente debe elegir entre situarse en el presente de la escritura que será

un pasado de la recepción o viceversa. Si la imaginación ficcionaliza la coincidencia espacial, también finge la sincronía y obliga a elegir tiempos verbales en presente o en futuro y los deícticos respectivos, a predecir las reacciones del destinatario y a elegir por anticipado una secuencia de estrategias para la consecución de sus fines, no siempre calculadas con acierto. (1990, pp.56-57)

En su función comunicativa más amplia, la carta ha desempeñado un papel fundamental en la configuración de las redes sociales, políticas y culturales a lo largo de la historia. Antes de la era digital,² era el principal medio para la comunicación a distancia, permitiendo la transmisión de noticias, la negociación de acuerdos, la expresión de afectos y la construcción de comunidades epistolares. Su estudio, por tanto, no puede desvincularse de la historia de la comunicación y de las tecnologías que la han soportado, desde el papiro y el pergamino hasta el papel y, más recientemente, el correo electrónico, que, si bien ha transformado la inmediatez y la formalidad, aún conserva rasgos estructurales y pragmáticos del género epistolar tradicional.

A propósito de este comentario, el aspecto pragmático de la carta es, quizás, una de sus aristas más ricas. Como acto de habla, la epístola no solo informa, sino que también interpela, solicita, persuade, consuela, etc. Desde la teoría de Austin (1982) sobre los actos de habla es posible afirmar que la epístola como totalidad y los enunciados que la integran –en particular– tienden a la ejecución de una acción. Para abordar los modos en los que es posible reconocer esas acciones, el lenguaje proporciona una serie de recursos que, mirados con detenimiento, “informan” sobre lo que acontece. Así, la elección de determinadas fórmulas de cortesía, el tono, la selección léxica y la sintaxis contribuyen a la fuerza ilocucionaria³ del mensaje, es decir, a provocar determinados efectos. Por ejemplo, una car-

2 En tiempos más contemporáneos, “la carta cumplió el papel de difusora de información, de allí que fuese enviada a veces a un destinatario con el encargo de hacerla conocer entre sus pares como una forma de noticiario o de instrumento de campañas cívicas. En la época cristiana, las epístolas de edificación espiritual sirvieron de apoyo a las nacientes comunidades” (Barrenechea, 1990, p. 54).

3 Searle (1995) –quien retoma a Austin– expone que un acto de habla se divide en tres subactos: (a) el acto locucionario (acto de decir algo), (b) el acto ilocucionario (acto al decir algo) y (c) el acto perlocucionario (acto por decir algo).

ta formal de negocios diferirá notablemente en su ilocución de una carta personal de amistad, no solo por su contenido, sino por las sutilezas de su construcción lingüística, que indican el tipo de relación y el propósito comunicativo. Adicionalmente, la carta es un espacio privilegiado para el estudio de la deixis. Es decir, de las expresiones que remiten al contexto de la enunciación (Levinson, 1983) de modo tal que los pronombres personales y adverbios de tiempo y lugar se llenan de sentido sólo en atención a las condiciones de enunciación, pues su referencia se ancla en el momento y lugar de la escritura y la lectura, generando un vínculo implícito entre remitente y destinatario a través de un espacio-tiempo mediado. La ausencia física de los interlocutores en las epístolas convierte a la deixis en un mecanismo crucial para la construcción de la presencia e inmediatez del texto.

Desde una perspectiva lingüístico-discursiva, las misivas pueden ser consideradas un género discursivo en la medida en que se definen como “tipos relativamente estables de enunciados” (Bajtín, 1997) que se distinguen por su contenido temático, su estilo y su composición o estructura. Se trata de momentos que “están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación” (Bajtín, 1997, p. 248). El aspecto sobre el cual descansa esa “estabilidad” es la esfera de la praxis a la que pertenecen. Así, el carácter “regular” con el que se presentan las producciones discursivas viene dado por la esfera de la actividad humana en la que se inscriben, la cual no ofrece sino un conjunto de posibilidades de concreción más o menos estandarizadas. Estas “esferas” se definen como campos socialmente contruidos en donde intersectan y luchan diferentes voces, ideologías y formas de interacción verbal.

El problema de los géneros emerge indisolublemente cuando se intenta reflexionar sobre las propiedades que tienen los discursos que nacen al interior de determinado ámbito de la actividad humana. En ellos se discursivizan las funciones que realizan los sujetos en cierto dominio de la praxis social, que, para el caso que nos ocupa, son prácticas vinculadas a la vida cotidiana de mujeres que escriben a familiares, amigos o esposos con objetivos diferentes: reclamo de bienes y derechos, quejas por falta de comunicación y cuidado, pedido de disculpas y reconciliación, preocupación por la salud y el bienestar, solicitud de favores y pedidos de ayuda, etc.

Bajtín propone una distinción al interior del conjunto amplio de los géneros. Así, existen “géneros discursivos primarios” que surgen en la comunicación cotidiana, oral e inmediata –como la carta– y se caracterizan por su aparente simplicidad, informalidad y una relación directa con la realidad extra verbal (ej. diálogos, conversaciones, órdenes simples, etc.): todos ellos son la base de la interacción verbal. Por otra parte, están los “géneros discursivos secundarios”, que constituyen formas más elaboradas, organizadas y complejas de comunicación que se generan a partir de la reelaboración, combinación y transformación de géneros primarios. Son característicos de las esferas de la comunicación cultural, ideológica y artística (ej. novelas, dramas, investigaciones científicas, informes, discursos políticos, leyes). Un género secundario puede incorporar y transformar géneros primarios, perdiendo estos su autonomía para integrarse en una nueva totalidad. Por ejemplo, un coloquio (género primario) puede ser transformado en el diálogo de una novela (género secundario), adquiriendo nuevas funciones y significados en el contexto de la obra literaria.

Las 70 misivas analizadas fueron escritas por mujeres bolivianas en el segundo tercio del siglo XIX en un contexto de notoria inestabilidad (Barragán et. al, 2015). Decimos esto porque la coyuntura político-social de entonces estaba signada por el intento de consolidar un modelo post independentista sobre una base en la que sobresalía la pugna entre caudillos, el tributo indígena como sede de cuestionamientos y la minería como recurso fiscal aún predominante. Las escribas de estos documentos hacen alusiones directas a cuestiones que tienen que ver con la propiedad de la tierra y los conflictos con el Estado, el debilitamiento de la milicia, la circulación de bienes y la relación de Bolivia con los países vecinos, entre otros temas acuciantes. En atención a estos comentarios, podemos afirmar que los escritos analizados integran una red discursiva en donde tópicos, agentes, representaciones sociales e ideologías están en franco diálogo.

El concepto de red discursiva fue propuesto por Eliseo Verón (1987), quien en su teoría de la semiosis social postula que los discursos no existen de forma aislada, sino que se encuentran en una interrelación constante, formando una vasta y compleja “red semiótica” en la que cada discurso remite, explícita o implícitamente, a otros discursos:

Llamamos red discursiva al conjunto de los discursos que, en un momento dado, están circulando en una sociedad, y que establecen entre sí relaciones de producción y de reconocimiento. La semiosis social es el conjunto de esos discursos circulantes, la red discursiva es la materialidad de la semiosis social. (1987, p. 125)

Esta red no es una sumatoria de textos, sino un entramado dinámico de relaciones de producción y reconocimiento de los significados en circulación. Para Verón, todo fenómeno social constituye un proceso de producción de sentido y este sentido se ancla en los discursos, que a su vez integran una red inagotable de significación. De esta manera, en las cartas analizadas se pueden recuperar las huellas de otros discursos que dialogan con ellas en un juego intertextual donde las tópicas se niegan, polemizan y se expanden. La relación entre esta red discursiva y el concepto de tópica es fundamental para comprender cómo opera y se organiza el sentido socialmente. Las tópicas, o *topoi* en la retórica clásica (Aristóteles 1982 y 1994), son lugares comunes, esquemas recurrentes de ideas que forman parte del “arsenal argumentativo” disponible en una cultura y un momento histórico determinado. Dentro de la red discursiva, las tópicas actúan como nodos o puntos de anclaje que condensan y vehiculizan los discursos. Es decir, los discursos no se construyen desde cero en cada enunciado, sino que se nutren de estos *topoi* compartidos y reconocidos por una comunidad. Una tópica puede ser una creencia generalizada, un valor social, un estereotipo o un argumento recurrente sobre un acontecimiento: al recrearse una tópica, el discurso se inscribe en una tradición, invoca un consenso o, por el contrario, lo desafía. De este modo, la red discursiva se teje a través de su actualización y resignificación mostrando cómo lo pensable y lo decible en una sociedad se articula y transforma en un proceso de semiosis ilimitada en el que las epístolas constituyen, a todas luces, un punto de inflexión.

El género como sede de oralidad

El título de este trabajo recoge la idea de oralidad y distancia/cercanía afectiva como si estas dimensiones guardaran entre sí una relación necesaria y eso, justamente, es lo que tratamos de mostrar: que las emociones, las afectividades, guardan una relación directa con las marcas de oralidad

que presentan las misivas en el segmento principal o cuerpo. Empecemos por hacer algunas precisiones sobre qué entendemos por oralidad, siguiendo los aportes de Blanche Benveniste (2005), quien proporciona un marco conceptual en el que oralidad y escritura no son fenómenos que se oponen, sino extremos de un *continuum* en el que las fronteras se relativizan. La autora se posiciona en contra de la visión tradicional que concibe la oralidad y la escritura como sistemas completamente autónomos y jerárquicamente diferenciados, donde la escritura es el modelo de perfección y la oralidad se ve como imperfecta, fragmentada y carente de gramaticalidad. Por el contrario, su trabajo se sustenta en la premisa de que la oralidad posee una gramática propia y regular, aunque diferente de la gramática de la escritura. Esta “gramática del oral” se rige por principios que responden a las condiciones de producción y recepción del discurso hablado: la inmediatez, la interacción, la co-presencia, la planificación en tiempo real y la dependencia del contexto extralingüístico. Entre otros aspectos, Blanche Benveniste argumenta que la escritura no es simplemente una transcripción de la oralidad: ambas son modalidades del lenguaje con sus propias reglas y recursos, pero en la práctica comunicativa, especialmente en géneros que no son puramente formales o literarios, se produce una interferencia o permeabilidad. Las “marcas de oralidad” son precisamente rastros de esta gramática del oral que se filtran en la escritura y que a menudo se perciben como “imperfecciones” en el escrito (ej. titubeos, repeticiones, anacolutos): estas huellas, lejos de ser “errores”, por el contrario, constituyen zonas donde se agiliza el funcionamiento de la lengua hablada, lo cual opera como vector de entrada a la construcción del sentido y la dinámica de las interacciones. La autora insiste en la idea de no juzgar los fenómenos orales con los criterios de la escritura y atender al hecho de que la oralidad es una construcción secuencial, aditiva y en gran medida espontánea que está diseñada para un tipo particular de intercambio comunicativo. En la misma línea, Paula Navarro (2013) sostiene que:

En este sentido considero, en consonancia con perspectivas de las Ciencias del Lenguaje que echan luz sobre la complejidad del tema y consideran a la oralidad y a la escritura en términos de variación (Halliday, Biber, Blanche-Benveniste, Maingueneau); que es contraproducente inscribirse en una perspectiva de oposición entre ambas modalidades comunicativas debido a que genera proyecciones didácticas que se sustentan en una

mirada simplificadora que inclina la balanza en beneficio de una u otra modalidad sin presentar la complejidad en sus relaciones. (pp. 104-105)

Ahora bien, ¿cuáles son las marcas de oralidad presentes en las misivas y en qué lugares de la superficie textual se encuentran? Para responder a estos interrogantes debemos volver a las consideraciones de Bajtín (1997) sobre los componentes que definen los géneros discursivos. Ellos son: estructuración, contenido y estilo. De esta manera, en las cartas se expresan contenidos más o menos fijos que se actualizan en un determinado estilo y conservan estables algunos modos de estructuración. Estos elementos no operan de forma aislada sino que son interdependientes y, en simultáneo, configuran una “totalidad”.

a) La *estructuración o composición* concierne a la organización interna del enunciado, a la disposición de sus partes constitutivas; cada género discursivo posee un “molde” típico que guía su configuración. La arquitectura reconocible en la carta incluye un encabezado (lugar y fecha), destinatario, un saludo, un cuerpo textual, una despedida y una firma. Esta organización formal no es arbitraria; responde a una conveniencia pragmática que facilita la identificación del remitente, el destinatario y el propósito del mensaje, ordenando la interacción comunicativa a distancia. La estabilidad de estas formas composicionales es el resultado de una convención social acumulada a lo largo del tiempo que expresa la experiencia comunicativa de una colectividad. Esta idea es coherente con la propuesta de Kabatek (2008, p. 9) sobre tradiciones discursivas ya que el concepto “refiere a los textos ya producidos en una comunidad, al acervo cultural, a la memoria textual o discursiva”. Siguiendo este paradigma de la lingüística contemporánea, existen formas tradicionales de decir las cosas que van desde una fórmula simple hasta un género o una forma literaria compleja. Esto es, se puede hablar de moldes culturales que dan forma a todo discurso, tanto oral como escrito. Este saber es un conocimiento compartido por una comunidad de hablantes que actúa como un regulador cultural que selecciona los recursos lingüísticos apropiados para llevar a cabo una determinada tarea comunicativa. Es decir, orienta acerca de cómo debemos organizar qué decir y de qué manera hacerlo. La noción de tradición discursiva promueve un diálogo con la concepción de género discursivo porque recupera la naturaleza histórica de la carta y permite

entender cómo sus convenciones (estilísticas, estructurales y temáticas) se manifiestan como una fuerza cultural –e histórica– sobre lo que producimos e interpretamos. De allí que la organización de los contenidos en la superficie textual es uno de los aspectos que más destaca como emergente del acervo discursivo.

En el corpus trabajado es absolutamente visible esta organización tal como se observa en el siguiente ejemplo:

Encabezado:

Señorita Manuela Delgadillo
Oruro, agosto 5 de 1864
Mi estimada hermanita

Cuerpo:

Deseo te conserves con toda salud, quedando todas nosotras buenas a tu disposición; con el general Billegas te dirigí una carta, la misma que [no] sé si la [ha]s recibido o no, supuesto que no me has contestado, porque en ella recomendaba a este señor sobre nuestro asunto, como también para que te diera algunos reales que necesitarás para los gastos que debes tener (...)

Cierre y saludo:

Recibe mil afectos de tus sobrinos, y vos ocupa el corazón de tu hermana que te ama y verte desea.
Matea Delgadillo [Firma y rúbrica]. (BO ABNB, ARC-P257)

Del análisis resulta que las cartas exhiben cierta “regularidad” a nivel estructural: existen zonas en las que se expresan categorías relativamente estables que se repiten y están en estrecha vinculación con determinado tipo de contenido. Así, en los segmentos que llamamos “encabezado” de ninguna manera se presentarán redes de argumentos que apoyan las peticiones o reclamos que hacen las mujeres, pues es más bien un fragmento dedicado a situar datos precisos, de manera más o menos “objetiva” sobre las características del destinatario, su título o función social. Lo mismo

ocurre con el “cierre”, lugar en donde no puede aparecer otra cosa más que los datos de quien escribe y se despidе e incluso, una *post data*.

b) El *contenido temático* se vincula con el nivel semántico. Esto es, refiere al conjunto de objetos, eventos, ideas y relaciones sobre los cuales versa el enunciado: involucra los significados puestos en circulación. No se trata de un “tópico” a secas, sino del universo de posibles temas vinculados a la esfera de la actividad humana en la que se origina el género. Por ejemplo, el contenido temático de un informe médico estará restringido a patologías, diagnósticos y tratamientos, mientras que el de un ensayo filosófico abordará conceptos abstractos y argumentaciones complejas. El de las cartas trabajadas abarca cuestiones vinculadas a los aspectos sensibles de la cotidianeidad de las mujeres en una socio-región marcada por inestabilidades internas; las féminas se quejan de la inestabilidad política, informan situaciones domésticas, reclaman dinero, arriendan casas, etc. A propósito de esto, Bajtín (1997) subraya que todo enunciado, y por ende todo género, incorpora una valoración y un modo particular de organizar el conocimiento y la percepción del mundo dentro de una esfera de la praxis: en las misivas, las escritas no sólo comunican información, sino que toman posición y esto habla del horizonte ideológico y axiológico compartido. El contenido temático, por tanto, no solo define “de qué se habla” sino también “cómo se concibe lo que se habla”. Así, en el corpus se recuperan temas como los mencionados y otros tantos que tocan a preocupaciones por los hijos ausentes, quejas por falta de comunicación entre esposos, cuestiones de salud femenina, conflictos entre familiares y amigos, noticias sobre partidas y llegadas de sujetos a la comunidad, etc. El sistema de valoraciones que se repite en las misivas está ligado a una atmósfera de inquietudes, de exaltaciones internas que afectan a mujeres quejasas, cansadas, agobiadas y llenas de incertidumbres. Por ejemplo, Melchora Candia escribe a su madre doña Tomaza Terrazas para quejarse y acusar a sus cuñadas de maltrato:

yo no quiero vivir con ninguno de mis hermanos por no hallarme bien tratada de mis cuñadas (...) y me le dirá a mi hermanito José Santos porqué es tan ingrato conmigo. (BO ABNB ARC-P270)

Otro caso llamativo es el de Ana Chavarría quien escribe a su hijo José María Hurtado para pedirle ayuda frente a la situación crítica que está viviendo:

No dejaré de comunicarte que ya estoy de asiento en la ciudad fletando casa a peso mensualmente, pues en el campo es mucha la miseria resultiva de la grande calamidad que padecemos, y en la ciudad, aunque padecemos, pero no con tanto rigor, porque se encuentra qué comprar, aunque sea muy escaso y poco, eso te comunico porque te apresures a remediarme con algún socorro con que pueda mantenerme, sin que por esto se crea que puedas acobardarte, pero espero en tu buena comportación y deseo que Dios te conserve bueno, por si algún día tengo la felicidad de verte y estrecha[r]te en mis brazos (...). (BO ABNB ARC-P172)

Estos dos registros recuperan situaciones cotidianas de desamparo: falta de bienes, gastos de arriendo, vulnerabilidad geográfica y minorización en el espacio intra doméstico gestionado también por mujeres. En este sentido, el “tema” –que no se agota en los que enlistamos– funciona como correa de transmisión que atraviesa, junto con los otros dos determinantes (estilo y composición/estructuración) la prueba de inclusión genérica de estos discursos en la esfera de la praxis que cruza a estas escribientes en su cotidianeidad. Es “esperable” que en el género se presente este tipo de temáticas especialmente sensibles que provocan incomodidades y buscan, de alguna manera, garantizar espacios de habitabilidad más seguros para estas féminas.

c) El *estilo* refiere a la selección y al uso particular de los recursos lingüísticos (léxicos, gramaticales, sintácticos, etc.) que caracterizan un género discursivo e instruyen acerca de la actitud del hablante. Para Bajtín, el estilo no constituye un adorno librado a la elección individual. Más bien, se trata de la cristalización de la orientación social del enunciado y su función comunicativa. Algunos aspectos claves del estilo incluyen la preferencia por ciertos campos léxicos (tecnicismos, jerga, arcaísmos, neologismos), la recurrencia de frases hechas, modismos o locuciones verbales; también puede manifestarse en el uso de la voz pasiva para la objetivación en el discurso científico o la voz activa para crear un efecto de inmediatez en el periodismo o en las cartas objeto de este trabajo.

Esta variable marca el tono general de los enunciados (formal, informal, objetivo, subjetivo, entre otros) y su registro lingüístico ofrece datos sobre las relaciones sociales entre los participantes de la comunicación y el grado de formalidad de la situación que los compromete. Hay epístolas en las cuales prevalece la distancia, mientras que existen otras en las que sobresale la cercanía y camaradería:

Estilo formal y distante:

Desde que usted tomó la resolución fuerte de irse a su país natal quedé tan afligida que no tengo valor para tomar un confesor porque me parece no poder encontrar otro confesor como usted. (BO ABNB ARC-P389)

Estilo cercano e informal:

Martina Gómez al Señor don Macsimo Gómez su hermano

Oruro 13 de diciembre de 1864

Mi muy amado hermano

me despido suplicándote que aunque no me contestes a mí siquiera le contestes a don Mariano, que tiene no sé qué esperanza en ti. (BO ABNB ARC-P297)

El estilo se presenta en términos de un *continuum*. De hecho, si ponemos en relación el componente estructural con el estilístico, se observa, por ejemplo, que el encabezamiento de las cartas actualiza un uso de la palabra más fijo y formulario mientras que el cuerpo es el lugar propicio para la aparición de un estilo fresco y variable. Es a partir de este comentario que afirmamos que las tres dimensiones que integran el género funcionan al unísono. Para el caso que nos ocupa y siguiendo el objetivo de conectar oralidad con cercanía/distancia social, es preciso quedarse con el “cuerpo” de las misivas como topografía privilegiada donde se actualizan tópicos vinculados con la cotidianeidad de las mujeres bolivianas en un estilo libre cercano a la oralidad que habilita la emergencia de la afectividad.

Respecto de las marcas de oralidad, a las que consideramos una dimensión que integra la variable estilística, conviene volver a Blanche Benveniste (2005), quien ofrece algunas coordenadas para observar su

frecuencia, funciones y relevancia. De esta manera, algunos fenómenos de la lengua hablada que se “infiltran” en las misivas son:

1- Ideas largas, consecutivas, expresadas en estructuras sintácticas informales. Constituyen el reflejo del ritmo espontáneo del habla que no es otra cosa que el discurrir del pensamiento. El ejemplo que sigue, donde Joaquina escribe a Don José María de la Llosa, ofrece esta sensación de continuidad interminable propia de la oralidad:

Con motivo de la fiesta de Todo Santos he visto al señor Carreri y le he descrito lo que usted me dice de él en su última, me dice que agradezca a usted de todo, mi hermano Mariano asimismo agradece de los consejos que usted le da, quedó de escribirle, no lo hace porque no está aquí y de este modo ignora esta proporción, si algo sabe usted de mariano participemelo (...). (BO ABNB, ARC-P710)

2- Repeticiones de palabras o frases para enfatizar algún aspecto. Con esto se produce un efecto de insistencia y reiteración propio de la conversación cara a cara. Así Ana Durán escribe en marzo de 1847 a su hijo lo siguiente:

Os comunico también, que tu padre se halla nomás en Chiquitos y no he sabido de él desde que estuvo aquí, que fue en junio, época desde la cual no he sabido de él. (BO ABNB, ARC-P171)

3- Uso frecuente de deícticos. Las cartas son inherentemente deícticas, ya que están ancladas en la situación de enunciación (quién escribe, a quién, desde dónde, en qué momento). El uso abundante de pronombres personales, demostrativos y adverbios de tiempo y lugar que remiten al contexto de la comunicación constituyen una huella evidente de oralidad. El caso de estas amigas es un ejemplo del uso de estos enclaves (ahora, aquí):

Jorge ha estado ausente todo este tiempo y por eso no se ha hecho nada más, ahora que está aquí me encarga te diga mandes a vuelta de correo un poder en blanco para poder seguir las gestiones, esto mismo te dije en una que te escribí hace un mes (...). (BO ABNB, ARC-P370)

4- Léxico y expresiones informales propias de lenguaje coloquial y familiar. Las mismas promueven lazos de cercanía con el destinatario con quien se comparte el universo sensible. El caso de Petrona Caballero, que escribe a Don José María Llosa en 1842 definiéndose como “atolondrada” (torpe), recrea esa proximidad:

Respetado señor (...) lleno de la caridad divina, y así sabrá dispensarme las continuas molestias, que como atolondrada no reparo en dárseles. (BO ABNB, ARC-P73)

En la epístola que escribe Ana Sanabria a Manuel Velasco (¿su esposo?), registramos otras expresiones propias de la oralidad (ej. jeringado, amolado), e incluso una aclaración de la escribiente, al pie de página – como una *post data*, un olvido– que también remite a rasgos de la lengua hablada:

Te encargo que, si se encuentra en ésa José María (alias el loquito), lo veas en lo posible, porque nos han dicho que está bastante jeringado y amolado, sufriendo rigores de personas extrañas. (BO ABNB, ARC-P340)

5- Énfasis en el proceso de comunicación. Es decir, frases que hacen referencia al acto de escribir o recibir una respuesta tales como “te escribo para contarte”, “cuando leas esto”. En estas expresiones, el enunciador se sitúa en el aquí/ahora de su enunciación, provocando un efecto presentizador:

Señora Doña Paubla Robarcaba

Caija, 14 de febrero de 1850

Mi querida hermana

Con el mayor gusto te escribo esta cartita para darte a saber que ya no estoy más con las Madres porque me daban muy mal trato. (BO ABNB, ARC-P191)

6- Interrogaciones y exclamaciones (¿retóricas?). La aparición de estas expresiones promueve la manifestación de la emoción, de un cuestionamiento interno, una sorpresa. En el siguiente ejemplo la búsqueda de respuesta expresa el hilo del pensamiento que toma características del dis-

currir de la oralidad. Así, Ana Sanabria se pregunta el por qué de tanta ausencia y falta de contacto con su esposo:

(...) pero si extrañando demasiado que tú no hubieres mandado hasta la fecha, una comunicación siquiera verbal, cuanto y más escrito ¿por qué pues ha sido ese total olvido? reflexionando digo será la causa porque ya no hay voluntad (...). (BO ABNB, ARC-P340)

Este caso sobresale además porque se hacen visibles rasgos de “modalidad enunciativa”. Más precisamente, se desnuda la actitud del remitente hacia lo que dice: en la expresión “extrañando demasiado” se construye un *ethos* vinculado al abandono y la soledad que los gerundios enfatizan añadiendo un matiz emocional que provoca una sensación de cercanía e informalidad propia de la afectividad puesta en juego. Incluso podríamos arriesgar que puesto que las emociones se viven sin escalaridades –no se trata de reconocer principios ni fines donde los estados emocionales cesan abruptamente–, la sensibilidad femenina queda ligada a una experiencia en desarrollo, a un estado de ánimo prolongado. El gerundio genera un efecto envolvente, de modo tal que los sujetos del intercambio epistolar quedan enredados en ese halo afectivo.

La lista de marcas oralidad podría extenderse al reconocimiento de reformulaciones, titubeos y correcciones que constituyen signos de búsqueda de la expresión adecuada por parte del emisor quien pretende “clarificar” sus emisiones; marcadores discursivos como “bueno”, “o sea”, “entonces”, que funcionan como elementos de cohesión propios de la oralidad; ausencia de una estructura rígida de párrafos, pues las cartas analizadas tienen una organización menos formal del contenido, con ideas que fluyen de manera libre y advenediza similar a una conversación cara a cara; oraciones incompletas o elípticas muy comunes cuando el contexto de la enunciación suple la información faltante; anacolutos y rupturas sintácticas que implican cambios de construcción en medio de una frase o elementos que “quedan sueltos”, porque el hablante reorienta su pensamiento lo cual es signo de la “planificación en curso” propia de la lengua hablada. Estos reconocimientos sobre el carácter oral de las misivas descansan en el hecho de que sostenemos que se trata de manifestaciones lingüísticas que se originan y se desarrollan sobre las condiciones de producción del discurso espontáneo: las cartas recrean un escenario

eventual de encuentro entre destinadoras y destinatarios ausentes que se “aproximan” gracias a la palabra escrita, y de este modo, se gestionan otros modos de cercanía social.

Emociones y oralituras: la cadencia final

Cuando me acerqué al concepto de “oralitura”, pensé en su potencialidad para revisar lo que sucede con la dimensión afectiva oralizada en estas misivas escritas por mujeres. No imagino la expresión de la sensibilidad femenina en términos formales, distantes y protocolares: estoy convencida de que la emoción está incardinada en la palabra hablada, de modo tal que el vínculo entre lenguaje y afectividad adopta las características de la oralidad, del discurrir, del flujo del pensamiento en simultáneo a la escritura que no es más que el sentir en el aquí y el ahora de la enunciación.

Cuando Elicura Chihuailaf⁴ propuso el término “oralitura” en 1994 durante el Primer Encuentro de Escritura Indígena en México, asentaba su proyecto en el tendido de redes y puentes para comprender la riqueza y complejidad de la tradición oral indígena en su intersección con la escritura. El desafío de entonces era concebir la “oralitura” no como una transcripción/traducción de la oralidad en la escritura, sino como un espacio de creación y resistencia donde la palabra viva, cargada de memoria, historia y espiritualidad encontraran nuevas formas de expresión en la cartografía escrituraria. Si bien la noción está pensada en función de las comunidades indígenas y su patrimonio cultural de raíces eminentemente orales, me parece que puede expandirse al dominio de las misivas de mujeres bolivianas, pues estas escrituras espejan (en algunos de los mecanismos analizados más arriba) los movimientos de una oralidad escrituralizada en donde las emociones se abren. Chihuailaf enfatiza que la “oralitura” impulsa la afirmación de la identidad y cosmovisión indígena en la medida en que a través de ella se visibilizan y perpetúan los *nütram* (conversaciones), los *ül* (cantos) y los *epew* (relatos o cuentos) que han sido pilares de la transmisión cultural mapuche por generaciones. Y yo pienso que las cartas también recuperan tradiciones, sentipensares y una historia común en donde los esposos se alejan de sus mujeres, las hermanas discuten el cuidado de sus madres ancianas, las amigas compran y venden bienes para el sustento de sus hijos y las criadas se quejan de sus amas. La escritura de-

4 Poeta, escritor y oralitor chileno de origen mapuche.

viene una excusa y un vehículo para que las voces femeninas trasciendan fronteras y tiempos y actualicen su naturaleza performática y contextual. Digo esto porque la carta es un documento de instanciación que obliga al destinatario a ubicarse en el aquí y ahora de una enunciación pasada, la de la escribiente: lo vuelve a esa situación que se recrea, una y otra vez, en cada lectura; una lectura que va más allá de lo puramente textual, que es capaz de intuir la resonancia de la voz de una mujer preocupada por la salud de un familiar, el ritmo de un relato angustiado por el abandono de un esposo y la entonación de un mensaje inquietante por los acontecimientos políticos recientes. Pensar las cartas en términos de “oralitura” permite desenredar la anarquía de un universo sensible en donde el llanto por el abandono, el gemido ante el duelo o el grito ante las carencias son las onomatopeyas y los grafemas, su artificio. Una “oralitura” pensada como modo de habitar el espacio/tiempo de las emociones me lleva a pensar en la vida como una conversación escrita en donde el clima interno de las escribientes se acerca al miedo, al dolor, a la angustia, al olvido. Los gestos de “oralitura” en la epístola expresan la saturación de sensaciones vitales. Hay una voluntad de “decir” lo cotidiano, de reclamar la escucha, de comunicar “lo semejante”, lo que ata a una comunidad de mujeres que tienen en común ser bolivianas, decimonónicas, madres, hijas, esposas, hermanas, criadas, amigas, pero sobre todo, mujeres sintientes. Esa sentipresencia, primero oral y luego escrita, es “oralitura”: oralidades conservadas, consagradas en la escritura, que se abren como grietas en el espesor emocional. La palabra hablada genera una textualidad propia –la de la escritura– con otros ritmos, estructuras y cadencias.

La carta parece habitar un espacio-abismo en donde oralidad y escritura conviven para dar voz a mujeres errantes, aventureras, abandonadas, comerciantas que parecen forzadas a escribir para hacer inteligible su mundo interno. Mujeres traductoras de incertidumbres ordinarias que encuentran en la carta el lugar propicio para ritualizar la relación con el otro en un acto de palabra mudo pero de escritura parlante. Valeria Añón (2018) retomando a Castillo Gómez (2005, p. 841) escribe que:

En ausencia del otro, la escritura, el trazo familiar configuran una presencia que resulta hiperbólicamente referida al comienzo de la mayoría de las cartas. Pero también la propia letra, cuando esta es posible, aunque sea en la firma final, recupera todo el peso de la relación de contigüidad física con

quien escribe y funciona como validador de órdenes y ruegos. La escritura es corporalidad en su acepción más literal de papel y tinta; también lo es en su dinámica: la letra es el propio trazo de la mano sobre el papel, un tipo de presión, de respiración, un tono; un saber específico incluso, ya que numerosos manuales epistolares reglaban el tipo de escritura, el tipo de letra, la configuración visual del documento. (Añón, 2018, pp. 69-70)

Escrituras desde el cuerpo y con el cuerpo que se abren paso en un espeso caudal de emociones que primero fueron orales, que primero sonaron para luego convertirse en letra. Y esto me empuja a pensar en la carta como “etnotexto” en la medida en que estamos frente a un texto que es reelaboración escrita de formas orales, de vicios de la conversación cotidiana, del intercambio cara a cara accidental en sus compases. Nina Friedemann (1999), una destacada antropóloga colombiana, introdujo el concepto de “etnotexto” para referirse a la producción cultural de una etnia o grupo humano, especialmente en relación con sus narrativas, mitos, historias de vida y expresiones orales. Para Friedemann, el “etnotexto” va más allá de un simple registro de información; es una compleja construcción que encapsula la memoria colectiva, los saberes y formas en que una comunidad se representa a sí misma y al mundo que la rodea. No se trata solo de lo que se dice, sino de cómo se dice, quién lo dice, en qué contexto y con qué propósito. El “etnotexto” es un reflejo dinámico de la identidad cultural, las relaciones sociales de un grupo, sus sensibilidades, etc. Y la carta se inserta en esta lógica que permite acceder a las propias voces de las mujeres para reconocer la validez de sus quejas, la virulencia de sus demandas, la desesperación de sus reclamos. Las cartas son portadoras de estas narrativas que basculan en la frontera entre oralidad y escritura dando nacimiento a “oralituras” de lo sensible, de lo rutinario, de lo común de algunas experiencias que abarcan desde la contradicción, la queja y el conflicto hasta algunos destellos lejanos de amor, bondad y esperanza.

Referencias

Añón, Valeria (2018). El archivo y sus márgenes: cartas de mujeres en la Nueva España (Siglo XVI). En *Exlibris* (7), 60-77. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.17325/pr.17325.pdf



- Aristóteles (1982). *Tratados de lógica*. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (1994). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Austin, John L. (1982) *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bajtín, Mijail (1997). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barragán Romano, Rossana; Lema Garrett, A.; Mendieta Parada, P.; Peres-Cajias, J. (2015). El siglo XX mira al siglo XIX: La experiencia boliviana. Anuario del Instituto de Historia Argentina (15). En *Memoria Académica*. Disponible http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7006/pr.7006.pdf
- Barrenechea, Ana María (1990). La epístola y su naturaleza genérica. En *Dispositio*, Vol. 15, No. 39, 51-65. Published by: Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan. <http://www.jstor.org/stable/41491374>
- Blanche Benveniste, Claire (2005). *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. España: Gedisa.
- Entrevista de Viviana del Campo a Elicura Chihuailaf (2009). En la oralidad habita una visión de mundo. <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0052785.pdf>
- Friedemann, Nina (1999). De la tradición oral a la etnoliteratura. En *Oralidad*, 10, 19-27.
- Genette, Gerard (1972). Discurso del relato: ensayo de método. En *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 65-224.
- Kabatek, Johannes (2008). *Sintaxis histórica del español y cambio lingüístico*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Levinson, Stephen (1983). *Pragmatics*. UK: Cambridge University Press.

- Navarro, Paula (2013). Un hermoso observatorio de la oralidad: Los géneros de textos institucionalizados. *El Toldo de Astier*, 4 (6), 103-118. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5603/pr.5603.pdf
- Searle, John (1995). ¿Qué es un acto de habla?. En Luis Ml. Valdés Villanueva (ed.) *La búsqueda del significado*. Madrid: Tecnos, pp. 431-448.
- Verón, Eliseo (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Argentina: Gedisa.



*Refracciones literarias en lo contemporáneo.
Ensayos sobre narrativas bolivianas (La ed.)*
Mariana Lardone y Magdalena González Almada (Eds.)
Romina Grana [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Septiembre/octubre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



Imágenes y gestos: primeros planos en *El coraje del pueblo* de Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau

Irene Coccio*

Introducción

Una huelga en medio de la mina Catavi da comienzo a la película *El coraje del pueblo* (1971) de Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, y anticipa los hechos de la Masacre de San Juan, ocurrida en el yacimiento Siglo XX, el 24 de junio de 1967. La película emerge como recreación ficcional e integra lo que fue la apuesta del cine militante de los años 60 y 70 de “dar voz al pueblo” o de “tomar la palabra”. Estas posturas encuentran así su expresión más genuina en este tipo de films donde escuchamos el testimonio de sus protagonistas que son a su vez verdaderos testigos que interpretan sus propias historias, desde su propia voz y en los espacios en que los conflictos se debaten o desarrollan: el territorio de la mina, el sindicato, la asamblea, la calle. En la recreación de esa historia, se conjuga un interés etnográfico con las búsquedas militantes del Grupo Ukamau. Es decir, el director se interesa por la autenticidad del registro (reconstruir los detalles de la masacre y hacer énfasis en su veracidad), a la vez que registra las condiciones de vida y los rasgos socioculturales de los miembros de las familias.

En *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de una historia* (2017), Georges Didi-Huberman centra su trabajo en algunas imágenes paradigmáticas –como las de los funerales de Vakulinchuk en *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein– a fin de pensar el desplazamiento desde las lágrimas hasta la insurrección para preguntarse por la necesidad y la espontaneidad de ese pasaje. Este artículo busca extender su estrategia al caso de *El coraje del pueblo* (1971) a través del rastreo de un recurso cinematográfico paradigmático abordado en la película: el uso de los primeros planos. Planteamos la idea de que este recurso no busca expresar una indi-

*Universidad Nacional de Córdoba | irenelucia.c@gmail.com

vidualidad, sino que las imágenes de los rostros son superficies reflejantes que permiten describir un espacio, un tiempo o vehículos para la metáfora. Por otro lado, tomamos este recurso de los primeros planos con el fin de pensarlos como un *Pathosformel* en los términos de Aby Warburg y reflexionar sobre *pathos*¹ e imagen en clave didi-hubermaniana.

Con el objetivo de pensar el gesto de insurrección del que deriva la escena de la lamentación en *El acorazado Potemkin*, podemos mencionar las reflexiones que se producen con motivo de la muestra *Sublevaciones* (2018) curada por Didi-Huberman. El curador entiende las imágenes como acciones que habilitan modelos de temporalidad alternativos a la cronología y la linealidad, en consonancia con Warburg y Benjamin. *Sublevaciones* continúa el gesto warburgiano al asumir que las imágenes se resemantizan en su relación con otras formando constelaciones. Es decir, cuando una imagen nos interpela especialmente está actuando toda esa carga de imágenes semejantes que operan en esa situación.

Para profundizar en la noción de temporalidad, en *Ante el tiempo* (2023) Didi-Huberman, siguiendo a Aby Warburg y a Walter Benjamin, sostiene que el anacronismo es el modo temporal de expresar la experiencia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes. “Plantear la cuestión del tiempo es interrogar esta plasticidad fundamental y con ella las diferenciales de tiempo que operan en cada imagen” (Didi-Huberman, 2023, pp. 38-39). De este modo, siguiendo a Benjamin, Didi-Huberman afirma que la visualidad exige que se la examine bajo el ángulo de su memoria, es decir, de sus manipulaciones del tiempo, cuyos hilos nos descubren a un artista anacrónico, a un “artista contra su tiempo”.

Pathos, comunidad e imagen en la escena de la lamentación

La noción de voluntad de poder en Nietzsche se manifiesta como el poder de ser afectado, no desde una postura pasiva, sino como afectividad, es decir, sensibilidad, sensación. En palabras de Deleuze en *Nietzsche y la filosofía*, retomadas por Didi-Huberman, “Toda sensibilidad no es sino un

1 Partimos de la noción de afecto como elemento clave para pensar la dimensión política de la imagen. Sin embargo, no nos detendremos en las distinciones que pueden existir entre emoción y afecto y le daremos lugar fundamental a su precursor etimológico “pathos” por ser el término que aborda Didi-Huberman, uno de los autores que seguimos en el trabajo.

devenir de fuerzas [...]: el *pathos* es el hecho más elemental del que resulta un devenir” (2017, p. 19). Didi-Huberman plantea la idea de concebir los afectos como formas de aprehender el pasado y comprender el mundo mediante su consideración dialéctica. Así, la imagen es para Didi-Huberman, como para Aby Warburg y Walter Benjamin, el espacio donde se sostiene la apuesta por el pasaje del “yo” al “nosotros”, del *pathos* al *eidos*. Con el fin de explicar esta linealidad, el autor analiza lo que denomina “la escena de la lamentación” de *El acorazado Potemkin*. Allí aparecen gestos de dolor individuales (los cuerpos arrodillados, los lamentos, los sollozos, los pañuelos), que poco a poco se transforman en otros motivos: como los puños cerrados, los ceños fruncidos, las manos que se elevan y se encuentran en un gesto común, que trasciende el dolor individual para entregarse a un “nosotros”. La pasión, en este marco, se presenta como un obstáculo paradójico al que solo se puede bordear, semejante a la imagen que rehúye una definición ontológica, aunque continúa irrumpiendo.

En *Pueblos en lágrimas, pueblo en armas* (2017), Didi-Huberman examina minuciosamente la escena del funeral de Vakulinchuk y la interpreta como una condensación de emociones políticas que articulan lo patético y lo comunitario; el llanto individual se transforma en un canto colectivo de combate que, según Eisenstein, expresa tanto la pasión revolucionaria de 1905 como su reafirmación en 1925. “En el cine de Eisenstein, la política parece ‘patética’ de un extremo a otro, y el *pathos*, político de lado a lado” (Didi-Huberman 2017a, 175). En un plano general, la perspectiva de Eisenstein se ajusta a las voluntades del Estado que lo auspicia: presentar los sucesos de 1905 como el inicio del proceso revolucionario que culminará en 1917. Pero en un primer plano, *El Acorazado Potemkin* refleja la impotencia ante una violencia que se enfrenta pero también se padece. Primero muere un hombre que desafía a sus superiores injustos; luego, un pueblo entero se estremece por esa muerte y se lanza a la revuelta (la escena de la lamentación); y, finalmente, ese mismo pueblo cae bajo las balas del ejército y los sabres de un escuadrón. Esta dialéctica se fundamenta en una secuencia inexorable: antes de ser pueblo en armas, los pueblos aparecen ahogados en sus lágrimas.

La escena de la lamentación de Potemkin no ocurre únicamente después de la muerte, sino que se sitúa entre dos actos de ejecución: uno individual (un asesinato dirigido a una víctima concreta) y otro colectivo (encarnado en la masacre de inocentes). Más que una escena frágil, constituye

un punto de inflexión entre el abatimiento de un pueblo conmovido y la fuerza de ese mismo pueblo que se levanta en revuelta. Así, Didi-Huberman dirá que esta escena es una cesura dialéctica no sólo en el desarrollo del relato, sino también en la manera de hacerlo comprensible más allá de los simples hechos relatados o de la reconstrucción histórica. Entonces, la escena de la lamentación –en tanto cesura dialéctica– le permite a Didi-Huberman pensar dos rasgos fundamentales de la construcción de toda imagen: por un lado, el fetichismo, que fija la superficie de lo real hasta convertirla en un cuadro inmóvil; y por otro, la histeria de la imagen, entendida como el lugar donde emerge el síntoma, manifestado en lágrimas y dolor. Según Didi-Huberman el cine impone gestos espectaculares y arrastra al espectador hacia una temporalidad que resulta imposible de interrumpir.

En *Sublevaciones* proponía distintos recorridos para pensar las representaciones de la revuelta e intentaba definir la sublevación, entendiéndola como una “serie de fuerzas” más que como una acción concreta. La idea de que la imagen genera una energía activa remite a la noción de inervación que Benjamin concebía como un proceso estético y político en el surrealismo. Siguiendo esta línea, Didi-Huberman confía en que el montaje y la discontinuidad pueden abrir paso a una revelación que quiebre el relato dominante. En la exposición, los levantamientos se sostienen sobre un gesto fundante: la imagen de alguien que se pone de pie. Así, el autor rastrea esta potencia en un film que no relata la conquista del poder –pues se trata de un homenaje a la insurrección soviética de 1905 que terminó en una masacre por parte del ejército ruso–, sino el nacimiento de una fuerza desde el dolor al mostrar la potencia de un pueblo en sufrimiento, incluso en la “celebración del impoder”. El pueblo en lágrimas termina asumiendo el dolor como potencia de una nueva acción: la continuidad de la lucha sustentada en la confraternidad.

En *El coraje del pueblo*, Jorge Sanjinés recupera las mismas preocupaciones, pero invierte su dirección: el film parte de los hechos históricos, la apuesta revolucionaria, la huelga, para llegar a la masacre, un entramado de llanto colectivo. A diferencia de *El acorazado Potemkin*, el fracaso de la revuelta no se narra desde el triunfo posterior de la revolución, como en el caso soviético (finalmente, en 1925, la revolución del 17 le daba nuevo sentido a la catástrofe de 1905), sino, por el contrario, desde un tiem-

po-espacio donde el proyecto insurreccional parece encontrarse alejado, aunque no del todo perdido.

Primer plano y plano secuencia integral: recreación ficticia y performática

En *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (1979), el Grupo Ukamau realiza una fuerte crítica hacia su propia forma de hacer cine. Consideran a sus primeros largometrajes como piezas útiles para recordarle a las personas de las ciudades la realidad que se vivía en las minas y en el campo, “que se debatía en una deplorable miseria, callada y estoicamente” (Sanjinés, 1979, p. 17). Luego advierten que fue en una de las proyecciones en las minas y en los barrios donde el grupo comienza a notar sus falencias a la hora de realizar sus películas:

Fue allí donde descubrieron que ese cine era incompleto, insuficiente, limitado; que, además de defectos técnicos, contenían defectos de concepción, defectos de contenido. Fue la misma gente del pueblo la que les hizo notar esos defectos, cuando les dijeron que conocían casos más terribles de pobreza y sufrimiento que los que los cineastas les mostraban; en otras palabras: con este tipo de cine no se les daba a conocer nada nuevo. (Sanjinés, 1979, pp. 16-17)

Así, como señala Dennis Hanlon (2010), hay un rechazo de lo individual que está en coherencia con la manera de comprender el mundo ayмара. Esta búsqueda, llevaría a dividir la obra de Sanjinés en al menos dos fases. Una primera que iría desde el cortometraje *Revolución* (1963) hasta *Yawar Mallku* (1969), en donde habría una fuerte influencia del cine europeo y sobre todo del soviético. *El coraje del pueblo* (1971) se ubica en una segunda etapa del Grupo Ukamau, en donde se consolida lo que Sanjinés llamó “un cine junto al pueblo”. Allí explora un lenguaje cinematográfico con características colectivas, aunque esta búsqueda no implique el rechazo tajante a personajes individuales o al uso de los primeros planos. Estos pueden ser utilizados si permiten una nueva comprensión de lo colectivo y no separan al individuo de su entorno y de su comunidad.

El Grupo Ukamau va a reflexionar arduamente sobre los cambios en su método a partir del proceso de producción de la película *El coraje del*

pueblo. En esta etapa se propusieron hacer películas ficcionales que reconstruyeran un proceso histórico y que contaran con la actuación y la participación en el proceso de los propios sobrevivientes de la masacre de San Juan. De esta manera, en *Teoría y práctica* sostenían:

Eliminamos la intervención de actores y abrimos el camino a la participación popular colectiva que permitió, a su vez, la práctica del cine horizontal, es decir, un cine con un altísimo nivel de participación en el trabajo creativo de grupos o personas que creaban directamente, al mismo tiempo en que se hacía el trabajo. (Sanjinés, 1979, p. 18)

No buscan relatar una historia individual, por lo tanto, no existen personajes representantes, como tampoco existe una historia ficcional como alegoría de un proceso más grande. La búsqueda es que las películas puedan ayudar o interpelar a las comunidades para las cuales fueron hechas. De esta manera, el término reconstrucción encuentra un sentido más amplio: en primer lugar, se va a reconstruir un hecho histórico a partir de un gesto ficcional, y, en segundo lugar es en ese proceso de actuación y reconstrucción de las escenas con los propios sobrevivientes que ellos vuelven a vivir ese proceso pero ahora de una manera performática. Por lo tanto, hay un proceso importante de performance en la reconstrucción, pero de una manera distinta a una ficción: ya no es posible interrumpir la toma y hacer planos detalle, por ejemplo. La búsqueda era hacer películas multitudinarias con cientos de actores y actrices, donde la cámara tratara de filmar lo que podía mientras el camarógrafo caminaba entre esa multitud. Así, nos encontramos frente a un proceso de renovación donde se privilegian los procesos performáticos, donde la actuación era imparable. Por tanto, la puesta en escena estaba directamente influenciada por el proceso de reconstrucción participativa y por los actores que participaban de ese proceso.

Domitila Barrios de Chungara es una de las actrices y una de las mujeres sobrevivientes de la masacre, además de ser referenta del Comité de Amas de Casa del Distrito Minero Siglo XX. Ella es una de las primeras mujeres que vemos que la cámara toma en primer plano. Sin embargo, sus primeros planos aparecen dentro de escenas cargadas de otros personajes. La escena de la pulpería, donde un grupo de mujeres, Domitila entre ellas, discute con el jefe de pulperías de la mina sobre la escasez de alimentos,

puede ser un ejemplo de cómo se construye su primer plano. Una multitud de mujeres ocupa el mismo espacio, reclaman y alegan contra la indiferencia de las autoridades frente a sus necesidades vitales. Esta escena de reclamo y discusión con las autoridades casi no tiene cortes, y todo lo que vemos está integrado en ese mismo espacio-tiempo que el plano nos propone. En ciertos momentos de la discusión, la cámara toma algunos primeros planos de Domitila como también de otras mujeres que a su alrededor toman la palabra. De este modo, se llega a los primeros planos a partir de un movimiento natural de la cámara, que integra a todos los actores en el movimiento. También en este caso, como señala Didi-Huberman en su análisis de *El acorazado Potemkin*, el encuadre promueve el efecto de un “nosotros”. Así, el plano de la lamentación también pone en crisis la división masa-individuo y se establece una relación de reversibilidad complementaria entre ambas nociones. Del mismo modo, en una siguiente escena, Domitila se encuentra frente a sus compañeros en la asamblea, haciendo un llamado a huelga para profundizar sus reclamos. Acá la cámara parece registrar, de manera similar a una cámara documental, lo que sucede en la asamblea. Casi no encontramos primeros planos de Domitila, pero sí de algunos de sus compañeros que reciben y asienten sus palabras. En este sentido, el cuerpo y la voz de Domitila en las escenas no aparece en pos de construir un personaje individualizado, sino en tanto su potencia impacta en lo colectivo. Así, entendemos al paso constante de un plano general a un primer plano como una “serie de fuerzas” más que como una acción concreta, tal como se advierte en *Subelevaciones* (2018) al reflexionar sobre “el levantarse”. A su vez, la escena aparece como un recommienzo de los hechos históricos de Catavi de 1942, donde se vuelve a apostar por la huelga. A diferencia de *El acorazado Potemkin*, el fracaso de la revuelta no se narra desde el triunfo posterior, sino desde un tiempo-espacio donde el proyecto insurreccional parece recomenzar.

Por su parte, este tipo de introducción de los primeros planos tiene relación con el método teórico que Sanjinés y el Grupo Ukamau desarrollan en sus películas: encontrar correspondencias formales para lo que están tratando de hacer en términos de cine. Así, lo que llamaron “plano secuencia integral” es un concepto que puede entenderse como una traducción formal de lo que ellos buscaban como cineastas:

En la permanente búsqueda formal que debimos encarar para intentar un nivel comunicacional eficaz y coherente, ha sido principal problema de la gramática cinematográfica establecer cuál o cómo debía o debe ser la planificación adecuada a la estructura mental de nuestros destinatarios, a sus ritmos internos y a su particular cosmovisión, partiendo de la base que esos destinatarios no eran europeos, norteamericanos, ni siquiera habitantes de Buenos Aires, sino las masas andinas, los millones de campesinos aymara y quechuas, los cientos de miles de obreros y trabajadores. (Sanjinés, 1979, p. 41)

A su vez, Sanjinés en una entrevista afirma: “Buscábamos un plano en el que el protagonista fuera colectivo, un plano que los pudiera integrar a todos y que prescindiera del *close up* (...)” (Alvares Beskow, 2016).

En la película abundan las escenas colectivas donde la cámara se acerca lentamente a uno de los personajes, adoptando en muchos casos el plano secuencia integral. Este procedimiento podemos verlo también como parte del proceso performático de reconstrucción que se llevó a cabo para realizar la película, donde no se buscaba un desarrollo en los personajes, sino que los mismos sobrevivientes revivieran los hechos tal como los recordaban. Entonces los primeros planos a los que se llega a partir de un movimiento natural de la cámara, que integra a todos los actores en el movimiento, condensan la insurgencia. Insurgencia que empieza a gestarse en las primeras escenas donde se recrea la masacre de la mina Catavi ocurrida en 1942, y que luego encuentra su máximo esplendor en los festejos de San Juan en el campamento minero de Siglo XX, pero que inmediatamente desembocan en el dolor de la masacre.

Primeros planos y *Pathosformeln*

En tanto que “mirar es un gesto cuando las imágenes nos tocan” (Didi Huberman, 2017, p. 253), es posible replicar el método para hallar el uso de esos primeros planos en otras visualidades. En su trabajo sobre Eisenstein, Didi-Huberman analiza especialmente el montaje y todas las decisiones relativas a encuadre (iluminación, puesta en escena) que permiten acceder “al contenido antropológico de esa emoción mostrada al mismo tiempo dialécticamente, en su dimensión singular y su dimensión colectiva” (Didi-Huberman, 2017, p. 242). De este modo, compara la construcción

de politicidad en *El acorazado Potemkin* con lo que Warburg denominaba *Pathosformeln*, es decir, fórmulas patéticas que se ponen en acción, se re-actualizan para iluminar las imágenes de la historia.

En el apartado anterior analizamos el uso del primer plano en *El coraje del Pueblo* poniendo como ejemplo las escenas donde predomina el plano secuencia integral. Resulta interesante ahora extender esta búsqueda hacia los primeros planos fijos de trabajadores de la mina, no como motivo individualizante, sino como un eslabón más de lo colectivo, a fin de ver si su aparición o su ausencia se pronuncian sobre el pasado reciente.

Didi-Huberman en *Sublevaciones* (2018) dirá que incluso antes de afirmarse como acciones, los levantamientos surgen del psiquismo humano como gestos: formas corporales. Son fuerzas que “nos levantan”, pero sobre todo son formas que las vuelven sensibles, las orientan, las ponen en práctica, las vuelven plásticas o resistentes. En ese mismo texto, retoma a Aby Warburg, para abordar el concepto de *Pathosformeln*, o “fórmula de *pathos*”. Warburg utiliza este concepto para explicar la supervivencia de gestos en la larga duración de las culturas humanas. De esta manera encuentra en las imágenes una carga emotiva, una carga patética o fórmula del *pathos* que están en la imagen. Las imágenes portan una densidad mnémica que opera en la memoria no de un modo uniforme, sino problemático. Entonces, podemos pensar a las imágenes en tanto condensaciones de carga patética que se gesta en etapas tempranas de la cultura y que expresan generalmente alguna situación intensa de placer o de trauma, que queda condensado o fijado en una imagen:

Los gestos están relacionados con una antropología dinámica de las formas corporales, y, así, las “fórmulas de *pathos*” son una forma, visual y temporal al mismo tiempo, de interrogar al inconsciente en acción en la danza infinita de nuestros movimientos expresivos”. (Didi-Huberman, 2018, p. 29)

Didi-Huberman lo retoma para incluir en su análisis las imágenes de los levantamientos, poco estudiados en el *Atlas Mnemosine* de Warburg, a diferencia de los abatimientos y el motivo de la lamentación.

En *El coraje del pueblo* también aparecen lo que podríamos llamar retratos de personajes. Uno de los primeros retratos es el de un trabajador minero. La linealidad del relato entre planos secuencia integral y primeros

planos, parece interrumpirse para introducirnos la pequeña historia del trabajador. En la escena él está realizando su trabajo y su voz en *off* relata las adversidades que debió afrontar a lo largo de su vida. Al salir de la mina la voz en *off* profiere: “Pero jamás me desligué del trabajo, seguí manteniéndome en el trabajo”, mientras el trabajador camina con velocidad y mira a la cámara por unos segundos. Este primer plano fijo mirando hacia adelante resulta particular respecto del resto de recursos utilizados en la película.

La mirada directa a cámara del minero, junto con su casco con el haz de luz resplandeciente son elementos visuales poderosos, al igual que lo son sus brazos, sus herramientas de trabajo o los cartuchos de dinamita que vemos en la escena. Este rostro que se nos enfrenta puede leerse como un testigo de los acontecimientos de la masacre a los obreros de la Mina Siglo XX, extirpado de la linealidad del relato, como encarnación del dolor, pero también como un cuerpo insurgente. Si observamos esta imagen del minero “bajo el ángulo de su memoria” y bajo sus anacronismos, también podemos verla como un símbolo emblema de la lucha obrera de Bolivia. La presencia anónima del trabajador y el gesto de la mirada hacia el frente nos interpelan, evocando al uso histórico de esta imagen como símbolo de lucha. Así, se configura un tránsito del *pathos* a la acción. La imagen es para Didi-Huberman, como para Aby Warburg y Walter Benjamin, el espacio donde se juega el pasaje del “yo” al “nosotros”, del *pathos* al *eidos*. Este desplazamiento se comprende en una secuencia: antes de convertirse en un símbolo que interpela e inmortaliza un gesto colectivo, fue el rostro doliente de un individuo dentro de la escena completa, previo a su aislamiento en el primer plano.

Cuando una imagen logra interpelarnos con especial fuerza, está actuando toda esa carga de imágenes semejantes que operan en esa situación. En el cortometraje *Bocamina* (2018), de Miguel Hilari, aparece precisamente ese gesto: primeros planos en los que los mineros miran a cámara. La escena dialoga con la del minero en *El coraje del pueblo*, aunque en este caso se trata de un grupo de trabajadores del cerro Potosí. No escuchamos sus voces ni sus historias, solo el rumor de la mina. La toma de estos rostros en primer plano puede leerse desde la perspectiva de la melancolía. Jonathan Flatley (2008), en *Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism*, sugiere entender la melancolía no como pasividad paralizante, sino como un afecto con potencial político, capaz de orientarse hacia la

acción. De modo similar, Georges Didi-Huberman sostiene que un sentimiento históricamente asociado a la inacción, como la melancolía, puede transformarse en impulso político, al igual que la lamentación colectiva.

En el corto de Hilari, los primeros planos y las miradas directas de los mineros condensan esa fuerza simbólica de emblema de la lucha obrera de Bolivia. La recuperación de estas imágenes opera como un ejercicio de memoria: el dolor evocado se reactualiza, no para detenerse, sino para convertirse en acción. Esto se refuerza a la mitad del film, cuando un grupo de niños observan una fotografía antigua de mineros que también salen de la mina y miran a cámara. En sus señalamientos y comentarios, los niños resignifican aquella imagen. El gesto melancólico se convierte así en juego y en posibilidad de actualización del sentido.

Conclusión

A modo de cierre, podemos retomar algunos de los puntos abordados anteriormente. En primer lugar, tomamos la película *El coraje del pueblo* a fin de rastrear el uso de los primeros planos y observar si su aparición o su ausencia se pronuncian sobre el pasado reciente. Hemos visto, en un primer momento, que muchos de los primeros planos surgen de un movimiento natural que la cámara realiza en la búsqueda de un personaje colectivo. En este sentido es en esta reconstrucción de los hechos de manera colectiva donde reside la potencia: el nacimiento de una fuerza desde el dolor al mostrar la potencia de un pueblo en sufrimiento, incluso en la “celebración del impoder”. En este sentido, entendemos que en *El coraje del pueblo*, es posible recuperar las mismas preocupaciones que Didi-Huberman desarrolla a la hora de analizar *El acorazado Potemkin*, solo que en nuestro caso invertimos su dirección: el film parte de los hechos históricos, la apuesta revolucionaria, la huelga y del reclamo para llegar a un entramado de llanto colectivo. A diferencia de *El acorazado Potemkin*, el fracaso de la revuelta no se narra desde el triunfo posterior de la revolución, como en el caso soviético sino, por el contrario, desde un tiempo-espacio donde el proyecto insurreccional parece encontrarse más lejos, aunque no del todo perdido. Hacia el final, la película presenta una especie de recommienzo en una nueva insurrección, aunque no de un modo festivo sino como un llamado a la continuidad.

Por su parte, el análisis de los primeros planos y las “fórmula de *pathos*” permite comprender cómo las imágenes condensan fuerzas estéticas y políticas que trascienden la mera narración de los hechos. Tanto en *El coraje del pueblo* como en *Bocamina*, los gestos de los rostros –particularmente la mirada fija a cámara– se convierten en símbolos que interpelan al espectador, funcionando como huellas de dolor pero también como impulsos de resistencia. La noción de Didi-Huberman, siguiendo a Warburg y Benjamin, enfatiza que las imágenes no solo registran el sufrimiento, sino que lo transforman en potencia colectiva, en memoria activa capaz de devenir acción política. Así, lo patético no queda reducido a la melancolía paralizante, sino que se reactualiza como un gesto que abre la posibilidad de confraternidad.

Referencias

- Alvares Beskow, Cristina (2016). Un cine de combate junto al pueblo. Entrevista con el cineasta boliviano Jorge Sanjinés. En: *Comparative Cinema*, n.9, pp. 22-30. <http://www.ocec.eu/cinematicomparativecinema/index.php/es/34-n-9-esp/468-entrevista-sanjines-esp>
- Didi-Huberman, Georges (2023). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2018). *Sublevaciones*. Ciudad de México: MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM.
- (2017). *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. Cantabria: Shangrila.
- Flatley, Jonathan (2008). *Affective Mapping. Melancholia and the politics of modernism*. London: Harvard University Press.
- Hanlon, Dennis (2010). Traveling Theory, Shots, and Players: Jorge Sanjinés, New Latin American Cinema, and the European Art Film. En R. G. Schoonover, *Global Art Cinema: New Theories and Histories*. Oxford: Oxford University Press, p. 351-366.



Hilari, Miguel (2018). *Bocamina*. Bolivia.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau (1971). *El coraje del pueblo* [Película]. Bolivia: Grupo Ukamau.



Refracciones Literarias en lo contemporáneo.
Ensayos sobre narrativas bolivianas (La ed.)
Mariana Lardone y Magdalena González Almada (Eds.)
Romina Grana [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Septiembre/octubre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



Narrativas de la resistencia: indigenismo clásico y neoindigenismo en diálogo

Alejandra Lamas*

Introducción

A lo largo de la historia literaria boliviana, la representación del sujeto indígena ha constituido un campo de tensiones simbólicas y políticas que manifiestan las disputas más amplias sobre la nación, la modernidad y la identidad cultural. Desde las manifestaciones indigenistas de la primera mitad del siglo XX hasta las propuestas especulativas y futuristas del neoindigenismo contemporáneo, el tratamiento del mundo indígena en la literatura ha oscilado entre la idealización romántica, la victimización, la denuncia política y la reivindicación de una voz propia. En este recorrido, la literatura no ha sido un mero resultado de las transformaciones sociales y políticas de Bolivia, sino un espacio de producción activa de sentidos, un terreno de lucha donde se definen los límites de lo dicho y lo pensable sobre la alteridad indígena.

El análisis comparativo entre *Yanakuna* (1952), de Jesús Lara, y *Hananpacha* (2015), de Iván Prado Sejas, permite trazar un arco temporal y conceptual que ilustra con claridad este proceso de mutación. Ambas novelas, separadas por más de seis décadas, condensan dos momentos históricos, culturales y estéticos distintos, pero unidos por una misma preocupación: la centralidad del sujeto indígena en la configuración de la nación boliviana y en la imaginación de futuros posibles.

En *Yanakuna*, Lara presenta un retrato desgarrador de la servidumbre indígena en el régimen de hacienda. La novela denuncia con realismo social las condiciones de explotación, miseria y despojo estructural que padecían las comunidades originarias. El indígena aparece como víctima de un sistema injusto, pero también como sujeto que encarna la dignidad y la capacidad de resistencia. Sin embargo, esta representación, aún siendo solidaria y comprometida, se construye desde una perspectiva externa,

*Universidad Nacional de Córdoba | alejandra.lamas@mi.unc.edu.ar

la de un intelectual mestizo que habla en nombre de los oprimidos. El indigenismo clásico, en este sentido, funcionaba como una forma de mediación: buscaba interpelar al lector criollo o mestizo, despertar su conciencia social y movilizarlo hacia la transformación política. La obra de Lara es inseparable del clima intelectual y político que desembocó en la Revolución Nacional de 1952, un hito que prometió –aunque con límites evidentes– la incorporación del indígena al proyecto nacional.

En contraste, *Hananpacha* de Iván Prado Sejas se inscribe en un escenario radicalmente distinto: el de un país que, tras el ciclo neoliberal de los años noventa, experimentó un proceso de refundación estatal bajo la idea de la plurinacionalidad y el liderazgo de movimientos indígenas y populares. En este nuevo horizonte, el desafío ya no es sólo denunciar la exclusión, sino imaginar futuros alternativos desde la propia cosmovisión andina. Prado Sejas desplaza la voz narrativa hacia un “nosotros” indígena que no requiere intermediarios. La novela conjuga elementos de la mitología ancestral con recursos de la ciencia ficción, proponiendo una suerte de “futurismo andino” donde los viajes cósmicos, la tecnología avanzada y los multiversos se entrelazan con rituales, oralidades y principios de reciprocidad.

Esta hibridez narrativa constituye un gesto profundamente descolonizador. Al situar al ayllu como núcleo organizativo de la sociedad futura y a la Pachamama como principio ético de cualquier desarrollo tecnológico, *Hananpacha* subvierte la idea de que la modernidad, el progreso y la ciencia son patrimonio exclusivo de Occidente. En lugar de oponer tradición y modernidad, la novela plantea un futuro en el que ambas dimensiones se integran bajo lógicas comunitarias y espirituales. Se trata, en efecto, de una ciencia ficción neoindigenista, categoría propuesta por el propio Prado Sejas en su ensayo *El porqué de una ciencia ficción neoindigenista* (2023), donde establece los fundamentos de este subgénero emergente. Entre ellos destacan la fusión de realismo mágico con especulación científica, la experimentación formal con multilingüismo y polifonía, y la inclusión de problemáticas globales como el extractivismo, la crisis ecológica o el colonialismo digital, siempre desde una perspectiva indígena.

El contraste entre ambas novelas revela una transformación profunda en las lógicas de representación y en las concepciones de agencia indígena. Mientras *Yanakuna* responde a un horizonte de inclusión tutelada, donde el sujeto indígena es representado por un otro mestizo comprometido,

Hananpacha expresa un horizonte de autodeterminación epistémica, donde la voz indígena narra, imagina y proyecta sus propios mundos. Este giro no es meramente estético: constituye un cambio de paradigma político y cultural. Refleja el tránsito de una concepción de la literatura como testimonio de opresión hacia una concepción de la literatura como laboratorio de futuros descolonizadores.

Asimismo, este análisis comparativo permite situar la literatura boliviana en un diálogo más amplio con los debates latinoamericanos sobre colonialidad, descolonización y epistemologías del sur. Tal como señalan pensadores como Aníbal Quijano (2000, 2007) o Walter Dignolo (2007), la colonialidad no se limita al dominio económico o político, sino que se extiende al plano del conocimiento y la representación. En ese sentido, *Hananpacha* constituye un intento de construir un horizonte epistémico propio, capaz de disputar la centralidad de los marcos occidentales en la producción de conocimiento. Al mismo tiempo, *Yanakuna*, aunque desde una lógica diferente, ya cuestionaba las narrativas oficiales del Estado-nación al visibilizar la violencia estructural que este ocultaba.

Lo que une a ambas obras, en última instancia, es la resistencia frente a la colonialidad del poder y la búsqueda de dignidad para los pueblos originarios. Pero lo que las diferencia es el modo en que esa resistencia se elabora: en Lara, mediante una narrativa realista de denuncia; en Prado Sejas, mediante una narrativa especulativa de creación de futuros. En un caso, se trata de conmover la conciencia del lector mestizo; en el otro, de proponer un imaginario autónomo que ya no depende de esa conciencia externa.

En este sentido, el diálogo entre *Yanakuna* y *Hananpacha* ilumina la capacidad de la literatura para ser al mismo tiempo memoria, denuncia, imaginación política y afirmación cultural. La primera novela documenta las heridas abiertas por el colonialismo interno, la segunda proyecta las posibilidades de un futuro que emerge desde los saberes ancestrales. Ambas, sin embargo, convergen en la convicción de que la literatura es un campo de lucha simbólica donde se disputan los sentidos de la historia, de la identidad y del porvenir.

De este modo, el análisis aquí propuesto no solo enriquece la comprensión de dos obras fundamentales, sino que también contribuye a pensar la literatura como un dispositivo de contramemoria y de utopía. En un presente marcado por la crisis civilizatoria global, el agotamiento de los

modelos extractivistas y la emergencia de nuevas formas de colonialismo digital, la ciencia ficción neoindigenista de Prado Sejas aparece como una propuesta capaz de articular la memoria larga de los pueblos originarios con las urgencias del presente y con la necesidad de imaginar alternativas para el futuro.

Indigenismo clásico en *Yanakuna*

El análisis de estas dos novelas no sólo permite revisar cómo ha evolucionado la representación del mundo indígena en la literatura boliviana, sino que también invita a reflexionar sobre el papel que desempeñan los discursos literarios en la configuración de los imaginarios sociales y culturales. La literatura, en este sentido, no es un mero vehículo estético, sino una práctica cargada de implicaciones políticas, históricas y simbólicas. Lo que se escribe, cómo se escribe y desde dónde se escribe contribuye a definir el modo en que una sociedad se piensa a sí misma y, sobre todo, el lugar que otorga –o niega– a las voces subalternas.

En *Yanakuna*, la narrativa de Jesús Lara cumple una doble función: documentar y denunciar. Documenta, porque se enraíza en una realidad social concreta: las condiciones de opresión estructural, la explotación en las haciendas, la violencia ejercida por las élites criollas y mestizas contra los pueblos originarios. Y denuncia, porque convierte esa realidad en palabra escrita, en representación literaria, que no sólo reproduce la experiencia, sino que la resignifica y la transforma en memoria colectiva. La obra, de este modo, se inscribe en lo que podríamos llamar un dispositivo de contramemoria: un esfuerzo consciente por rescatar vivencias y subjetividades que la historia oficial había condenado al silencio.

Este gesto resulta fundamental si pensamos en el contexto en el que Lara escribe. A mediados del siglo XX, Bolivia atravesaba un proceso de consolidación de su identidad nacional, donde el mestizaje era exaltado como narrativa fundacional. El indígena, sin embargo, no aparecía como protagonista de esa nación, sino como figura secundaria, muchas veces representada en clave de atraso, obstáculo o folclore. Frente a ello, *Yanakuna* reintroduce el conflicto: muestra que la nación no se construye en armonía, sino sobre la base de la explotación y el despojo. La novela, en este sentido, pone en evidencia que detrás del mito del mestizaje iguala-

dor persisten jerarquías raciales y coloniales que estructuran la vida social boliviana.

Pero el valor de *Yanakuna* no radica únicamente en su gesto de denuncia. La obra también permite advertir cómo, desde el campo literario, se articulan proyectos de emancipación cultural e identitaria. Los personajes que Lara construye no son meros símbolos abstractos del sufrimiento indígena, sino sujetos concretos que encarnan tensiones, contradicciones y posibilidades de resistencia. En ellos se evidencian las luchas internas entre el sometimiento y la rebeldía, entre la presión de la asimilación forzada y la persistencia de una subjetividad indígena que se afirma en la memoria, en la lengua, en las prácticas comunitarias.

Este gesto de resistencia simbólica adquiere aún mayor relevancia si pensamos que, en aquel contexto, las instituciones políticas y sociales reproducían jerarquías coloniales de manera abierta. El Estado boliviano, hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX mantenía políticas explícitamente discriminatorias hacia la población indígena, limitando sus derechos, su acceso a la tierra y su participación política. Al colocar al indígena en el centro de la trama de una novela, no como objeto de compasión sino como sujeto de conflicto y agencia, la obra realizaba una intervención política. El texto literario, entonces, se convierte en arena de disputa: un espacio desde donde se cuestionan los fundamentos mismos del orden colonial-moderno y se ensayan otras formas de imaginar la convivencia, la justicia y el reconocimiento.

En este marco, *Yanakuna* se inscribe en un indigenismo crítico que, si bien no logra escapar completamente de la mediación mestiza, sí intenta construir una alianza ética con los sectores subalternos. Jesús Lara, al recurrir al realismo social, busca interpelar a un lector mestizo o criollo desde la incomodidad. No ofrece una visión idealizada ni romántica del indígena, sino un retrato que muestra crudamente las consecuencias materiales y simbólicas del racismo estructural. El objetivo no es tranquilizar conciencias, sino confrontarlas con aquello que se había querido mantener oculto: la persistencia de la servidumbre, el despojo de tierras, la negación de la dignidad humana.

Así, el indígena en *Yanakuna* no aparece reducido al exotismo ni a la compasión paternalista. En este punto la novela rompe con la imagen pasiva que había dominado buena parte de la representación indígena en la literatura criolla. Incluso en los momentos en que los personajes parecen

derrotados por el peso de la explotación, su sola presencia como protagonistas narrativos ya constituye un gesto de afirmación: es la inscripción de la vida indígena en el espacio de la palabra escrita, un espacio del que habían sido sistemáticamente expulsados.

De este modo, *Yanakuna* no solo documenta una época, sino que disputa el sentido de la historia. Propone nuevas formas de recordar, de narrar y de imaginar el lugar del sujeto indígena en la nación. Lo literario se vuelve aquí profundamente político: la escritura se convierte en práctica de resistencia frente a la colonialidad del poder. Y es precisamente en esa intersección donde reside la relevancia perdurable de la novela.

Desde esta perspectiva, *Yanakuna* no puede reducirse a su dimensión estética ni a su valor testimonial. Es una obra fundacional del indigenismo boliviano porque inaugura un modo de intervención cultural que entiende la literatura como trinchera simbólica. Al narrar lo que el Estado calla y al dar forma a una memoria que incomoda al relato oficial, la novela contribuye a la construcción de un imaginario alternativo en el que los pueblos indígenas no son vestigio del pasado, sino protagonistas de la historia.

Por ello, la obra de Lara no solo dialoga con el contexto de su tiempo, sino que sigue interpelando nuestro presente. En un continente donde las luchas por la autodeterminación, la tierra y la identidad continúan vigentes, *Yanakuna* recuerda que la literatura puede ser un espacio de insurgencia, un terreno desde donde se resquebrajan las narrativas hegemónicas y se vislumbran horizontes emancipatorios.

Neoindigenismo y ciencia ficción en *Hananpacha*

El paso del indigenismo clásico al neoindigenismo supone un cambio radical en la forma de concebir la voz y la temporalidad del sujeto indígena dentro de la narrativa boliviana. Se trata de un tránsito que excede lo meramente literario y que corresponde al mismo tiempo, a transformaciones más amplias en los debates culturales, políticos y epistemológicos de América Latina. Mientras *Yanakuna* (1952), de Jesús Lara, articula –desde una perspectiva mestiza y reformista– una denuncia de la explotación y el despojo, *Hananpacha* (2015), de Iván Prado Sejas, desplaza el punto de enunciación sobre el indígena hacia un hablar desde la cosmovisión andina. No se trata solo de un cambio de voz narrativa, sino de una recon-

figuración profunda de los marcos desde los cuales se piensa el tiempo, el conocimiento, la modernidad y el porvenir.

En *Yanakuna*, el indígena aparece como sujeto de explotación, víctima de un orden injusto que debe ser denunciado ante una sociedad mestiza y criolla que había naturalizado el racismo estructural. La literatura funciona allí como herramienta de visibilización y solidaridad, pero también como mediación: es la voz de un intelectual mestizo la que denuncia en nombre del otro. En *Hananpacha*, en cambio, esa mediación desaparece: no se habla ya “sobre” el indígena, sino “desde” la matriz indígena, que se erige como fuente de legitimidad epistemológica. El sujeto indígena deja de ser un objeto de compasión o denuncia, para convertirse en protagonista de una historia en la que sus saberes, su espiritualidad y su organización comunitaria constituyen los cimientos de la vida futura.

Este giro no es únicamente estético, sino también político y epistémico. Al integrar recursos de la ciencia ficción –tecnologías avanzadas, viajes interplanetarios, multiversos, realidades paralelas–, *Hananpacha* imagina futuros alternativos en los que la comunidad indígena no solo sobrevive o resiste frente a los poderes coloniales, sino que también protagoniza procesos de transformación planetaria. La organización comunitaria, lejos de ser un resabio del pasado, se convierte en el modelo político del porvenir; la relación con la Pachamama, concebida bajo el principio de reciprocidad, establece los fundamentos éticos de cualquier desarrollo tecnológico. De este modo, el neoindigenismo especulativo subvierte la narrativa hegemónica del progreso, mostrando que la innovación no es monopolio de Occidente y que la ciencia misma puede tener múltiples raíces culturales.

Prado Sejas propone, en este sentido, una ciencia ficción “andina” que incorpora oralidad, ritualidad y mitología en diálogo con tecnologías futuristas. Este entrelazamiento desafía la idea –profundamente arraigada en el imaginario moderno– de que la modernidad, la ciencia y el futuro pertenecen exclusivamente al canon occidental. En *Hananpacha*, el ayllu no es una institución arcaica, sino la célula social que regula la convivencia humana más allá del Estado-nación, y los rituales ancestrales funcionan como interfaces de conexión cósmica y astronómica. El universo narrativo se despliega, así, en un plano híbrido donde lo espiritual y lo científico coexisten sin antagonismos, bajo una lógica de equilibrio que recuerda los principios de complementariedad andina.

En su ensayo *El porqué de una ciencia ficción neoindigenista* (2023), Prado Sejas sistematiza este proyecto y lo convierte en una propuesta consciente de subgénero literario. Allí establece cuatro rasgos fundamentales: a) la fusión entre realismo mágico y especulación científica, que permite construir universos narrativos donde la presencia de dioses tutelares no excluye la existencia de naves espaciales; b) el lirismo como expresión de afectos colectivos, que inscribe la literatura en una dimensión comunitaria antes que individual; c) la experimentación formal, que recurre al multilingüismo, al quechua y al aimara, a la polifonía y a la oralidad como recursos de escritura; y d) la ampliación del horizonte temático, que conecta la cuestión indígena con problemas globales como la crisis ecológica, el colonialismo digital o el extractivismo minero y energético.

Desde estos parámetros, Prado Sejas relea la tradición boliviana y latinoamericana para mostrar que el neoindigenismo no surge de la nada, sino que se nutre de antecedentes como *Inka Kutimunña* (1990) de Iván Prado Sejas, o *De cuando en cuando Saturnina* (2004), de Alison Spedding. En estas obras ya se anticipan mundos post-estatales y comunidades sostenibles, regidas por valores colectivos en oposición al individualismo liberal. *Hananpacha* retoma ese legado y lo potencia al construir un universo en el que el futuro mismo se piensa desde matrices andinas, y no como mera traducción de paradigmas importados.

Lo más significativo de esta novela es, quizá, la revalorización de las epistemologías indígenas como fuentes legítimas de innovación. El futuro ya no se presenta como un proyecto ajeno que llega desde los centros metropolitanos, sino como continuidad de una memoria larga que articula mitos, rituales y tecnologías propias. En este imaginario, los quipus no son vestigios arqueológicos, sino sistemas de almacenamiento y codificación de datos que dialogan con las lógicas digitales; los rituales chamánicos no son prácticas supersticiosas, sino tecnologías espirituales de navegación astral; y la cosmovisión andina, con su énfasis en el equilibrio entre humanos y naturaleza, constituye la base de un modelo de civilización alternativo.

De esta manera, *Hananpacha* no solo amplía los márgenes de la literatura boliviana, sino que interviene en el género mismo de la ciencia ficción, descolonizándolo. Desplaza el eje de la imaginación futurista – tradicionalmente eurocéntrica, blanca y masculina – hacia un *locus* de enunciación andino, comunitario y plural. La novela nos recuerda que no

existe un único modo de pensar el futuro, y que la literatura puede ser un espacio donde los pueblos históricamente marginados se reapropien de su capacidad de imaginar y construir porvenir.

Yanakuna abrió la posibilidad de que la literatura funcione como contramemoria frente a las narrativas del Estado-nación. *Hananpacha*, en cambio, construye un espacio donde esa voz no se limita a recordar ni a denunciar, sino que crea, imagina y proyecta nuevos mundos. En este tránsito –del indigenismo clásico al neoindigenismo especulativo– se concentra una de las transformaciones más profundas de la literatura latinoamericana contemporánea: el paso de narrar el pasado indígena a concebir su futuro. Y en ese gesto se despliega, junto a la estrategia literaria, un horizonte político ampliado: la posibilidad de repensar la humanidad desde otros lugares, otras historias y otras formas de existencia posibles.

Conclusión

El recorrido comparativo entre *Yanakuna* y *Hananpacha* revela un cambio decisivo en la manera de concebir la figura del sujeto indígena dentro de la literatura boliviana. No se trata de un mero relevo generacional ni de un simple contraste de estilos narrativos, sino de una transformación de fondo en los marcos discursivos, en las posiciones de enunciación y, sobre todo, en la imaginación cultural y política que ambas obras despliegan. En ellas se percibe con claridad cómo la literatura latinoamericana ha transitado desde un gesto solidario y testimonial, propio del indigenismo clásico, hacia una narrativa que habla con voz propia desde las matrices culturales indígenas, en clave de especulación y proyección de futuros posibles.

En *Yanakuna*, Jesús Lara se inscribe en la tradición del indigenismo de mediados del siglo XX, un movimiento literario y político que buscaba visibilizar las injusticias históricas sufridas por los pueblos originarios. La novela denuncia la opresión, la explotación y el despojo a los que eran sometidos los campesinos indígenas, y lo hace desde un registro que combina el realismo social con un marcado compromiso ético. Sin embargo, esta denuncia se articula desde la voz del intelectual mestizo, que asume la tarea de representar y dar a conocer una realidad ajena a la experiencia directa del autor. El indígena aparece en el texto como figura de sufrimiento, resistencia o nobleza, pero no como un sujeto que se enuncia a sí mismo. Así, aunque *Yanakuna* cumple una función crucial en la historia

literaria boliviana al situar la problemática indígena en el centro del debate cultural, lo hace todavía desde un lugar externo, reproduciendo –aunque sea de forma crítica– la mediación colonial del discurso.

Hananpacha, por el contrario, irrumpe con una lógica distinta. Iván Prado Sejas, tanto en su obra narrativa como en su reflexión teórica, propone un salto hacia lo que él mismo denomina “ciencia ficción neoindigenista”. Esta corriente no se limita a incorporar personajes o referencias culturales andinas en un marco narrativo occidental, sino que se apropia de las matrices de pensamiento indígena como punto de partida para imaginar mundos posibles. En ese sentido, *Hananpacha* no es una novela que hable sobre los pueblos originarios, sino una novela que habla desde ellos, haciendo de la cosmovisión andina –con su concepción cíclica del tiempo, su relación sagrada con la naturaleza y su sentido comunitario de la existencia– la base para construir un horizonte especulativo.

Este giro es más que estético: es político. Supone un acto de reapropiación simbólica frente a las lógicas coloniales que históricamente han negado a los pueblos indígenas la capacidad de producir teoría, ciencia o futuro. Allí donde la modernidad occidental ha reservado para los indígenas el lugar de lo ancestral, lo primitivo o lo folclórico, *Hananpacha* los coloca en el corazón mismo de la especulación futurista. Con ello, la obra subvierte la jerarquía epistémica que ubica a Occidente como único productor de modernidad, mostrando que los saberes indígenas no solo tienen pasado, sino también futuro; no solo preservan memoria, sino que también proyectan mundos posibles.

El aporte de Prado Sejas se consolida en dos frentes: por un lado, en la dimensión creativa de su obra, donde el entrelazamiento entre realismo mágico, crítica política, cosmovisión andina y recursos de la ciencia ficción genera un nuevo espacio narrativo; por otro, en su labor conceptual, que da forma y legitimidad a la categoría de “ciencia ficción neoindigenista” como un subgénero autónomo. Esta denominación no es un mero gesto clasificatorio, sino la afirmación de que los pueblos originarios no están limitados a la esfera de lo tradicional o lo mítico, sino que participan activamente en los debates contemporáneos sobre conocimiento, tecnología y desarrollo.

En esa medida, *Hananpacha* no solo dialoga con la literatura boliviana, sino también con corrientes globales que hoy cuestionan la hegemonía de los paradigmas modernos y coloniales. Ambas obras comparten la convic-

ción de que la literatura no es un adorno cultural, sino un espacio de lucha y de resistencia. La diferencia está en la posición desde la cual se enuncia: Lara escribe desde la empatía crítica, pero externa; Prado Sejas desde una mirada que asume las matrices indígenas como propias y válidas para imaginar otros mundos. En esa diferencia reside el paso histórico de un indigenismo “clásico” a un neoindigenismo especulativo.

Este tránsito nos invita a repensar profundamente el papel de la literatura. Ya no se trata simplemente de describir el mundo, sino de intervenir en él, de producir sentidos, imaginar posibilidades y abrir futuros. La literatura se convierte en un espacio de acción simbólica y política, capaz de cuestionar estructuras de poder, poner en tensión narrativas hegemónicas y habilitar formas alternativas de conocimiento, convivencia y pensamiento crítico. En este sentido, escribir deja de ser un acto de documentación o testimonio pasivo y se transforma en una práctica de resistencia, de resignificación de lo histórico y de construcción de horizontes éticos y sociales.

En el contexto actual –marcado por la crisis ecológica, las tensiones políticas, la explotación económica, la desigualdad estructural y los límites del desarrollo capitalista– la emergencia de narrativas que recuperan la voz indígena adquiere una urgencia histórica. Estas voces no solo cuestionan la lógica extractivista y la centralidad del poder occidental, sino que proponen marcos alternativos de relación con el mundo, basados en reciprocidad, equilibrio y respeto por la vida comunitaria y la naturaleza. Los pueblos originarios no son restos de un pasado, ni simples testimonios de culturas que se han perdido; son actores centrales en la construcción de futuros posibles, portadores de saberes ancestrales que ofrecen claves para repensar nuestras relaciones con la comunidad, el territorio y la naturaleza, así como para diseñar modos de vida sostenibles, inclusivos y plurales.

Al integrar estas perspectivas en la literatura, se abre la posibilidad de imaginar sociedades donde lo político, lo ético y lo ecológico convergen, y donde la voz indígena no es un añadido marginal, sino un eje de transformación social y cultural. La literatura, entonces, se convierte en un instrumento de creación y reflexión, capaz de movilizar la imaginación colectiva hacia futuros que reconozcan la diversidad de conocimientos, la dignidad de los pueblos originarios y la urgencia de un mundo más justo y equilibrado.

Referencias

- Cornejo Polar, Antonio (1984). Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza. *Revista Iberoamericana*, 50 (127), 549-557. Espejo
- Lara, Jesús (1952). *Yanakuna*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- López-Pellisa, Teresa, y Silvia G. Kurlat Ares (2020). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana*. Vols. I y II. Madrid: Iberoamericana).
- Mignolo, Walter (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.
- Prado Sejas, Iván (2023). El porqué de una ciencia ficción neoindigenista. *Revista Kamchatka*, 22, 51-64.
- Spedding, Alison (2004). *De cuando en cuando Saturnina*. La Paz: Editorial Mama Huaco.
- Prado Sejas, Iván y Oscar Muñoz (2017). *I Antología de Literatura Fantástica Neoindigenista*. Cochabamba: Grupo Editorial Kipus.
- Quijano, Aníbal (2000). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. *Revista de Ciencias Sociales*, 6(11), 167-168.
- Quijano, Aníbal (2007). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Debates latinoamericanos*, 13, 1-23.



Refracciones literarias en lo contemporáneo. Ensayos sobre narrativas bolivianas (1a ed.)
Mariana Lardone y Magdalena González Almada (Eds.)
Romina Grana (et al.)
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Septiembre/octubre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



Geopoéticas indígenas situadas. Una lectura

Magdalena González Almada*

Un discurrir como punto de partida

En este trabajo me propongo reflexionar sobre dos herramientas de aproximación para leer textos literarios que presentan una doble complejidad: por un lado, ficcionalizan la oralidad, la crean y re-crean en un registro escrito, y, por otro, cuestionan los imaginarios sobre aquello que consideramos literatura. Así, una lectura desde la traducción cultural y desde el análisis de la oralidad amplía los derroteros de los estudios literarios.

La pregunta por lo literario, sus registros y sus géneros, supone de antemano la evidencia de una serie de imposibilidades vinculadas con un intento de categorización general. Resulta un desafío para el análisis que pretenda describir y ubicar, y que ignore la cuestión de lo colonial, y todas las violencias (re)encubiertas, como diría Silvia Rivera Cusicanqui (2010), en las que incurre, en ocasiones, el trabajo académico cada vez que se aproxima a la tarea de realizar una lectura crítica de estas poéticas. Por ello, asumo ya de antemano que no es posible ni categorizar ni constreñir a estos textos, los que leo para este trabajo, pero también todos aquellos que denominaría como geopoéticas indígenas situadas en diversos territorios y cantadas y narradas en diversas lenguas. El desafío que se impone es el del desplazamiento de métodos y técnicas que no incluyan la asunción de espacios intersticiales, de fronteras desplazadas, de la maleabilidad y plasticidad lingüística que manifiestan estos textos.

Por ello, y apostando precisamente a esa elasticidad, apelo como base de esta reflexión al concepto de geopoética (Ainsa, 2005) que, desde mi lectura, aporta la idea de un amalgamamiento entre espacio y producción literaria, entre geografía e imaginación, entre un lugar y la experiencia de su apropiación desde la composición poética. No se trata, sin embargo,

*Universidad Nacional de Córdoba / CONICET | mgonzalezalmada@conicet.gov.ar

de un intento de sistematización, ni del espacio ni de la poética indígena contemporánea, sino, más bien, de considerar –ya de antemano– que la producción escritural de autorxs indígenas no sólo está situada, sino que, también, proyecta una posición estética. Es en ese sentido que entiendo, al menos para estos textos, que se trata de una geopoética, lo cual implica una caracterización que, no obstante, no pretende limitar la producción escritural de diversxs autorxs indígenas. Esta categoría puede, también, verse desbordada sobre sí misma y sobre otros materiales discursivos y literarios.

Nación, territorio, lengua, identidad. Sobre estos vectores volvemos en nuestras indagaciones con frecuencia. De manera recurrente, me pregunto por las proyecciones de sentido que emanan de los textos que no se circunscriben a fronteras cerradas, a un territorio nacional concreto, a un monolingüismo impuesto por instituciones y requerimientos administrativos. De hecho, existe hoy una proliferación de estudios literarios dedicados a la producción latinoamericana que ya no se dedican a las circunscripciones nacionales, sino que atañen a zonas, regiones geoculturales, transnacionales, para dar cuenta de una heterogeneidad asumida como tal. Ante ese escenario, sin embargo, insisto sobre el caso de la literatura de Bolivia. Es que dentro del marco de sus fronteras descansa una heterogeneidad inmensa: la territorial, la lingüística y, en consecuencia, la literaria. De modo que numerosas expresiones estéticas transgreden e interpelan ese monolingüismo, esa presión homogeneizante propia de una imposición nacional. En Bolivia, desde hace tiempo ya, se asumen las disonancias de, incluso, los desacuerdos.

A la vez, estas reflexiones me vuelven sobre la pregunta por lo que es posible considerar literatura, sus políticas, sus exigencias y sus proyecciones imaginarias. El trabajo de indagación sobre formas que considero literarias y, en ocasiones, resultan inclasificables, se me propone como la experiencia de leer advirtiendo el juego de la oralidad y accediendo a la seducción de una lengua que chasquea expandida en el plano de la traducción cultural. Raúl Bueno Chávez afirma que la traducción cultural

destacaría las discontinuidades del campo cultural, esto es, la heterogeneidad de base –de otro modo no habría necesidad de traducir– a fin de que las transculturaciones autoconscientes (las transferencias de contenidos

y valores) afiancen su continuidad –al menos una parcial y relativamente estable–. (2022, p. 10)

Advertir la oralidad y la traducción, incluirlas en la lectura crítica como factores que implican al mismo tiempo operaciones estéticas y operaciones políticas, resulta un aliciente para la investigación, una investigación que debe proponerse cada día más sensible. Se trata de operaciones que no suponen un alejamiento del objeto, sino una aproximación cada vez más cercana, empática, pero no por ello menos rigurosa; se asume, además, compleja y heterodoxa.

En esta oportunidad, y desde este discurrir, propongo una lectura posible de dos textos: *Irande. La muchacha que anduvo detrás del tiempo primigenio* (2017) de Elio Ortiz García, en traducción de Elías Caurey, y *Los dos entierros de Eleuteria Aymas* (2018) de Máximo Pacheco. Se trata de textos disímiles, pero que, sin embargo, tienen circunstancias de edición interesantes para el análisis. Al mismo tiempo, proponen un juego con la oralidad y requieren, en un caso de modo más evidente que en el otro, de una traducción cultural. Mi búsqueda al leer estos textos es considerar una potencia literaria que parte de lo oral y de la traducción para materializarse en propuestas estéticas que dan cuenta no sólo de una geopoética, sino también de una sensibilidad poética que amplía los horizontes del mundo que conocemos, occidental, moderno. La idea no es negarlo, sino complejizarlo, y escuchar qué tienen para decirnos estas escrituras.

Irande. Una muchacha como portal del tiempo

Irande. La muchacha que anduvo detrás del tiempo primigenio (2017) de Elio Ortiz García es una novela escrita originalmente en guaraní. Ganó el III Premio de Narrativa en Idioma Originario Guaraní Poma de Ayala promovido por el Estado Plurinacional de Bolivia. Estos datos, que pueden leerse como contextuales, sin embargo, dan cuenta de las circunstancias en las cuales el texto llega no sólo a publicarse, sino también a distribuirse en Bolivia. Esto sucede como consecuencia de algunas etapas que debió atravesar antes de constituirse en un libro formalmente: a) la necesaria traducción al castellano realizada póstumamente por el poeta e investigador guaraní Elías Caurey; b) la edición a cargo de la escritora Liliana Colanzi, quien impulsó el texto; c) la participación de la editorial 3600, se-

llo en ese momento dedicado a la impresión y publicación de los premios nacionales. Las condiciones que hubo de cumplir la obra de Ortiz para integrar el campo literario boliviano (predominantemente monolingüe en castellano) señalan también ya de por sí un acuerdo con ese campo. En la “Nota a la traducción de Irande” (2017) incluida en el libro, Caurey explicita los motivos que lo llevaron a decidirse por realizar un trabajo que lo llenó de dudas durante dos años. Una razón importante tiene que ver con la falta de ventas del texto en su idioma original, su falta de circulación y la decisión gubernamental de no continuar con el Concurso Nacional de Literatura en Lengua Originaria a partir de 2017. Elías Caurey se pregunta “por qué no utilizar el castellano para guaranizar” (p. 11) y esto lo decide a llevar adelante la traducción. Una traducción que lo enfrentó al desafío de la lengua, porque “este es el primer trabajo que realizo del guaraní al castellano” (p. 12). El trabajo de traducción resultó minucioso y detallado. Algunas palabras están explicadas en notas al pie, otras se transforman en intraducibles como las onomatopeyas u oraciones con sentido sagrado. El traductor advierte sobre ellas, pero no las traduce y, algunas, quedan en el texto de Ortiz en guaraní y sin cursivas, es decir, sin marca de extranjería. Tal como se advierte en la siguiente nota al pie, “las palabras *“Arākua pichuikua”* no son traducibles porque al hacerlo pierde sentido la oración sagrada; además son onomatopeyas” (p. 24). De esta manera, el traductor enfatiza el vínculo entre el carácter sagrado y el propiamente discursivo, lo cual impediría la traducción. Para Barbara Cassin, los intraducibles “son las huellas dactilares de las lenguas” (2019, p. 21), es decir, son su condición en la diversidad. Así, y como consecuencia de la decisión estético-política del traductor Elías Caurey, el texto de Elio Ortiz presenta un abigarramiento lingüístico evidente. Al estar imposibilitado de llevar adelante una traducción “total”, quedan expuestas ideas completas en guaraní, el idioma original, como muestra de la potencia de la lengua y de cómo no resulta siempre posible efectuar la traducción. Este abigarramiento lingüístico resulta en una convivencia entre el castellano y el guaraní y amalgama, sin traducirlas completamente, dos culturas. Se genera y promueve, entonces, una esfera de incompreensión que lxs lectorxs deben asumir, pero a la vez supone una invitación y una provocación para que esa lectura quede cubierta. Para ello, el lector y la lectora deben adentrarse en la cultura guaraní. Una de las notas al pie indica: “Al igual que en otras oraciones sagradas, dejaremos esta sin traducción, ya que perdería el sen-

tido al intentar hacerlo” (Caurey, 2017, p. 39). Y, al revés, por ejemplo, la palabra karai no se traduce, directamente se sobreentiende que se refiere a lxs no guaraníes. Mientras, otras palabras y frases que no son explicitadas en la traducción, aparecen explicadas entre paréntesis. El efecto de lectura que se logra es que con el correr de las páginas lxs lectorxs, paulatinamente, se van familiarizando con el guaraní y ello posibilita la comprensión de la cultura.

Todo este plano contextual expone el tránsito que hubo de recorrer el texto para intervenir fehacientemente en el campo literario de Bolivia y, también, capta la atención sobre la figura del autor y del traductor como autor. De hecho, sólo por mencionar un ejemplo, cuando Caurey publica sus propios textos poéticos, se autotraduce, una acción que implica no sólo un cuidado respecto de la propia traducción, sino que, también, llama la atención sobre las circunstancias que impidieron que el propio Ortiz realizara la traducción del texto¹. Quedan al descubierto, también, las decisiones que tomó Caurey como traductor –toda traducción involucra una serie de decisiones no siempre sencillas de asumir– lo cual posibilita adentrarse en ella y confirmar la dificultad de la tarea encarada.

En lo que respecta a *Irande*, considero relevante reparar en la cuestión de la configuración del tiempo. Este factor es sumamente importante en esta textualidad, porque no sólo marca y organiza el tiempo social, el de la comunidad, sino que señala el tránsito, la transformación y el “el inicio-el fin-el inicio-el fin” que marca el ritmo invisible del devenir de esta recreación del mundo guaraní en nuestra contemporaneidad. La edad de las mujeres, las más ancianas y las más jóvenes, el conocimiento que se da, que se presta, generosamente, está vinculado al tiempo, le otorga una significación que se tensiona con la interpretación y gestión del tiempo en la cultura occidental. Esto, en algún punto, se evidencia en la lengua y en su ritmo, en el tiempo inscrito en la lengua y en los acontecimientos narrados. De hecho, tal como mencioné más arriba, la propia palabra guaraní en tanto concepción sagrada se encuentra íntimamente vinculada con una temporalidad inaccesible para lxs karai, de ahí su condición de intraducible.

En *Irande*, entonces, se evidencia la impronta de la cultura guaraní, la importancia que adquieren la lengua, el territorio y el saber propio de la cultura. Y los y las karai somos afortunados cuando lo advertimos y lo

1 Elio Ortiz García falleció el 01 de agosto de 2014.

percibimos como consecuencia de la traducción cultural posibilitada por el texto.

Eleuteria. Una sensibilidad andina

La novela de Máximo Pacheco *Los dos entierros de Eleuteria* Aymas (2018) se ubica espacial y culturalmente en el mundo quechua. Situada en el altiplano chuquisaqueño, el texto recrea el habla rural del pueblo imaginario Taruma Pampas donde transcurren algunas de las acciones narradas. Aquí se exponen los ritmos de la vida cotidiana en el seno de una comunidad, los entramados sociales y emocionales que se tejen alrededor de su personaje principal, Eleuteria, y la configuración de algunos aspectos de la cultura quechua en relación y tensión con el mundo occidental-moderno.

La novela, al igual que *Irande*, presenta algunos aspectos llamativos en relación a su edición y publicación. Se trata de una nueva edición del texto que en 2004 se publicó bajo el título de *Huesos y cenizas*. Esa versión fue publicada por Ediciones del Gobierno Municipal de Sucre. Posteriormente, cambia de título y en 2018 se publica por el sello paceño Mama Huaco. La edición de *Los dos entierros* presenta un glosario al final del texto y una pequeña bibliografía como paratextos. El uso de glosarios remite a los textos indigenistas de la primera mitad del siglo pasado, puesto que en ese momento se empleaba como una forma de transmisión del mundo indígena hacia la clase letrada, es decir, implicaba hacer llegar el altiplano, el indígena y sus vicisitudes, al mundo urbano. Esta operación que caracterizó durante mucho tiempo a esa literatura indigenista, en algún punto, se ve desplazada en textos como el de Pacheco que, fiel a su tiempo y a los registros contemporáneos, explora la cuestión indígena sin paternalismos y sin el objetivo de conmover o llamar la atención de una clase letrada sobre un sujeto subalternizado. En todo caso, la novela de Pacheco muestra una realidad social, pero construye un personaje femenino que le permite indagar en una sensibilidad, punto de partida de la trama narrativa que se apoya en las hebras del cuidado y del amor materno. El uso del glosario, en este caso, se advierte como una expresión de la traducción cultural, se vuelve necesario para transmitir un mundo y hacerlo inteligible, pero, la incorporación de la bibliografía, en cambio, implica el estudio del autor, la investigación realizada para llevar adelante la escritura y, también, los interlocutores

que de alguna manera participaron en ella. Figuran dos diccionarios quechuas y un texto de Alison Spedding².

Pacheco recrea un habla indígena, en este texto la oralidad ingresa en la estructura sintáctica pese a la composición de un narrador en tercera persona que toma distancia

También fue el dolor, reflexionaba, lo que le separó de su padre. Pero no el dolor físico. Uno más jodido. Más intenso. Uno que se sentía adentro, adentro siempre. Donde el alma. Le sube por las piernas, le quema las vísceras, le pulsa el cerebro, le da náuseas. (p. 47)

La novela también remite al desarraigo, a la orfandad que penetra en el alma del personaje y se convierte en una carencia e ignorancia cultural que condiciona su lugar en la comunidad “con su madre muerta no había quién le enseñe a armar el telar, a tejer las primeras tramas, a cantar las primeras canciones a las plantas, a los animales, a los dioses. Era sola” (p.48).

Y quisiera agregar unas breves palabras respecto de la migración configurada en el texto. Recientemente estuve trabajando con lo que llamo “literatura del movimiento en Bolivia”³. Observo, lo comento brevemente, cuatro movimientos en los textos literarios: 1) la configuración de la migración del campo a la ciudad; 2) la representación de la migración desde Bolivia hacia otros países latinoamericanos, europeos o de América del Norte; 3) la configuración de la migración extranjera en la población nacional boliviana; 4) las narraciones de los que todavía no migraron, pero desean hacerlo. En el caso de *Los dos entierros*, se configura el primer movimiento, es decir, una migración que va del campo a la ciudad y de retorno a la comunidad. En la novela, este movimiento migratorio revela las tensiones y quebraduras en la subjetividad de los personajes que van y vienen de la ciudad, su dislocamiento y la angustia a la que se exponen que, en el caso del texto de Pacheco, terminan en un pretendido consuelo alcohólico. La migración se vuelve relevante para atender a las modifica-

2 En próximos trabajos resultaría necesario explorar una lectura de la novela a partir de una dimensión etnológica del texto para considerar, de un modo más ajustado, la intertextualidad o el diálogo posible inspirado por la producción de Alison Spedding.

3 Esta línea de investigación será publicada en otras instancias.

ciones que se manifiestan en el seno de la comunidad, para considerar los modos en los cuales se alteran las lógicas temporales y espaciales, pero, también, las costumbres, las sensibilidades. Un sentirse “fuera de lugar” que culmina en un callejón sin salida.

Así, en *Los dos entierros de Eleuteria Aymas*, el mundo quechua se vuelve inteligible, se abre en sus lógicas y complejidades, pero sin los objetivos de un indigenismo a lo siglo XX, sino en una exploración de la vida íntima, sensible, de un personaje y de sus vicisitudes existenciales. El realismo configurado por Pacheco en su novela se apoya en la ficcionalización de una oralidad característica del altiplano chuquisaqueño en un intento por reescribir el realismo literario boliviano y por reinventar, desde nuestra contemporaneidad, la literatura de tema y personajes indígenas.

Leer en la oralidad, en la traducción. Leer en la transculturación y en el abigarramiento lingüístico

Las lecturas acá presentadas proponen un desafío que implica un desplazamiento de los modos más “tradicionales” de abordaje crítico literario. Implica entrar al mundo mítico guaraní, al mundo mítico quechua, a sus lenguas, a sus culturas, adentrarse en sus miradas sobre el mundo, sus expectativas y proyecciones de sentido. Tanto Irande como Eleuteria son personajes femeninos que condensan las conexiones con el mundo, el ancestral con el moderno, y los tiempos, el ancestral con el contemporáneo.

Adriana Bocchino en su texto “Escrituras del exilio y traducción” (1997) concibe a la traducción como una escritura “transculturada” en un evidente aporte a lo que Rama ya había advertido en *Transculturación narrativa en América Latina* [1982](2007). Para Rama, vale recordarlo, la transculturación implica “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones” (p. 47), todas ellas operaciones que afectan la reestructuración de un sistema cultural. Esta estructura cultural se sostiene a partir de tres pilares: la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión que, en conjunto, implican operaciones transculturadoras dentro de la literatura latinoamericana del siglo XX. Como consecuencia del proceso de la globalización y de las presiones del sistema capitalístico –tal como la definen Guattari y Rolnik (2013)–, la transculturación ha mutado en los últimos años hasta dejar atrás la disputa campo-ciudad o las disquisiciones sobre los procesos de modernización propios del siglo pasado. La idea de Boc-

chino, como actualización de Rama, percibe en la posibilidad transculturadora de la traducción una escritura que ensancha el campo cultural y habilita el intercambio cultural entre diversos sistemas. Esta lectura puede tensionarse aún más si consideramos que el proceso de transculturación en nuestra contemporaneidad es “fluctuante”. Es decir, no implica una pérdida total de la cultura de origen, y mucho menos incorporaciones absolutas de la cultura de llegada. Acá, interesa poner en red conceptual la noción de la transculturación, en sus versiones contemporáneas, con la de traducción y proyectarla incluso donde no existe una migración porque los textos trabajados en esta ocasión están geolocalizados, situados, pero incorporan las lógicas culturales guaraní y quechua *dentro* de un territorio nacional. No obstante, no deja de estar presente, de manera más o menos explícita, la cuestión de la tensión cultural que implica el encuentro con una alteridad que se construye por fuera de la comunidad. La transculturación supone, en esta lectura, un proceso migratorio y una impostergable traducción cultural. En algún punto, estos textos son escrituras migrantes, porque trasladan sentidos, lenguas, territorios y modos de percibir y apropiarse del mundo. Esa contradicción de “traslado de mundos” desde una situacionalidad anclada y explícitamente identificable, nos interpela en nuestros imaginarios de lengua, de territorio, de nación, entre otros.

Asimismo, desde la lectura que propongo, cobra sentido la propuesta de un abigarramiento lingüístico debido a que tanto *Irande* como *Los dos entierros...* no se presentan en versiones bilingües, sino que encuentran su potencia estética en el cruce y entrecruzamiento de lenguas y culturas a partir de tres estrategias: la traducción, la incorporación de intraducibles y la anexión de glosarios. Todo ello genera un tapiz que da cuenta de ese abigarramiento lingüístico que encuentra sus diversos modos de emergencia, como si se tratara de una escritura que excede sus límites monolingüísticos y encontrara, precisamente en ese exceso, una posibilidad estética que aúna lenguas y culturas en un mosaico que es, a la vez, transculturado y migrante.

Referencias

- Aínsa, Fernando (2005). Propuestas para una geopoética latinoamericana. *Archipiélago. Revista cultural de Nuestra América*, vol. 13 (50), 4-10.
- Bocchino, Adriana (1997). Escrituras del exilio y traducción. En Lisa Bradford (comp.), *Traducción como cultura* (pp. 63-79). Rosario: Beatriz Viterbo.
- Bueno Chávez, Raúl (2022). Para una teoría general de la heterogeneidad cultural. A partir de los aportes de A. Cornejo Polar. *RECIAL*, vol. XIII (22), 1-12.
- Caurey, Elías (2017). Notas a la traducción de *Irande*. En Ortiz García, Elio, *Irande. La muchacha que anduvo detrás del tiempo primigenio* (pp. 9-12). La Paz: 3600.
- Cassin, Barbara (2019). *Elogio de la traducción. Complicar el universal*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- González Almada, Magdalena (2017). Abigarramiento lingüístico, resistencia y traducción: la poesía de Mauro Alwa en el contexto de la literatura boliviana contemporánea. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 15, 350-370.
- Guattari, Félix, Rolnik, Suely (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Ortiz García, Elio (2017). *Irande. La muchacha que anduvo detrás del tiempo primigenio*. La Paz: 3600.
- Pacheco, Máximo (2018). *Los dos entierros de Eleuteria Aymas*. La Paz: Mama Huaco.

Rama, Ángel (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El andariego.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2010). *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: La mirada salvaje.

Seifert, Marcos (2021). *La extranjería argentina. Una literatura entre la pertenencia y el extrañamiento*. Villa María: EDUVIM.



Refracciones literarias en lo contemporáneo. Ensayos sobre narrativas bolivianas (La ed.)
Mariana Lardone y Magdalena González Almada (Eds.)
Romina Grana [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Septiembre/octubre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



Reescritura, tensiones y disrupciones en la representación del sujeto indígena como sujeto migrante y fronterizo en la narrativa de Juan Pablo Piñeiro

Leila Jimena Ovando*

Introducción

Dentro de las narrativas que constituyen el arco temporal del año 2000 al 2013, cobran relevancia las obras que conforman la propuesta escrituraria del autor boliviano Juan Pablo Piñeiro, en tanto aborda, en primer lugar, la representación del sujeto indígena en tanto migrante y fronterizo; en segundo lugar, la disputa por la territorialidad del espacio, y, en tercer lugar, el ejercicio de su ciudadanía en la sociedad boliviana del siglo XXI. De esta manera, se busca contrastar el modo en que ingresa la figura del indígena como ciudadano, considerando las tensiones y disrupciones que se presentan en las diversas formas de la representación literaria.

Se procurará, de este modo, analizar los rasgos que estos sujetos adoptan, en tanto se encuentran atravesados por las fronteras sociales, culturales y ontológicas presentes en dos mundos de tradiciones muy diferenciadas. Para tal fin, se recuperarán los aportes provenientes de la semiótica de la cultura, la sociología de la cultura y los estudios de frontera, considerando, además, los aportes de autores tales como Yuri Lotman, Alejandra Cebrelli, Víctor Arancibia, María Elena Lora, entre otros.

Las representaciones sociales en torno al sujeto indígena

En este trabajo de investigación, partimos de la evidencia de que la narrativa de Juan Pablo Piñeiro aborda, como una constante, las representaciones sociales de un sujeto indígena migrante que circula y habita la ciudad abigarrada de La Paz. Es necesario aclarar que adoptamos la noción de representación en tanto categoría que permite aproximarnos a los modos

*Universidad Nacional de Córdoba | leila_ovando@hotmail.com.ar

en que se construyen las identidades y las otredades (Cebrelli, 2023), signo que funciona como un mecanismo traductor entre las prácticas y los discursos (p. 332). Por ese motivo, reflexionar en el plano de las representaciones sociales permite analizar de una manera más integral el imaginario que circula en torno al sujeto indígena como migrante y fronterizo y las representaciones que proyecta sobre el espacio del cual desea apropiarse.

Ahora bien, considerando lo señalado por Fabiola Escárzaga (2004) respecto al origen del discurso, que nace y actúa como vehículo de las representaciones sociales, aquellas que giran en torno al sujeto indígena tienen su origen en la época colonial. En esta dirección, este discurso está orientado a instalar la diferencia colonial para subordinar al otro, y se remonta a la sociedad colonial boliviana. En esta misma línea de pensamiento, Rodrigo Valenzuela Fernández (2004) afirma que la figura del indio, particularmente en Bolivia, resultó depositaria de un sistema de valores y prejuicios cuyo fin fue reducir y limitar a este grupo social en relación a otro descendiente de la población blanca. De esta manera, plantea que:

La categoría de “indio” fue inicialmente introducida por los representantes de la corona española, con lo cual lograron establecer una división de trabajo, una jerarquización de saberes y vías de acceso a oficios, dando lugar a una compleja estructura de exclusión social [...] se caracterizó al indio con aquel que no estaba capacitado, con el que debe ser mandado y adoctrinado. (p. 27)

Este modo de representar al indígena avaló prácticas de exclusión y dominación social, económica, política y cultural durante la época colonial. Además, favoreció la creación de un sistema de creencias que, si bien tuvo un fin estratégico en la política colonizadora, cargó luego con una serie de representaciones negativas en torno a lo que implica ser indígena, que aún siguen vigentes en la actualidad. Estas cargas negativas se explicitan, por ejemplo, en el diálogo de Charquekán con Juan Chusa Pankataya en la novela de Juan Pablo Piñeiro titulada *Cuando Sara Chura despierte*¹:

1 El presente estudio toma como base la cuarta edición de la obra, publicada por la editorial Gente Común en 2020, cuyo texto original data de 2003.

—¿Qué me miras cojudo? —le preguntó al Charquekám que lo observaba escandalizado—. Me llamas salvaje, incivilizado, indígena, y yo pienso que únicamente le estoy haciendo caso a mi cuerpo porque, entre otras cosas, estoy borracho. (2020, p. 100)

Al respecto, Fabiola Escárzaga Nicté (2004) señala que fueron las diferencias culturales entre los indígenas y los españoles las que permitieron justificar sus prácticas de conquista y dominación. Es así que se tomó la diferencia cultural como un instrumento para generar la herida colonial que marcó a la población originaria por más de quinientos años.

Siguiendo esta línea de reflexión, cobra relevancia la manera en que Piñeiro presenta en sus narrativas a personajes que representan a sujetos indígenas cuya existencia se desarrolla en un mundo signado por la globalización y el capitalismo. Si bien se desarrollan en diferentes escenarios y temporalidades y poseen distintas experiencias, todos ellos se encuentran aunados por las situaciones problemáticas que deben enfrentar. Las causas de esas situaciones se encuentran dadas por su pertenencia a un grupo étnico y social determinado, desde una protesta social como los indígenas quechuas y aymaras en *Illimani púrpura*² (2017), hasta la escisión interna del personaje Rolando en el relato contenido en *Serenata cósmica*³ (2024), o la falta de adaptación en la ciudad, como es el caso de Puntocom en *Cuando Sara Chura despierte* (2020). Todos estos sujetos experimentan de manera individual la mirada y las prácticas estigmatizadoras de una sociedad en la que se cruzan y tensionan prácticas e identidades que responden a un sistema de creencias ancestral frente a un sistema de creencias moderno y occidental.

Es así que los personajes que intervienen en las narrativas que nos convocan exponen el complejo proceso que deben experimentar los indígenas bolivianos. Particularmente los pertenecientes a la comunidad aymara, al habitar un territorio heredero de prácticas y representaciones sociales que se remontan a la época colonial tradicional y que luego se vio potencializada por la globalización y la lógica occidental, teniendo la

2 Novela original publicada en el año 2011 y reeditada por cuarta vez en 2017 por la editorial 3600.

3 Volumen de cuentos, publicado originalmente en el año 2013, y luego, reeditado en 2024 por la editorial El cuervo.

necesidad de “adaptarse” para formar parte de un nuevo espacio que busca y desea habitar.

Ahora bien, la representación del sujeto indígena propuesta por Piñeiro se distingue en relación a las producciones narrativas de la tradición boliviana del siglo pasado en la medida en que, tal como señala Pablo Virguetti Villarroel (2019), no se focaliza en la representación del mismo en un carácter nacional. Por el contrario, presenta a este sujeto dentro de un escenario globalizado, que le asigna el carácter de migrante y extranjero aun en su propio país. El espacio por el que circula el migrante interno se le presenta de manera caótica y hostil.

Son constantes los personajes del volumen de cuentos *Serenata cósmica* (2024), las novelas *Cuando Sara Chura despierte* (2020) e *Illimani púrpura* (2017) que adoptan esta condición de migrantes internos dentro de las principales ciudades de Bolivia. Al respecto, María Elena Lora (2011) y Fabiola Escárzaga Nicté (2004) señalan que en este último tiempo aumentó significativamente el desplazamiento de los grupos indígenas aymaras a los principales centros urbanos de Bolivia, entre los que se encuentra La Paz. Son numerosos los jóvenes que se desplazan desde sus comunidades, de manera solitaria o con su familia, para habitar y circular por un territorio que les resulta extraño y que constituye un espacio cultural distinto, con prácticas y modos diferentes de vincularse con el entorno. Esto marca un extrañamiento respecto a los espacios que habitan en relación con aquellos que conocieron durante su experiencia y educación en su lugar de origen.

Se observa, así, cómo los miembros integrantes de las diferentes comunidades originarias que conforman el Estado Plurinacional de Bolivia –debido a la restricción que tienen para acceder a bienes de producción y económicos (Valenzuela Fernández, 2004)–, se ven en la necesidad de abandonar el espacio común de su comunidad, compartido y conocido por todos los miembros integrantes de su tejido social (De Munter, 2016). A partir de allí, además, deben emprender el recorrido que les otorgará su condición de migrante y fronterizo en aquel territorio-otro: la ciudad.

El sujeto indígena migrante y fronterizo como ciudadano

El espacio urbano, símbolo de la civilización, se configura en las novelas de Piñeiro como un territorio abigarrado en el que se desarrollan y ten-

sionan diferentes fuerzas de poder que buscan instalar y regular modos de interacción y vinculación entre los sujetos que habitan dichos espacios. La ciudad se presenta en la narrativa de Piñeiro como una casa embrujada, escenario, “pieza de cachivaches”. Es decir, como un espacio abigarrado social, cultural, temporal y lingüísticamente (Rivera Cusicanqui, 2015; González Almada, 2017), en el que cohabitan diferentes entes, objetos y fuerzas, los cuales evocan distintas temporalidades y territorialidades.

La ciudad se configura como un territorio configurado por una lógica de dominación y exclusión sistemática que, además de regular los modos en que se relacionan y vinculan los sujetos entre sí, también valida o invalida la identidad de quienes la habitan, y de los saberes o conocimientos de los que son portadores. Esa situación explica porqué ciertos conocimientos que son válidos y organizan las formas de pensamiento en el espacio rural carecen de valor dentro de la ciudad, la cual se rige por la lógica del pensamiento occidental (Mignolo y Tlostanova, 2009), tal como se observa en la novela *Cuando Sara Chura despierte*, cuando el narrador explica la disímil aceptación que tienen los inventos de Falsoafán en la ciudad y en el campo:

Su fama de inventor se había expandido a lo ancho de todas las comunidades cercanas al Lago Sagrado; era muy respetado. A decir verdad, sus fabulosos proyectos comenzaron a fracasar únicamente cuando llegó a la ciudad; en el campo funcionaban siempre. (Piñeiro, 2020, p. 39)

Las relaciones asimétricas que se desarrollan en el interior de la ciudad dejan al descubierto los modos en los cuales opera la lógica del colonialismo occidental sobre aquellos sujetos que no responden a lo que se considera como válido dentro del sistema de representaciones sociales que impera en la ciudad. Ello lleva a reflexionar al personaje Falsoafán sobre cómo sería la organización del mundo con una lógica distinta:

Imagino siempre un diferente desarrollo de los hechos con Occidente menos vanidoso, dogmático y sustraído de la lógica de otra terrible ilusión de nuestra vanidad: el poder. Probablemente, en vez de desarrollar la ciencia y la tecnología como si fueran verdades y sistemas inmutables, hoy podríamos comunicarnos con el pasado, nuestro cuerpo e incluso con nuestra sombra [...] El mundo puede constituirse de otra forma, sin vanidad,

y el ser humano encontraría una vocación más acorde con el universo: preservar la vida, ser guardián del futuro y no una realidad petrificada, normalizadora y amarrada con saña a las profundidades de nuestra existencia. (p. 46)

En esta línea, María Saavedra (2024) expone que el espacio urbano debe considerarse como un territorio que se encuentra en continua disputa entre quienes lo habitan o circulan, generando como resultado una política de exclusión que recae sobre aquellos sujetos portadores de una cosmopraxis (De Munter, 2016) diferente. Habitar la ciudad implica para el sujeto indígena adquirir la condición de migrante interno, teniendo que vivir en y al margen de las prácticas, creencias y modos de vincularse que impone el espacio. Esta realidad se repite y multiplica en las narrativas y experiencias que vivencian los personajes de Piñeiro, como Puntocom de *Cuando Sara Chura despierte*, un indígena migrante que se establece en la ciudad junto a su familia y desarrolla una amistad con Falsoafán:

Don Falsoafán vivía en una pequeña casa ubicada en un callejón que colindaba con la avenida Illampu. Los vecinos inmediatos del inventor eran el padre Limberg, el estilista internacional Ramiro Carlos y una joven familia que había emigrado del campo [...] El Puntocom tenía veintitrés años y había emigrado a la ciudad junto a su mujer y a sus tres hijos, desde la población de Achacachi, ubicada a noventa y seis kilómetros de la ciudad de La Paz. Llegó sin equipaje y sin suelos, tan sólo con la esperanza de salir adelante y vivir bien. Su esposa se había negado rotundamente a partir no por oponerse a los deseos de su marido sino porque no entendía muy bien qué quería decir el Puntocom con eso de salir adelante, para ella no era necesario buscar una vida mejor para vivir bien.

-Oye Punto- le decía alguna vez- en el campo nomás nos viviremos. La ciudad me aburre, hay muchas bocinas y no conocemos a nadie más a don Falsoafán que por cierto, dicen que está medio delicado de la cabeza. (Piñeiro, 2020, p.27)

Los indígenas migrantes reconocen a la ciudad como un espacio extraño que los repele, por su condición y por las marcas identitarias de las que son portadores. El espacio urbano se configura como una semiosfera

(Lotman) con su propio conjunto de códigos y símbolos, los cuales resultan ser ajenos a los mismos migrantes, quedando recludos a los márgenes. Dichos márgenes operan como bordes que separan lo propio de lo ajeno, la ciudad del campo, el ciudadano del indígena. Se presentan como un espacio social en el que se desarrollan situaciones de desigualdad social, por un lado, y como un espacio que alberga múltiples territorialidades, identidades y voces, entre las que se encuentran las que pertenecen a los migrantes, por el otro. Es así que el personaje Donald Vega en *Illimani púrpura* expresa:

la ciudad de La Paz es la que posee mayor cantidad de lugares encantados de todo el mundo, según los estudios más recientes [...] Aquí los lugares encantados se reproducen como conejos excitados. El encantamiento congela el tiempo y adormece el espacio, se genera en la casualidad mínima como tantos fenómenos. (Piñeiro, 2017, p. 118)

En esta línea, Saavedra (2022) señala que habitar los márgenes comprende un doble sentido. El primero se refiere al físico, ya que los migrantes internos se ven obligados a habitar las zonas periféricas de la ciudad. El segundo se refiere al sentido simbólico, porque los indígenas migrantes se convierten en grupos estigmatizados y marginalizados, son invisibilizados.

Es así que personajes como César Amato o Puntocom de la novela *Cuando Sara Chura despierte* se consideran siempre como personas recién llegadas a la ciudad, y viven en los límites de la misma, ya sea en la habitación de una garita, como César, o en una pensión como Puntocom (Piñeiro, 2020). Estos personajes, al igual que el protagonista del cuento “Influenzas” o “Jilata” del volumen *Serenata cósmica* (2024), se reconocen como extraños ante aquel espacio que busca convertir a quienes lo habitan en una masa sin rostro ni identidad.

Esta lógica se encuentra orientada a la destrucción de los lazos de identificación de los sujetos indígenas migrantes. Además, opera desde la incorporación de hábitos y prácticas que se considera que suplirán aquello de lo que, para la ciudad, carecen, hasta la demarcación identitaria presente en la vestimenta de los mismos, tal como se describe en *Illimani púrpura*:

La vestimenta de los pasajeros del minibús, salvo en el caso de una elegante mamita, es intrascendente. Visten el uniforme de esclavo como diría Jairo. Y está claro que así es. Por un momento cierras tus ojos e imaginas a todos los presentes vistiendo la ropa ceremonial de los Andes. El anciano a tu lado, parece un gran sabio, honrado por los sutiles colores entrelazados en su poncho de mando. La gorda del primer asiento parece una pastora milenaria [...] El niño, que grita la ruta, parece un predestinado príncipe, esperando con cautela y humildad el desenvolvimiento de su camino.

Abres los ojos y los ancestrales tejidos se transforman en ropa usada. Los gringos tiran sus prendas en la basura. ¡Compras su basura! Por eso son uniformes de esclavos. En estos tiempos es más económico vivir así, sin nombre, a tomarte el tiempo y la paciencia de tejer tu vestimenta, como si tu vestimenta no fuera tu propia piel, tu propia historia. Así vives. (Piñeiro, 2024, p. 208)

La vestimenta es uno de los elementos que expresan el sentido de pertenencia del sujeto a un determinado grupo social. El traje identifica a los sujetos con su comunidad de origen (Piñeiro, 2020), por lo que dejar de usar aquellas prendas que remiten a la cultura andina implica la pérdida de la propia identidad.

Analizar la narrativa de Piñeiro implica desmontar el relato hegemónico, histórico y sistemático que impera, atraviesa y determina las relaciones sociales que tienen lugar en la ciudad de La Paz; y que, como resultado de una estructura asimétrica y desigual, coloca al sujeto indígena migrante en el último escalafón, en tanto resulta ser, dentro del imaginario colectivo promovido por la lógica colonizadora, sinónimo del atraso y la barbarie. Esta realidad está explicitada en los diálogos de Charquekán y Juan Chusa Pankataya:

Pero la sociedad, la economía, la ley, la política, la tecnología no son otras cosas que ficciones. Así también hablan de los mitos andinos, pero los andinos no tenemos mitos. Toda nuestra visión está hilada totalmente, aunque no deja de ser una ficción. La permanencia de la realidad occidental se debe a que instruye a las criaturas durante toda su vida, creando

máscaras para poder ser personas y repetir todo. Lo que queda al margen de esa máscara, automáticamente se excluye. (Piñeiro, 2020, p. 101)

Teniendo en cuenta lo expuesto, es pertinente recuperar los aportes de Ervin Goffman (2006) y Carlos Del Valle (2019) en cuanto al proceso de producción de la diferencia y de la desacreditación de ciertos grupos sociales por su identidad social. Dicha práctica descalificadora responde a un programa de acción perpetrado por los colonizadores (Fanon, 1963 en Stuart Hall 2003; Mignolo y Tlostanova, 2016; Harris y Bouysse Cassagne, 2021), quienes además de buscar mantener el poder sobre los colonizados, buscan generar la diferencia colonial sobre el sistema de creencias, identificación y modos de comprender el mundo del sujeto colonizado. En este caso, de los sujetos indígenas migrantes.

La diferencia colonial genera y devuelve al migrante una imagen distorsionada, fragmentada y orientada a trastocar el poder, el saber y el ser que poseen los sujetos indígenas desde antes de adoptar la condición de ciudadanos (López, 2020). Siguiendo esta línea, Valenzuela Fernandez (2004) señala que el sujeto indígena pudo hacerse de su ciudadanía. Particularmente la comunidad aymara, no por ser considerada y habilitada para ejercer el sufragio, sino por la resistencia que supo dar a las diferentes políticas raciales y desiguales que los diferentes sistemas de gobiernos bolivianos ejercieron. El indígena migrante, antes de ser un ciudadano político, lucha por su reconocimiento como ciudadano social, presto a disputar la territorialidad que habita, situación a la que Piñeiro se refiere en *Illimani púrpura*:

La calle de tu edificio está bloqueada por gente que protesta. Es una postal paceña. La ciudad del caos. Por un lado, están asentados unos cuantos comunarios quechuas. Parecen ser autoridades. Por otro lado, hay un grupo menos uniforme, seguramente proveniente de alguno de los pueblos que están en la orilla del Lago Titicaca. Puerto Pérez. Lo sabes porque lees el cartel de protesta. Los grupos han coincidido en la puerta de tu edificio, pues ahí funciona un Viceministerio. Llegaron para protestar enérgicamente contra ciertas arbitrariedades que se estarían cometiendo en ambos municipios. Un anciano quechua se sienta en el piso y con mucha delicadeza saca un tari de coca. Sin necesidad de ningún aviso, sus compañeros se acercan a él formando un círculo. Los del otro grupo, los aymaras del

lago se acercan con toda naturalidad. Sacan una bolsa de coca y se unen a la sensible ronda. Sientes la paz que transmite un puñado de seres mascando hojas. Tú no eres quechua, no eres aymara, pero sabes lo que significa mascar coca. Aunque quisieras ser parte de la ronda, prefieres cruzar la calle hacia la cabina telefónica. (Piñeiro, 2017, p. 19)

La disputa por las territorialidades en la ciudad es recurrente, en la medida que el sujeto migrante y fronterizo se reconoce parte de su comunidad, pero además se comprende como sujeto social y sujeto de derecho integrante del Estado Plurinacional de Bolivia. Los indígenas migrantes, no obstante, conocen la extrañeza que su presencia despierta en la ciudad, y la amenaza que las prácticas que desenvuelven en este espacio suponen para la forma de vida conocida y compartida en la intimidad de la comunidad. Este hecho se puede observar con mayor agudeza en los distintos relatos contenidos en el volumen de ocho cuentos *Serenata cósmica*, publicado por Juan Pablo Piñeiro en 2013. Entre ellos, se puede mencionar “Influenza” y “¿De dónde viene la música?”. En el primero, el narrador, un indígena migrante que visita distintas comunidades, cuenta cómo una enfermedad traída del otro lado del océano hace enfermar a los miembros de las comunidades sin que estos lo perciban y, cómo la misma amenaza con destruir lo comúnmente conocido:

Están enfermos, dice. Parece que hace mucho tiempo están así. Ninguno ya sale del pueblo y los que salen se pierden o desaparecen. Dice que un pájaro los ha embrujado, que ante él ha venido del mar. El mar de aquí no se ve. [...]

En el pueblo me esperan y me cuentan todo. Dice que están tranquilos y que de pronto comienzan a gritar, a desesperarse. Dice que tosen y tiemblan antes de cambiar la luz de sus miradas. Dice que después de eso tienen el cuerpo ardiendo y no pueden ni respirar, como si una furiosa culpa se hubiera ensañado con el pueblo, con cada uno de sus habitantes. Cuando llegue en tres días me esperarán hermanos dispuestos a curar el mal que desconocen. Eso he soñado hoy y mañana soñaré de nuevo con Nisi. Veré a todos curados pero la coca aún me señalará el mal. Yo lo veré escondido en cada rostro. Un mal sin espíritu. Y hablaré con cada uno de ellos, y les pediré que me cuenten la verdad, que me digan qué están haciendo, que

me expliquen qué es lo que sienten. Besaré a todos mis hermanos, a los niños en la frente y a los abuelos en la mano. Después los acusaré porque no sabré dónde está el mal. Ellos dudarán de mí, de mi medicina, hasta yo dudaré de mí. Y le preguntaré al Achachila, pero él no me responderá. (Piñeiro, 2024, pp. 39-41)

La enfermedad que describe el narrador no sólo se desarrolla en el plano físico, sino que además tiene lugar en la dimensión espiritual y ontológica del individuo. Se trata de un mal que invalida el conocimiento e identidad del indígena migrante, hasta llegar a enfermarlo.

La destrucción a la que se refiere el relato opera en el sistema de representaciones y creencias que los sujetos migrantes poseen sobre sí mismos y sobre los diferentes espacios que habitan. Esto es, de la comunidad de la cual proceden y de aquel espacio otro, la ciudad. Se produce, de este modo, un proceso de destrucción y reconfiguración de la identidad del sujeto indígena migrante, que debe incorporar hábitos y prácticas que se consideran ciudadinas o incluso provienen de otros sistemas culturales, como la anglosajona, en el marco de una cultura global. Esta situación está retratada en la novela *Illimani púrpura*, cuando Donald Vega y el aprendiz dialogan sobre las tradiciones importadas de Estados Unidos, una clara muestra de la Bolivia globalizada:

—Me decepciona un poco tu adoración al conejo de pascua. Es una tradición importada desde los Estados Unidos. Macabra sin duda —complementa tu tutor.

—Si nos pusiéramos a cuestionar cada tradición que importamos desde los Estados Unidos, lo más conveniente sería suicidarnos en masa —respondes con la autoridad que esconde la ironía—. Así que no hay necesidad de ser más papistas que el papa. (Piñeiro, 2017, p. 113)

Es así que el corpus objeto de este análisis permite dar cuenta del complejo entramado que subyace en el discurso al momento de representar discursivamente la otredad, las territorialidades, el abigarramiento y las fronteras sociales, culturales, territoriales y étnicas. Esto, porque expone las diferentes dimensiones que tienen lugar en la construcción de las

prácticas identitarias en contextos fronterizos, como lo son las principales ciudades bolivianas, como La Paz.

En este sentido, Alejandra Cebrelli (2005, 2011, 2024) sostiene que abordar las fronteras culturales es situarse en la contracara del colonialismo. Es, además, reflexionar sobre cómo se da la comunicación en situaciones de frontera culturales extremas; cómo se construyen los saberes engendrados en un choque de culturas con siglos de dominación y violencia de una sobre otras; cómo entender los procesos de territorialidad en un encuentro que, por lo general, dista mucho de ser un simple diálogo, y que, por el contrario, implica una lucha por el poder de la representación, un asalto a la palabra y a la imagen en el espacio público nada sencillo; una búsqueda de performatividad y audibilidad de los *haceres* propios en la ciudadanía (Cebrelli, 2023).

Las obras de Piñeiro narrativizan, así, al indígena migrante que saliendo de su comunidad debe incorporar, sin que esto suceda de manera armónica, las prácticas que forman parte de la cosmopraxis occidental, acentuando su carácter *ch'ixi* (Rivera, 2015 en Choque y Emerson 2018), en un *buffer* en términos lotmanianos. Es decir, en alguien capaz de atravesar las fronteras de las diferentes semiósferas que coexisten en la ciudad, sean estas andinas u occidentales, habitando el borde como un tercer espacio. Quizás esta es la razón por la que los personajes que actúan como *buffer* en las narrativas de Piñeiro se reconocen ajenos a la mismidad que impone la ciudad. Tal es el caso de dos amigos que dialogan en *Illimani púrpura*, el aprendiz y Benévolo, que se comprenden como sujetos constituidos por orígenes no fusionados:

—¿Sabes cómo me defino a mí mismo, hermano? —le has preguntado al Benévolo una noche—. Soy mestizo de sangre, *k'ára* de pinta y aymara de espíritu.

—Por lo menos todo está dentro de los márgenes —te respondió con penetrante mirada alcohólica—. Yo la he pasado feo una vez, creyendo que soy de sangre boliviana, apariencia polaca y argentino de espíritu. (Piñeiro, 2024, pp. 18-19)

Reflexiones finales

Para concluir, se puede afirmar que la narrativa de Piñeiro nos conduce a leer desde un pensamiento fronterizo las múltiples dimensiones que operan como un eje discontinuo que reaparece en distintos núcleos y periferias de la semiosfera. Como objeto de análisis, comprende una posición ideológica y política, una interrogación permanente sobre las certezas de los textos y códigos que estabilizan las representaciones desde los estadios de autodescripción presentes en las culturas y, por lo tanto, en las producciones y manifestaciones culturales.

Resulta interesante la manera en la que las narrativas de Piñeiro tensionan las representaciones sociales en un doble sentido. Por un lado, porque narrativizan las representaciones sociales en torno al sujeto indígena migrante y fronterizo que habita la ciudad como un espacio que lo contiene y a su vez repele. Por otro, porque tensionan y desmontan estas representaciones, a través de una de las voces que surgen desde el interior del mismo sujeto. Dichas experiencias, lejos de ser individuales, se proyectan en un sentir colectivo: representan las vivencias de los sujetos sociales que integran el grupo social excluido de la ciudad y que se encuentran en la necesidad de habitar y circular por el espacio urbano. Particularmente, los márgenes, zonas liminales como la garita límite de la ciudad, o la habitación de una pensión.

Es en el retorno a su comunidad, en contacto con quienes forman parte de ella, que los personajes dimensionan el proceso de demarcación que experimentaron durante su estadía en la ciudad. Al respecto, María Elena Lora (2011) señala que aquel sujeto indígena que ejerce su ciudadanía haciendo propio el espacio urbano, adquiere actitudes ciudadinas que anulan el sistema de identificaciones conocido para adoptar otro distinto, que convivirá con aquel otro.

El sujeto indígena se vuelve consciente de su condición *ch'ixi*, en tanto es un *buffer* entre ambas semiosferas, un sujeto cuyo sistema de creencias y de prácticas se encuentra integrado tanto por la cosmopraxis aymara como por la cosmopraxis occidental.

Se percibe, de este modo, la doble naturaleza de las representaciones sociales que intervienen en la conformación de la identidad de los sujetos indígenas migrantes y su modo de comprender el mundo y de hallarse en él. Por un lado, son permanentes, pues forman parte de la concepción de

mundo que tiene una comunidad en un momento determinado. Por el otro, son cambiantes (Raiter 2002, Durkehim, 2024), ya que se encuentran en permanente flujo, no permanecen iguales a sí mismas.

La propuesta escrituraria de Piñeiro permite de este modo comprender y desmontar la lógica con la que opera el discurso colonial, en la percepción del sujeto indígena migrante sobre sí mismo y sobre la ciudad como territorialidad. A la vez, permite comprender la manera en que el proyecto modernizador se encuentra enraizado y cristalizado en la sociedad boliviana del siglo XXI.

Referencias

Choque Aguilar, Franz Emerson (2018). Lo ch'ixi: entre lo indígena y lo occidental La coexistencia de elementos múltiples en un mismo sujeto [ponencia]. *XXVI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Recuperado de https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/12662/10-literaturaimaginariosestticaycultura-aguilar-franz-umsa.pdf

Cebrelli, Alejandra (2011). Las representaciones y sus márgenes. Identidades y territorios en situación de frontera. *Reflexiones Marginales. Revista de saberes de frontera*, 11.

(2023) Diálogos en situación de frontera cultural: saberes articulatorios y formas de territorialidad 'otras'. En Lila Luchessi (Ed.) *Entre lo local y lo global Saberes, espacios y movilidades en tiempos de pandemia*, Quito, CIESPAL (En prensa: ISBN 978-9978-55-209-4).

(2024). En De palimpsestos y reflexiones plurales: representaciones estigmatizantes en telediarios del NOA y NEA. En Alejandra Cebrelli y Cleopatra Barrios (Coords.), *De la invisibilidad al Estigma: Representaciones mediáticas, telediarios y violencias en el Noroeste y Noreste argentino*, (1ra Ed., pp 327-358). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.



- Cebrelli, Alejandra y Arancibia, Victor (2005). Representaciones sociales. Modos de percibir, decir y construir identidades. [ponencia] En: Jornadas de Humanidades. Historia del Arte. La crisis de la representación. Agosto de 2005, Bahía Blanca.
- Chein, Diego y Kaliman, Ricardo (2023). *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. Proyecto Identidad y Reproducción Cultural en los Andes Centromeridionales (CIUNT). San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Cornejo Polar, Antonio (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista iberoamericana*, 62(176-177), 837-844.
- De Munter, Koen. (2016). Ontología relacional y cosmopraxis, desde los Andes. Visitar y conmemorar entre familias aymara. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 48(4), 3- 13.
- Del Valle, Carlos (2019). La criminalización radical del enemigo como estrategia del estado nacional y las élites en la lucha por las tierras indígenas. En Álex Arévalo, Griselda Vilar y Marcial García (Eds), *Comunicación y cambio social* (pp.155-165) Barcelona: Tirant lo Blanch.
- Durkheim, Emile (2002). Las representaciones colectivas como nociones-tipos en el que participan los individuos. Módulo: Aproximaciones teóricas, nociones de prácticas y representaciones. Sesión 1, Lectura 1.
- Escárzaga Nicté, Fabiola (2004). La emergencia indígena contra el colonialismo. *Política y cultura*, (22), (pp.101-121). México: Universidad Autónoma Metropolitana- Xochimilco.
- Goffman, Erving (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu

- González Almada, Magdalena (2017). Abigarramiento lingüístico, resistencia y traducción: la poesía de Mauro Alwa en el contexto de la literatura boliviana contemporánea. *Mitologías hoy*, 16, (pp. 355-370).
- Hall, Stuart (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? En Stuart Hall y Paul du Gay (Comp.) *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-19) Buenos Aires: Amorrortu.
- López, Irene (2020). Genealogías críticas para pensar “Nuestra América”. Fronteras, migraciones y desplazamientos teóricos. (pp. 25-42). *Tesis*. Año 14, 13(16).
- Lora, María Elena (2011). Encrucijadas del psicoanálisis en el siglo XXI. Las identificaciones y migraciones indígenas. *Virtualia. Revista digital de la Escuela de la Orientación Lacaniana*, (pp. 1-3) Buenos Aires, n° 22.
- Mignolo, Walter y Tlostanova, Madina (2009). Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia. *Revista Ixchel*, 1, 1-22.
- Piñeiro, Juan Pablo (2020). *Cuando Sara Chura despierte*. La Paz: Gente Común.
- (2017). *Illimani púrpura*. La Paz: 3600
- (2024). *Serenata cósmica*. La Paz: El Cuervo.
- Raiter, Alejandro (2002). Representaciones sociales. En Alejandro Raiter (comp.) *Representaciones sociales* (pp. 9-29). Buenos Aires: EUDEBA.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Saavedra, María (2022). Vivir en los márgenes. Escenarios (no tan) nuevos para pensar la producción del enemigo íntimo. *Question. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, I (47), (pp. 416-431).

Valenzuela Fernández, Rodrigo (2004). Inequidad, ciudadanía y pueblos indígenas en Bolivia. División Desarrollo Social. Santiago de Chile. CEPAL/*Publicación de las Naciones Unidas*. ISBN: 92-1-322360-9.

Virguetti Villarroel, Pablo (2019). Desplazamientos conceptuales en la literatura boliviana actual. La nueva novela latinoamericana sin límites. En Lise Segas y Félix Terrmpes (Coords). *América sin nombre*, 24 (pp.73-81). DOI 10.14198/AMESN.2019-1.06



Refracciones Literarias en lo contemporáneo.
Ensayos sobre narrativas bolivianas (La ed.)
Mariana Lardone y Magdalena González Almada (Eds.)
Romina Grana [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Septiembre/octubre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



Esa marcha insomne hacia los gemidos. Otra genealogía posible para la región del Chaco

Oscar Martín Aguiarrez*

María José Daona**

Introducción

Eres un nieto del Chaco, en realidad, y, como nieto, te ha llegado
la historia de ese momento de otra manera...

Rodrigo Urquiola Flores: *Reconstrucción* (2019, pp. 63-64).

Los proyectos de Estado-Nación en América Latina cristalizaron la representación de sus territorios hacia fines del siglo XIX en pos de configurar una unidad política homogénea. En su afán por organizar comunidades imaginadas (Anderson, 1993), esos proyectos establecieron lazos –pareciera irrompibles– entre cultura y nación. Como sostiene Álvaro Fernández Bravo

en el vínculo entre la cultura y la nacionalidad, los intelectuales encontraron una posición de mediación que les permitió asignar a la cultura un rol específico y de alguna manera primordial, entre las múltiples variables posibles para la definición de la identidad colectiva. (2000, p. 14)

En efecto, lengua, filología y ciertos géneros literarios como la poesía y las leyendas populares adquieren valor en términos de un trazado homogéneo que permite a la ciudad letrada modernizada (Rama, 2009) ensamblar cultura, nación y geografía. Ese ensamblaje supuso, al decir de Ángel Rama, ordenar los signos y habilitar diseños territoriales sustraídos a “las coyunturas y particularidades del funcionamiento vivo de la realidad” (2009, p. 135).

* Centro Cultural Alberto Rougés / Fundación Miguel Lillo / Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA) / Universidad Nacional de Tucumán (UNT) | martin.aguiarrez@filo.unt.edu.ar

** Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA) / Universidad Nacional de Tucumán (UNT) | mariajose.daona@filo.unt.edu.ar

En esa dirección se abocaron los esfuerzos de unificación que, sin lugar a dudas, se propusieron cumplir con los mandatos modernos de progreso y civilización. No es casual que las fronteras nacionales se configuren como instancias de exclusión y delimiten binarismos (adentro o afuera, boliviano o argentino, centro o periferia, capital o interior, ser o no ser). El orden moderno tipifica los diseños nacionales al mismo tiempo que habilita una gramática en la que el mundo se rige y organiza para facilitar el control extractivo y productivo del capital.

El Gran Chaco como extensión ecológica y territorial fue uno de los últimos espacios americanos en ser dominados por la ciudad letrada modernizada. Esta dominación implicó, como en toda América Latina, una operación intelectual de “extinción de la Naturaleza y de las culturales rurales, inicial proyecto dominador que, por primera vez de modo militante, llevaron a cabo las ciudades modernizadas buscando integrar el territorio nacional bajo la norma urbana capitalina” (Rama, 2009, p. 136). La resistencia a esa integración queda patente en el modo en que el universo ecológico Gran Chaco ingresa en el discurso nacional: por un lado, adopta las marcas de lo impenetrable (desde el Estado argentino), es decir, un confín infranqueable y de casi nula posesión; por otro, se lo refiere como “infierno verde”, metáfora que emerge en significativo para el Estado boliviano a partir de la Guerra del Chaco en la primera mitad del siglo XX. Ambas imágenes ponen de relieve el modo de funcionamiento de la lógica moderna y nacional: evidencian tanto el gesto de aprehensión del territorio –codificándolo y leyéndolo con las lentes de la productibilidad y el extractivismo–, como también la marca peyorativa con la que cargan esas zonas excluidas, una especie de campaña de desprestigio que no hace más que anularla e invisibilizarla discursivamente, despojándola de historicidad para luego rapiñarla en pequeñas dosis.

Para Rita Segato, una de las características centrales de todo estado colonial y/o nacional es el proceso de producción de alteridades. La antropóloga ilumina la estrategia por la cual las élites modernas –nacionales y regionales– configuran un Otro como modo de secuestro y apropiación simbólica territorial. Sostiene:

Lo que importa destacar aquí es que, cuando el sistema (el contexto), primero colonial y más tarde nacional (coloco estos dos momentos en continuidad y, a los efectos de este análisis, su diferencia resulta irrelevante), se constituye, y en el mismo acto de su emergencia e instauración idiosincrática, como efecto de este movimiento de emergencia, el sistema crea sus otros significativos en su interior: todo estado –colonial o nacional– es otrificador, alterofilico y alterofóbico, simultáneamente. Se vale de la instalación de sus otros para entronizarse, y cualquier proceso político debe ser comprendido a partir de ese proceso vertical de gestación del conjunto entero y del arrinconamiento de las identidades, de ahora en adelante consideradas “residuales” o “periféricas” de la nación. (Segato, 2007, p. 138)

La cita, aunque extensa, vale la pena porque pone el foco en el *modus operandi* que los Estados-nación latinoamericanos llevaron adelante gracias a la formación de alteridades funcionales para arrinconar a ese Otro y apropiárselo simbólicamente, discursiva y económicamente. En ese sentido, la imagen de “infierno verde” y el rótulo de “impenetrable” atribuidos al Gran Chaco delimitan a un Otro geográfico trazado desde una genealogía que renombra el espacio para darle un nuevo lugar –residual, vacío– en el orden moderno. El término “nación” funciona, entonces, como una de esas *palabras mágicas* que, según Silvia Rivera Cusicanqui, son palabras encubridoras y mentirosas, una pirueta discursiva que traza un guion para cada audiencia. Si “toda palabra mágica es una especie de continente que no se habita al nombrar”, es decir, “el acto de nombrar no acompaña el acto de habitar eso que se nombra” (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 113), la palabra “nación” se piensa como una ontología única, un único modo de ser que secuestra toda posibilidad que no sea la que mana del Estado. Impide hacer cuerpo con ella porque domestica la vida y la fija a los parámetros modernos de progreso, civilización y razón.

Volviendo al Gran Chaco, este universo ecológico se configura con esa dinámica: el espacio se resignifica a partir del proceso de conquista y colonización y se bautiza con un nombre quechua, “chacu”. Sin embargo, el nombre indígena asignado responde a los fines extractivistas coloniales y luego nacionales (siguiendo a Segato). “Chacu” pertenece al campo semántico de la cacería: para las etnias quechuas del Perú, la caza mediante la reunión en varios lugares de vicuñas y guanacos da lugar a una

muchedumbre de animales llamada “chacu”. Interesante que una práctica de cacería sostenida en el asedio, el aislamiento y la conformación de sistemas cerrados derive en el nombre de todo un territorio. Interesante que luego esa conformación cerrada y asediada por el cazador devenga en “reducción” para la Compañía de Jesús. La máquina colonial y nacional resignifica el espacio y lo secuestra discursivamente para ponerlo del lado de la persecución de lo vivo para domesticarlo.

Este trabajo vuelve al universo ecológico Gran Chaco para repensar esta espacialidad como construcción discursiva y espacio imaginario, con el objetivo de descentrar la idea de nación y abrirla hacia una dimensión regional (Pizarro, 2009). La apertura hacia la región como concepto implica apelar a la complejidad histórico-cultural de un espacio, su carga semántica o los sedimentos de sentido que lo constituyen. Por sobre la geografía física, la cultura entrama historias y narrativas locales que articulan signos. Eso que llamamos “región” entonces es una configuración semiótica y discursiva entramada por sujetos, grupos sociales e instituciones. El universo ecológico Gran Chaco como región cultural se aborda atendiendo a la multiplicidad de experiencias estéticas y horizontes de sentido generadas desde una unidad territorial construida histórica y culturalmente; dicha unidad territorial se concibe como una totalidad conflictiva o contradictoria (Cornejo Polar, 1982) surgida como emergente de fuerzas homogeneizadoras en puja y negociación constante con formas estéticas y culturales heteróclitas. A su vez, la noción de región entendida desde esta óptica posibilita salirse de los límites de las producciones artísticas y culturales definidas nacionalmente. En particular, interesa, a los fines de esta propuesta, el modo en que se han construido y se construyen, en el discurso, los imaginarios sobre la región (Pizarro, 2009). Se trata de poder relevar las distintas formaciones discursivas (discursos articulados en un mismo sentido) (Foucault, 1970) que simbolizan el Gran Chaco desde lugares determinados de enunciación¹.

1 Este trabajo es una primera aproximación a ese relevamiento de formaciones discursivas en torno a el Gran Chaco. En ese sentido, las discusiones sostenidas con colegas en la Mesa Temática n° 10 “Mirar el Bicentenario desde el retrovisor del siglo XXI: genealogías literarias, reescrituras, orígenes impuros” coordinada por la Dra. Magdalena González Almada (CIFYH – CONICET, Universidad Nacional de Córdoba), el Dr. Andre Rezende Benatti (Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Brasil) y la Dra. Mónica Velásquez Guzmán (Universidad Mayor de San Andrés, La Paz, Bolivia) en el marco del XII Congreso

Para ello organizamos una serie literaria que rompe las fronteras nacionales y construimos una genealogía crítica “otra” en torno al Chaco. Nos interesa el modo en que la escritura vuelve sobre ese espacio y repone temporalidades (s. XVI-XXI) para revertir el imaginario de una territorialidad sin tiempo y sin historia. La serie incluye escritores argentinos y bolivianos: *La despoblación* (2022) de Marina Closs, *Río de gelatina* (2021) de Eduardo Rosenzvaig, *Gualamba* (1934) de Alberto de Villegas y *Reconstrucción* (2019) de Rodrigo Urquiola Flores. Este repertorio de novelas resulta afín porque pone en tensión los tiempos de la nación moderna. Si, como sostiene Timothy Brennan, “fue la novela la que históricamente acompañó el surgimiento de las naciones, en la medida en que objetivó lo único, aunque diverso de la vida nacional y remedió la estructura de la nación, una mixtura de lenguas y estilos” (2010, p. 73), las novelas seleccionadas hacen de la narración un espacio que problematiza el tiempo de la modernidad y su lógica al mismo tiempo que le asignan espesor temporal a una región construida como Otra, monstruosa e impenetrable. Las novelas dicen el territorio de distintas maneras multiplicando sus nombres y fisurando el mandato moderno de univocidad: Transpaís, Guayrá, Gualamba, Entre Ríos, El Chaco. Los textos de Marina Closs y Eduardo Rosenzvaig abren la serie fragmentando la narración o experimentando con la escritura, operaciones con las que intentan dar cuenta de la complejidad de tiempos y la espesura territorial que implica el universo ecológico Gran Chaco en el siglo XVI y el siglo XIX respectivamente. La primera cuenta la historia de Overá, un indio que llega a una reducción jesuita y afirma ser Hijo de Dios y hermano de Jesús. El texto narra las formas en que los curas disciplinan a este cuerpo hasta que irrumpen las invasiones mamelucas y todos deben salir a los caminos. La segunda tiene como protagonista al Coronel Fontana, naturalista y soldado, y se centra en las campañas de la Argentina del siglo XIX para conquistar el territorio chaqueño. Por su parte, Alberto de Villegas y Rodrigo Urquiola Flores vuelven al espacio signados por la guerra. De Villegas relata un accidente de avión durante la contienda bélica que produce que Adoley (capitán francés y oficial del ejército boliviano) se interne en la selva, descubra los indios que allí habitan y las ruinas de un pasado que recupera. Urquiola, a modo de telaraña

de la Asociación de Estudios Bolivianos (Sucre, 21 al 25 de julio de 2025), resultaron fundamentales para ampliar aún más ese relevamiento y repensar juntxs el espesor crítico que supone trabajar a partir de la noción de *región cultural*.

cuyo centro es el Chaco, crea una serie de historias: un falso soldado que cuenta los sucesos pasados, un hijo que busca a su padre y escribe, una hija que huye de él y una mujer que, en el pasado, se enamoró de un combatiente. En sus textos, lo inconcluso es una latencia: la guerra del Chaco ocurrida entre 1932 y 1935 tiene sus ecos y sus piedras en el siglo XXI por lo que la memoria va de atrás para adelante y oscila del derecho y del revés, pero siempre da vueltas alrededor de ese Chacu, espacio cerrado del que se alimentan los personajes y sus relatos.

Este trabajo se circunscribe a dos ejes de análisis: cuerpos y espectros. Creemos que estas variables dan cuenta de las problemáticas que hasta aquí trazamos. En ambas resuena el epígrafe que abre este trabajo. En *Reconstrucción* de Urquiola Flores, el tío de Dalmiro Cuellar le dice: “Eres un nieto del Chaco, en realidad, y, como nieto, te ha llegado la historia de ese momento de otra manera...”. En estas páginas nos proponemos trazar líneas interpretativas que giran en torno al modo en que El Gran Chaco se imagina, desde el corpus de novelas seleccionado, como un espacio espectral. Territorio diferido, siempre narrado por otros y, por ende, mediado de fantasmas, los discursos se entraman entre la geografía positiva y la geografía espectral. Sostenemos que, en ese contrapunto, los textos muestran el revés de la trama y exponen los modos en que el orden moderno fijó la representación de un territorio.

Cuerpos que gimen

Río de gelatina, novela póstuma del tucumano Eduardo Rosenzvaig, comienza con una imagen de alto impacto. El coronel Luis Jorge Fontana está en la orilla del río Paraguay, del lado derecho del río, y no puede dormir “porque hace cien horas, exactamente noches enteras con sus días, que oye llorar” (2022, p. 25). La escena plantea una paradoja; la de un cuerpo frente al agua, por fuera, pero capturado por ella. El personaje principal, un apasionado naturalista, no está sumergido en el río y, sin embargo, su cuerpo está cooptado por él. Dice el texto: “Hablamos del coronel Jorge Fontana sin prismáticos, sin otra logística que un río como orinado por la vía láctea, por la basura del cielo” (2022, p. 25). Como si para bañarse dos, tres o muchas veces en el mismo río no hiciera falta estar mojado, sino más bien una apertura de los sentidos, un despojamiento de la técnica y la lógica de la razón moderna.

Los textos que integran el corpus de análisis de estas páginas se mueven en esta paradoja: se trata de cuerpos atravesados por una fisura, cuerpos que conviven con una grieta y que habitan la incomodidad de la orilla. Nos preguntamos entonces qué figuraciones del cuerpo emergen en las novelas elegidas; si de alguna u otra manera, esos cuerpos contruidos ficcionalmente no ponen en crisis los modos en que el cuerpo fue marcado e imaginado desde los Estados-nación, qué proponen este conjunto de novelas respecto a ese otro gran cuerpo que es el cuerpo ecológico Gran Chaco. Para el sociólogo y antropólogo David Le Breton:

El cuerpo moderno pertenece a un orden diferente. Implica la ruptura del sujeto con los otros (una estructura social de tipo individualista), con el cosmos (las materias primas que componen el cuerpo no encuentran ninguna correspondencia en otra parte), consigo mismo (poseer un cuerpo más que ser su cuerpo). El cuerpo occidental es el lugar de la censura, el recinto objetivo de la soberanía del ego. Es la parte indivisible del sujeto, el factor de individuación en colectividades en las que la división social es la regla. (Le Breton, 1995, p. 8)

En los textos, ese orden diferente, que instala el cuerpo moderno, entra en conflicto con el cuerpo vegetal del Gran Chaco. Si como sugiere Eduardo Rosenzvaig en su ensayo *Etnias y árboles. Historia del universo ecológico gran Chaco*, el espacio chaqueño es imaginado como monstruoso desde las fronteras civilizadas que lo rodean: “se agotaba a sí mismo y renacía, se embuchaba” (2011, pp. 29-30), al percibirlo monstruo, informe e irracional emerge en oposición al cuerpo moderno. Continúa Rosenzvaig: “Pero la física conquistadora de selección, observación y definición de las máquinas vivas en su interior comenzaba a desintegrarlo” (2011, pp. 29-30). En efecto, para la lógica colonizadora y luego nacional, el único modo de penetrar lo impenetrable era su conversión en máquina.

La novela de Eduardo Rosenzvaig, *Río de Gelatina*, es por un lado la insistencia de un cuerpo por escuchar los gemidos que trae un río, el llanto de diecisiete indios payaguás –los últimos de la nación que diera nombre al río Paraguay–, y por otro, el desgarrar que supone la instalación de la máquina moderna extractivista sobre los cuerpos que habitan el universo ecológico gran Chaco. En ese arco, el texto hace del río un cuerpo espeso,

sonoro, que recoge el dolor de toda una vegetación sometida a la máquina nacional. Dice el narrador:

Son los últimos de la nación que diera nombre al Paraguay, Payaguá-í equivalente a “agua de los payaguás”, porque son indios navegantes, los que viven en canoas, amando sobre canoas desde la laguna de los Xarayes hasta más abajo del Colastiné donde desagua toda la gelatina en el cauce del Paraná, hasta llegar la cocción al río como de mar [...] Pero los payaguás empezaron a molestar a los barcos españoles y portugueses que contrataron mercenarios de inmediato para exterminar la obstrucción a la navegación del mercado, trayendo barcos de guerra para encerronas a los canoeros payaguás, a cañonazos los volteaban, porque dejando libre la cocción del agua a veinticinco grados, el comercio, para el cual se creara la libertad según Adam Smith autor de *Investigaciones sobre la naturaleza y la riqueza ¿de los ríos?*, ningún indio aquí ya era posible. (2022, pp. 188-189)

La novela nos propone algo interesante pero al mismo tiempo siniestro: pensar los ríos navegables, esos imaginados a fines del siglo XIX para el libre comercio de las naciones republicanas, como cuerpos vivos, cargados de consistencia gelatinosa, de huesos que alguna vez lo trajinaron y de sonidos-ecos que perviven en la lengua del agua. Ese cuerpo-río atraviesa el tiempo del capital y nos moja con el agua espesa del etno y ecocidio al mismo tiempo que se figura como un cuerpo capaz de franquear los límites nacionales, es decir, expande su espesura y vincula territorios. El agua del río Paraguay es un agua que alberga lo humano y no humano en un fluir que entrelaza la memoria histórica con la memoria ecológica. Como sugiere Isabel Aráoz, el texto

se hilvana de manera exquisita y teje una gran biblioteca [...] en un continente donde la tensión entre oralidad y escritura es una herida fundacional y un tema recurrente: Así, Fontana anota sin pausa en sus hojas mojadas, mientras busca esas voces que lo invocan. (2021, pp. 354)

En esa tensión que expresa Aráoz –la de una biblioteca imposible, la de una biblioteca herida/fisurada por el ingreso de la oralidad–, el río se figura como incomodidad, como un cuerpo otro que incomoda y avasalla los presupuestos modernos con los que se fraguaron las naciones.



Si una de las preguntas que nos interesa indagar se vincula con los modos en que el cuerpo fue marcado e imaginado desde los Estados-nación, *La despoblación* de Marina Closs responde este interrogante desde el prefijo *-des* presente en el título. Ese prefijo pone en evidencia eso que claramente expresó Franz Fanon en *Los condenados de la tierra*:

El mundo colonizado es un mundo cortado en dos [...] La zona habitada por los colonizados no es complementaria de la zona habitada por los colonos. Esas dos zonas se oponen [...] Regidas por una lógica puramente aristotélica, obedecen al principio de exclusión recíproca: no hay conciliación posible, uno de los términos sobra. (1963, p. 18)

Los proyectos nacionales se sustentaron sobre el lema “gobernar es poblar”; el gesto de poblar escamoteaba su opuesto, despoblar². Por supuesto, era más importante fundar poblaciones que firmar el acta de defunción implícito en las despoblaciones. Sin embargo, la lógica binaria y de exclusión recíproca estaba presente. La población suponía la despoblación. Uno u otra. La novela de Marina Closs, entonces, pone sobre la mesa el gesto oculto, hace de la ficción el espacio para exponer cuerpos des-poblados.

Poblar por definición se asocia a la ocupación de un territorio con fines expansionistas (poblar es hacer un lugar habitable y que las condiciones de habitabilidad fructifiquen en un aumento de la población; poblar es “4. tr. Procrear mucho”, según el DRAE, 2024), su antónimo “despoblar” adquiere en la novela las marcas de la reducción y lo yermo. El texto vuelve al Chaco de las reducciones jesuitas y potencia el modo en que las lógicas evangelizadoras cooperaron en la configuración de cuerpos

2 Respecto a esto, María José Daona en “Del otro lado de la línea. *La despoblación* de Marina Closs” (en prensa) trabaja los procesos de segregación coloniales en la novela como una fractura territorial a partir de la metáfora de la “vida reducida”. La lógica binaria del adentro y el afuera, de un cuerpo blanco y otro indio, queda descentrada en el texto cuando comienza la migración de la comunidad. A partir de aquí hay un proceso de desterritorialización. Sin embargo, en los caminos, en el andar, se produce la reconstrucción de vidas sepultadas por la lógica alberdiana que pretende construir ciudadanía (hegemónica y nacional) en la idea “gobernar es poblar”. Entonces, para Closs, “despoblar” no sólo es una forma de evidenciar los mecanismos coloniales que esconde el proyecto civilizatorio sino también es una posibilidad de construir nuevos imaginarios nacionales que reviertan esas lógicas y que podría enunciarse como “caminar es poblar”.

modernos y occidentales. Marina Closs hace del término “despoblar” una estrategia para narrar el disciplinamiento y las múltiples resistencias del cuerpo indígena. La escritura pone en primer plano la incomodidad del cuerpo Otro indio y la insistencia de los padres jesuitas por generar –en términos de Le Breton– una ruptura con el cosmos a partir de la censura. En una escena central de la novela, Overá, el indio disruptivo que predica que es hijo de Dios –un Menocchio³ perdido en el Chaco– entra en un diálogo sobre el alma con el padre Antonio. El indio no puede creer que el cura insista en que el alma es puro vacío.

Overá siguió rezando ese día, junto a Antonio, aun si en lugar del parcial vacío que el padre le describía sintió en todo momento dentro suyo muchísima alma. La sintió como un calor que punzaba hacia afuera. Quizás si rompiera a cantar o a bailar, podría vaciarse. Pero, quieto como estaba, era un bloque continuo de alma: imposible de agotar. Pensó que el alma quizá no era eso y que era posible que estuviese equivocado. Entonces se puso sobre el oído el pulso de la muñeca. No escuchó absolutamente nada, pero percibió el latido en su interior: era como si la sangre, contra los contornos del cuerpo, quisiese expandirlo y ensancharlo. Por un lado, era imposible para Overá pensar en el alma como un aire y un silencio. (Closs, 2022, p. 61)

La cita es clara en muchos aspectos, pero resaltamos sobre todo la lógica de la despoblación presente en el fragmento: la reducción del cuerpo a la quietud del alma (aire y silencio) entra en conflicto con la conexión que Overá tiene con su cuerpo. Overá oye la lengua del cuerpo, su expansión infinita a través de la sangre; siente que el alma más que vacío es algo imposible de agotar. Como si despoblar fuera ir contra el pulso de la muñeca de los habitantes de un territorio, el texto muestra que colonia y nación se dan de la mano para sosegar el cuerpo del indio y reducirlo al aire, condenarlo al silencio, aplacarlo en un rezo con el Dios interior.

3 La referencia alude claramente al molinero friulano Domenico Scandella, más conocido como Menocchio, y que el historiador italiano Carlo Ginzburg estudió y analizó en su libro *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI* (1976). El vínculo con Overá radica en que ambos personajes resultan disruptivos a la *episteme* de su época ya que exponen –en y con su discurso– los límites de la cultura.

Mientras tanto, los Overá del Chaco todavía preguntan: ¿vacía? ¿el alma está realmente vacía?

Las novelas de Alberto de Villegas y Rodrigo Urquiola Flores nos acercan otras modulaciones del cuerpo en El Gran Chaco. Tanto en *Gualamba* como en *Reconstrucción* la guerra es un motor que totaliza la representación del territorio. La Guerra del Gran Chaco –contienda entre Paraguay y Bolivia por la posesión del Chaco boreal entre 1932 a 1935– supuso la puesta en marcha, una vez más, de la maquinaria bélica en pos del dominio de un territorio. Como sostiene Eduardo Rosenzvaig, “Ambos países consideraban al gran espacio como propio, porque en su subsuelo se suponía la potencialidad del petróleo. So pretexto de la lucha por la soberanía las compañías petroleras y grupos financieros internacionales se disputaban entre bambalinas el control del territorio” (2011, p. 132). La disputa territorial deviene en el uso de cuerpos que van a la guerra embanderados con los colores de la nación. Esas experiencias, las de los cuerpos heridos, fracturados, rotos por la guerra son las que recupera Urquiola en su texto del 2019. En efecto, *Reconstrucción* es la resonancia del tiempo de la guerra en los cuerpos que habitan el siglo XXI.

Como un muerto que pesa y deja rastros en la memoria de la próxima generación, los personajes de la novela de Urquiola vuelven al Chaco a partir de la experiencia de quienes estuvieron en el campo de batalla. Esa experiencia siempre es diferida y llega al presente del enunciado a través de lo sensorial. Dice el narrador sobre Deterlino Flores, un ex combatiente cooptado por la memoria de la guerra, habitado por ese pasado de sangre y destrucción:

Deterlino, desde esta altura, no ve agua terrosa, quiere ver sangre. Es la memoria que aprisiona en sus garras, que oprime y hiere, ¿o es uno de esos saltamontes milimétricos que ha hecho de su oído su guarida? La memoria insecto que está moviéndose y arrastra piedras sin provocar sonido alguno. El mar minúsculo que se esconde en las venas, que escapa, y que es sal, sal en la sangre, espesándolo todo, aletargando los movimientos. (2019, p. 82)

Como si sólo fuera posible recibir recortes del pasado, la guerra del Chaco arriba al relato de los personajes como sed, como garganta árida, como desierto, como piedra, como grito metálico y ruido de avión, como

calor verde, como granada que descuartiza cuerpos. Es un insecto atrapado en el oído de los personajes: susurra sus atrocidades y atormenta a los nietos del Chaco. La propuesta de Urquiola implica pensar que la guerra es más que un territorio en disputa; es el eco de la maquinaria bélica imprimiéndose en los cuerpos de quienes combatieron y penetrando, inclusive, en la memoria de las próximas generaciones.

“Había una vez una guerra”, dice Deterlino Flores en *Reconstrucción*. Y es precisamente ese “Había una vez”, lo que *Gualamba* de Alberto de Villegas pone en primer plano. Si los cuerpos rotos son una constante en Urquiola Flores, el texto de Villegas refuerza la idea de que las claves de la guerra asolan el territorio desde su configuración como botín en el periodo colonial. *Gualamba*, novela inconclusa escrita en el campo de batalla, trae a colación la imaginación bélica del capitán francés Adoley, oficial del ejército boliviano encargado de realizar una misión de levantamientos aéreo-topográficos en el Chaco. El texto se detiene en el relato de la tragedia de este oficial que sobrevive a un torbellino de polvo luego de que el avión cayera en el corazón de la selva, esa “barbarie del Chaco”, “océano verde”, “llanura sin límites y sin fe”, sintagmas con los que el capitán describe el territorio.

En el afiebrado relato del capitán Adoley lo que emerge es la biblioteca y el archivo de la guerra. El sobreviviente se recupera en un convento franciscano y el acceso a la biblioteca de la orden le permite reconstruir ese “Había una vez” de la guerra, es decir, los relatos de las expediciones realizadas al territorio desde el siglo XVI.

Al leer el relato del padre Zea, uno de los fundadores de San Ignacio de los Zamucos, halló las palabras que el cacique decía al padre Yegros: “Perrecerán de sed”. Y de nuevo sintió estremecerse su corazón en el recuerdo de aquellas terribles jornadas cuando perdido en el monte, el espectro de la sed, el Inenma como lo llamaban los indios, le calcinaba la garganta nublándole la razón, y evocaba la figura de otros varones ilustres como el padre Díaz Taño, el padre Mendiola y el padre Álvarez, que vivió doce años entre los guaraníes. (2013, p. 373)

El texto de Alberto de Villegas no sólo arma la genealogía de las guerras, expediciones y entradas al territorio verde que se inicia con “los soldados de las milicias ignacianas” discípulos de Ignacio de Loyola, militar

de Pamplona (el ingreso de los jesuitas es enunciado como “penetración jesuita”, término militar por excelencia), sino que formula una cadena de cuerpos unidos por el padecimiento de la sed. En esos cuerpos padecientes radica también la impronta de *Gualamba*: Villegas le da espesor a la guerra del Chaco convirtiéndola en la(s) guerra(s) del Chaco. Al pluralizar el sustantivo “guerra” multiplica los cuerpos calcinados por la sed y pone en primer plano la crueldad de la maquinaria bélica. Las lecturas del capitán Adoley permiten mirar el modo en que las guerras de posesión territorial se vuelven una paradoja: el territorio se salpica de cuerpos, la imaginación bélica se resignifica en cada entrada o acecho al Chaco, mientras la selva sigue ahí renaciendo una y otra vez y dejando sus marcas, poseyendo el territorio corpóreo de quienes la quieren poseer.

Espectros que conjuran

“Una guerra no se acaba nunca” (2019, p. 23) sostiene Deterlino Flores, personaje de *Reconstrucción*. Con esta enunciación abrimos este apartado y nos preguntamos: esa guerra que no cesa ¿cuándo empezó? ¿En el siglo XVI con las primeras expediciones para fundar ciudades? ¿con la creación de reducciones jesuíticas? ¿con invasiones mamelucas? ¿o empezó, quizás, con la institución de signos e imaginarios que construyeron al territorio chaqueño en el impenetrable, el infierno verde, la frontera y el borde de naciones? Esta guerra antigua va dejando restos, ruinas, silencios; va poblando el territorio de fantasmas.

La lógica del saqueo, la construcción del territorio como botín, se inscribe, durante la conquista y colonización, en papeles y mapas donde pueden leerse los procesos geohistóricos que transforman a nuestro territorio en un confín de Occidente y fijan un *locus* de enunciación centralizado. La consecuencia es que Europa se convierte en “el lugar epistémico desde el cual se clasifica[ba] y categoriza[ba] el mundo” (Mignolo, 2007, p. 66). En los siglos posteriores a las independencias, se fijaron los sentidos de la “civilización” desde nuevos *locus* de enunciación: los centros políticos y administrativos de las naciones nacientes. Estos procesos discursivos ocultan la lógica de la dominación y de la subalternización que implica la creación de “la ideografía del Chaco como *desierto*, un espacio despoblado, arena. Una palabra ontológica. Una razón moral para la limpieza étnica. En un *desierto* no hay vida, mucho menos humana. El desierto es el punto

culminante de la naturaleza entendida como *barbarie*" (Rosenzvaig, 2011, p. 8).

Ahora bien, los textos que aquí traemos construyen el carácter trans-temporal del paisaje a partir de los cruces entre diferentes presentes y pasados: las primeras expediciones, el emplazamiento de reducciones jesuitas, los viajes científicos y militares, las guerras del Chaco y del Paraguay contadas por un paceño que busca en el territorio su historia familiar; una misionera que vuelve a su origen desde el gran centro argentino; un *dandy* devenido soldado que busca tinta y papel en las trincheras bélicas; un tucumano que se desplaza al "desierto real" y, obsesivamente, piensa y escribe una "ética ecológica". Todas estas enunciaciones escarban en una historia negada y rastrean las existencias sepultadas de una espacialidad hecha de esquilas. María Laura Destéfani sostiene que:

A pesar de que las fuerzas hegemónicas trabajaron siempre para el olvido, la memoria de las masacres parece emerger en forma espectral en las literaturas que dan representación a la región, ya sea por la violencia que pervive en un ambiente quebrantado por la ambición capitalista, como por el peso agobiante de un entorno intervenido de un modo bestial para, una vez exproliado, ser abandonado a su suerte. (2023, p. 3)

En esta dirección nos interesa recuperar a Carlos Jáuregui (2020) para pensar la escritura de estos textos⁴ como un "gesto funerario que entierra a los otros, pero que en cierto sentido deja restos insepultos o pasibles de exhumación crítica y que, a su pesar, convoca los espectros que conjura" (2020, p. 33). Este espectro que regresa es la "apariencia de lo ausente", el "retorno de lo diferente" que resiste a la sobrecodificación del discurso de la modernidad y des-ordena, des-dice la palabra monológica y unívoca. Invocamos a los ausentes que emergen en forma de restos y ruinas, como signos insurgentes que desafían y saquean el archivo de la modernidad colonial (Jáuregui, 2020, p. 43).

4 Cabe aclarar que la propuesta de Carlos Jáuregui parte del trabajo con materialidades y escrituras coloniales. El autor identifica un conflicto ligado a la sobrecodificación del Otro que llevó adelante el colonialismo en el llamado Nuevo Mundo. Frente a ese problema epistemológico, resulta clave para el autor recuperar en los textos coloniales "el frágil resto simbólico de la Historia" (2023, p. 29) y que regresa como espectro, como pregunta, como interrogante incómodo y malestar.

En el centro de este recorrido transtemporal leemos la irrupción de la caída del avión donde viaja el capitán Adoley en la novela inconclusa de Alberto de Villegas. El autor, elige otra forma de contar la Guerra del Chaco, alejándose de las representaciones preponderantes de una literatura nacional que consolidó un “puro presente” y anuló pasados y futuros. La caída implica la exploración del sobreviviente por el territorio y, en ese deambular, encontrarse con fantasmas que generan un cruce entre tiempos y espacios y construyen una historia para esta zona despojada de relato.

En oposición a Yacuiba, el Chaco se construye en el texto como un lugar bárbaro; el ingreso de Adoley es un viaje en el tiempo donde se encuentran dos pasados: las ruinas de otros siglos y los indios que lo rescatan. Estos últimos perviven como espectros, son la presencia del pasado que reflejan “en su vida salvaje lo que fue la humanidad primitiva hace miles de años” (2013, p. 361). La ruina habita en documentos empolvados, en el archivo escrito; los indios, poseedores de un lenguaje ininteligible, habitan aún como presencia negada por el presente civilizatorio. En este encuentro, el relato pone al descubierto dos elementos: por un lado, la guerra como un *continuum* y, por otro, la construcción espacial como resistencia a los intentos de dominación. En el primer caso, la penetración jesuita replica los objetivos de la campaña del Chaco. Situadas en “excelentes posiciones militares, en punto de dominio sobre los ríos” buscaron la “exploración, penetración, su profundidad, conquista espiritual de los pueblos sometidos, luego ocupación material” (2013, p. 375).

Frente a esto, la naturaleza se erige como sujeto viviente, con ciclos que se debaten entre la vida y la muerte, imposible de domesticar. Una imagen de alto impacto recorre el texto de De Villegas: el árbol que crece y envejece rápidamente, con un tronco roído por insectos, con murciélagos que cavan su corteza, un sol que quema sus ramas, desgastado por hormigas que socavan la vida. Ciclo que se reinicia con la llegada de la primavera y la emergencia de rumores, el retorno a la vida, la fiesta, el baile y el grito. Estas “tierras desencantadas” (2013, p. 369), cuyas “avenidas y entradas están cerradas con impenetrables bosques” (2013, p. 373) emergen en el texto como signos de resistencia a la penetración colonial, es la “terquedad contra-colonial” (2020, p. 25) que enuncia Jáuregui y que leemos como el espacio de imposible penetración de la modernidad.

El tránsito de Adoley implica un *des-cubrir* en oposición al encubrimiento de la conciencia civilizatoria. Desenterrar lo enterrado, leer lo ausente del archivo, habitar lo inhabitable son operaciones que, en la serie textual que construimos, se consolida con la prefijación como palabra redentora. Si el Chaco es *im-penetrable* habrá que subvertir los signos para mostrar la contracara: frente a la población, la *des-población* de Closs; frente a la construcción, la *re-construcción* de Urquiola y, frente al país, el *tras-país* de Rosenzvaig. Cada una de estas imágenes se construye con la proliferación de espectros como formas de nombrar la presencia de la ausencia que jaquean el lenguaje que no dice. Se pregunta el narrador que cierra la novela de Urquiola:

¿Qué es lo que hace puma al puma? En principio el orden de las letras que forman la palabra, p-u-m-a. ¿Qué es una letra sino la aproximación a un sonido? ¿Qué es la forma de una letra sino el intento de atrapar un sonido en un dibujo? ¿Y qué es una palabra, entonces? ¿Un conjunto de sonidos que buscan atrapar entre nuestros dientes algo que se nos escapa? ¿Y por qué un puma, entonces, no pueden ser un jaguar? (2019, p. 278)

¿No debemos acaso des-decir el discurso impuesto y hegemónico para contar la contra-historia? ¿No hay fantasmas que sobrevuelan y tuercen el cuello de imaginarios sociales instituidos? Es así como en los textos trabajados reaparece el otro sepultado, retorna la diferencia con forma de espectro en el monte y las madrigueras donde habitan los Padres Huesos en *La despoblación*; en los gemidos, el brazo amputado y la cabeza del indio disecada en *Río de gelatina*; en la guerra falseada y encriptada en la imagen de un cuero de jaguar que no es jaguar en *Reconstrucción*.

En el río de gelatina se escuchan los gemidos de los muertos, es frontera de la patria, “teatro de una guerra constante” (2022, p. 58); río hecho con cartílagos, huesos y sangre que resuena, que llora en la nueva gesta expropiatoria. Esos gemidos son el resultado de la “naturaleza saqueadora de la civilización” (2022, p. 39), de la tierra pensada como botín, es eso que queda inscrito en el paisaje, contracara del libro, del relato. En este territorio de desencuentros, Fontana es representado como un sujeto que transita, que cruza: entre el soldado y el naturalista, entre el mandato destructor y el deseo de conservación, entre el país y el traspais. Esto queda inscrito en su cuerpo, en un brazo amputado por un indio que se transforma en

espectro, que no deja de sentir, un brazo muerto que está allí y encarna una mitad india. Fontana, “con un brazo indio y otro exhausto, escribió la primera página del libro que contaba cómo en el gran mundo de los ríos, el Chaco, donde existieron hace cuatrocientos años trescientas naciones indias, hoy quedaban seis” (2022, p. 150); primera página donde está el revés de la historia que cuentan los demás personajes del texto: Uriburu, Mansilla, el mismo Roca.

En esta misma dirección, y en un gesto de traer a ese otro al mundo civilizado como algo exótico y pasado, se diseca la cabeza de un indio toba; escena desgarradora de la novela en la que, a través de la conservación de una cabeza muerta, el taxidermista intenta preservar una existencia, su ferocidad, su aroma; una cabeza donde la latencia de una vida se vuelve gemido y luego grito. Es un gesto que trata de retener en el archivo de la modernidad occidental (la escritura y el museo) al Otro masacrado que vuelve como su revés, como el contra-archivo donde pervive una lengua impronunciable y donde resuena la ausencia de lo presente.⁵

En *La despoblación*, Marina Closs recupera al indio Overá de *Argentina y conquista del Río de la Plata* de Martín del Barco Centenera, quien se interna en la reducción jesuita de San Ignacio y desenmascara los procesos de disciplinamiento y anulación del Otro llevados adelante por los curas Ruiz y Maceta. El espacio se fragmenta entre un adentro y un afuera: adentro, la legalidad impuesta por los jesuitas; afuera, los guaraníes díscolos que no aceptan el sometimiento a una “vida reducida” (2022, p. 91). Ahora bien, esta novela construye un lugar de enunciación imposible. La voz narradora crea personajes que entran y salen de escena para desocultar y desenterrar lo que pervive en el monte; nombrar lo innombrable que emerge como resistencia en una espacialidad violentada. Este gesto

5 Es interesante la reflexión que Martín Aguiérrez hace en el prólogo a *Río de gelatina* respecto a la lengua en la novela y que entra en diálogo con ese gesto de contra-archivo que identificamos. En efecto, para Aguiérrez la novela supone una paradoja en la que lo desmesurado del territorio se tensiona con las operaciones moderno-científicas de registro del coronel Fontana: “El coronel Luis Jorge Fontana, protagonista de la novela, anota, escribe, mide, pesa, funda ciudades, ejerce la taxidermia, dibuja, cumple órdenes, hace el inventario de la exuberancia del gran Chaco con la lengua de la ciencia del siglo XIX. Es un naturalista que informa al Estado lo informe, la desmesura de un *chacu* imposible de limitar, el sonido estridente de aquello que no encaja en las leyes universales del museo” (Aguiérrez, 2022, pp. 12-13).

conlleva un recorrido inverso a los discursos hegemónicos que fijaron imágenes y matrices identitarias en Argentina. La concepción del Chaco como el impenetrable enunciada por Sarmiento (2018, p. 50) se revierte porque, justamente, son los árboles, el desmesurado follaje, lo que impide la avanzada de la civilización y el saqueo. Allí, existía

la costumbre de armar madrigueras. Metidas a veces debajo de un tronco, estaban tan bien escondidas que en ocasiones era necesario entrar hasta ellas reptando. Adentro, los que venían a rezar guardaban un hueso o una calavera. Hombres y mujeres alababan cuerpos muertos, esqueletos enteros que acostaban en hamacas. No podían abandonar esta costumbre. Sabían que su nuevo Dios los condenaría, pero sólo al regresar pedían perdón. Se iban al monte con la más afiebrada esperanza, a pedir un favor, una misericordia, a rezar con pasión frente a sus Padres Huesos. (2022, p. 39)

Ir al monte es la ausencia que se hace presencia en las páginas de la novela; es la visibilización de lo invisible. Del lado invisible está la “afiebrada esperanza”, la pasión; del visible, la consciencia de la condena. Nombrar lo innombrable, narrar el adentro es una forma de desenmascarar los mecanismos de domesticación y represión que funcionan en San Ignacio.

En ese sentido, la propuesta de Rodrigo Urquiola Flores en *Reconstrucción des-enmascara*, rompe en fragmentos y vuelve a barajar el relato nacional sobre la Guerra del Chaco. Lo hace a partir del falseamiento como estrategia narrativa. La Guerra es contada por un loco, un cuentero, que roba las historias de los otros y va superponiendo capas de relato donde lo real se pierde o no interesa. Es el presente de un pasado que vuelve constantemente a las imágenes cristalizadas en páginas y páginas de letra impresa. ¿Qué queda de la memoria de esa guerra en el presente? ¿el cuero de un jaguar que no es jaguar? ¿Qué pervive del territorio chaqueño en un imaginario que lo fijó para siempre? Si Historia significa posesión, es necesario “rearman las ruinas” (2019, p. 281), despojarse también de imaginarios, pensar la contracara, el testimonio del que estuvo efectivamente allí, la fábula; tal como sostiene el mismo texto: “Imaginar lo que no fue, pero pudo haber sido [...] porque hay un lugar donde se puede desordenar el tiempo y cambiar el escenario de lo real” (2019, p. 29).

A modo de cierre

“Tu historia no es la más triste cuando la relato yo” escribía Jesús Urzagasti (2012) en su “Alabanza N° 2 al Gran Chaco”. Con esto quería decir que había otra historia para ese territorio; una historia diferente al “infierno pálido y lejano” que consagró Augusto Céspedes (1994) en “Terciana muda”. Urzagasti abría la puerta a nuevas lecturas, nuevas miradas que permitan contar y pensar un espacio que había quedado fijo en los imaginarios nacionales tanto de Bolivia como de Argentina. En esta dirección, y a partir de la propuesta temática que nos convoca para este libro, nos propusimos indagar en textos que nos llevaran a mirar el reverso de los llamados “discursos nacionales”. En un presente complejo, con la avanzada de proyectos políticos que atentan contra las autonomías regionales y nacionales y que vuelven a instalarse en las lógicas entreguistas con una fuerte pulsión hacia el capitalismo predatorio y dependiente, el Chaco apareció como un lugar que resistió a las representaciones homogeneizantes en las voces descentradas de cada uno de los autores elegidos. Trazamos una genealogía crítica que nos permitió rearmar un territorio roto, poder pensar desde las ruinas, recuperando cuerpos que transitaban por diferentes momentos, sobre los que se escribió la historia y la violencia y además un territorio donde habitan ausencias, un territorio que es también espectro de diversos pasados que se reactualizan en el presente. Cuerpos y voces que retornan, que resuenan, que abren preguntas que nos interpelan. Esta lectura se propuso insistir en la necesidad de cuestionar imaginarios y representaciones, de volver al subsuelo de un territorio y desenterrar voces que aún gritan, que aún luchan por esa liberación alcanzada, hace dos siglos, sólo para unos pocos.

Referencias

- Aguiérrez, Oscar Martín (2022). Escribir un vidrio a punto de agrietarse: *Río de gelatina* de Eduardo Rosenzvaig. Prólogo. En Eduardo Rosenzvaig, *Río de gelatina* (pp. 8-19). San Miguel de Tucumán: La Papa.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.

- Aráoz, Isabel (2021). Hacia el corazón podrido del grito: *Río de gelatina* de Eduardo Rosenzvaig. *Telar*, N° 27, pp. 347-357. <http://revista-telar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatelar/article/view/554/563>
- Brennan, Timothy (2010). La nostalgia nacional de la forma. En Homi K. Bhabha (comp.). *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales* (pp. 65-97). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Céspedes, Augusto (1994). *Sangre de mestizos*. La Paz: Juventud.
- Closs, Marina (2022). *La despoblación*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Cornejo Polar, Antonio (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
- Daona, María José. Del otro lado de la línea. *La despoblación* de Marina Closs. En Mellado, Luciana, Juliano, Verónica, Argañaraz, Eugenia y Feuillet, Lucía (coords.). *Literatura, crisis y (neo)liberalismo. Resistencias desde la crítica*. (En prensa).
- Destéfani, María Laura (2023). Espectros del daño. Marcas del horror en tres novelas del Chaco argentino. *Gramma*, Volumen 34, N° 71, pp. 1-18. <http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946010/>
- Del Barco Centenera, Martín (1998). *Argentina y Conquista del Río de la Plata*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Facultad de Filosofía y Letras.
- De Villegas, Alberto (2013). Gualamba. En Brusiloff, Pedro, Prada, Ana Rebeca, Rocha Velasco, Omar y Vargas, Freddy. *Alberto de Villegas: estudios y antología*. La Paz: Carrera de Literatura (UMSA); Instituto de Estudios Bolivianos (UMSA); Instituto de Investigaciones Literarias; Plural editores.

DRAE (2024). Diccionario de la Real Academia Española. <https://dle.rae.es/>

Fanon, Franz (1963). *Los condenados de la tierra*. México D.F.: FCE.

Fernández Bravo, Álvaro (2000) (Comp.). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.

Foucault, Michel (1970). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.

Jáuregui, Carlos (2020). *Espectros y conjuras. Asedios a la cuestión colonial*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.

Le Breton, David (1995). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Mignolo, Walter (2007). *La idea de América Latina*. Barcelona: Gedisa.

Pizarro, Ana (2009). *Amazonía. El río tiene voces. Imaginario y modernización*. Santiago de Chile: FCE.

Rama, Ángel (2009). *La ciudad letrada*. Madrid: Editorial Fineo.

Rivera Cusicanqui, Silvia (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rosenzvaig, Eduardo (2011). *Etnias y árboles. Historia del universo ecológico Gran Chaco*. Buenos Aires: Nuestra América.

(2022). *Río de gelatina*. San Miguel de Tucumán: La papa.

Sarmiento, Domingo Faustino (2018). *Facundo*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.

Segato, Rita Laura (2007). *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad en tiempos de Política de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo.

Urquiola Flores, Rodrigo (2019). *Reconstrucción*. Cochabamba: Gobierno Autónomo Municipal de Cochabamba.

Urzagasti, Jesús (2012). *El árbol de la tribu*. La Paz: Plural.



*Refracciones literarias en lo contemporáneo.
Ensayos sobre narrativas bolivianas (La ed.)*
Mariana Lardone y Magdalena González Almada (Eds.)
Romina Grana [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Septiembre/octubre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



Tradición, ruptura y distopías en *Ustedes brillan en lo oscuro* de Liliana Colanzi

Andre Rezende Benatti*

Introducción: entre la tradición y el colapso

En el marco del Bicentenario de las Independencias Latinoamericanas, la literatura del continente ya no parece ocuparse de construir la nación desde la euforia teleológica de sus mitos fundacionales, sino que se muestra obsesionada con escarbar entre sus ruinas. A lo largo de las últimas dos décadas han proliferado escrituras que enfrentan los legados violentos de la modernidad, colonialismo, patriarcado, extractivismo, higienismo, silencios, y que buscan en lo residual, lo espectral, lo informe y lo marginal formas de reinscripción crítica del presente. En este contexto de reconfiguración estética y política de los relatos latinoamericanos, *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022) de Liliana Colanzi, emerge como una obra sintomática y radical: una escritura del colapso que subvierte el archivo y repiensa los dispositivos narrativos desde los márgenes de la nación, de la modernidad y del lenguaje.

A diferencia de la narrativa nacional-popular que, en términos de Beatriz Sarlo (2003), buscó durante el siglo XX consolidar imaginarios colectivos a partir de una operación pedagógica del realismo, la obra de Colanzi opera en el sentido opuesto: fragmenta, distorsiona, conjura. Sus relatos no edifican una comunidad imaginada, sino que desentierran los residuos de su fracaso. Si, como planteó Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas* (1993), toda nación es un artefacto narrativo sostenido por la ilusión de continuidad temporal y homogeneidad cultural, la narrativa de Colanzi desactiva esa ilusión al interrumpir la linealidad, al contaminar el lenguaje con lo oral, lo científico, lo residual, y al tensionar los límites entre lo real, lo fantástico y lo distópico. Lo que surge, entonces, es una escritura que resiste a la clausura interpretativa y que opera desde lo que Silvia Rivera Cusicanqui denomina una racionalidad ch'ixi: coexistencia

*Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul | andrebenatti@uems.br

conflictiva y productiva entre registros culturales diversos, a veces antagónicos, sin anular sus diferencias:

[...] hay que recordar el significado de la palabra ch'ixi: simplemente designa en aymara a un tipo de tonalidad gris. Se trata de un color que por efecto de la distancia se ve gris, pero al acercarnos nos percatamos de que está hecho de puntos de color puro y agónico: manchas blancas y negras entreveradas. [...] Son poderosas porque son indeterminadas, porque no son blancas ni negras, son las dos cosas a la vez. La serpiente es de arriba y a la vez de abajo; es masculina y femenina; no pertenece ni en el cielo ni en la tierra pero habita ambos espacios. (2020, p. 98)

En los cuentos de *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022), la racionalidad ch'ixi se materializa en relatos que yuxtaponen ciencia nuclear y supersición, tradición oral y distopía tecnológica, trauma familiar y mutación corporal. La energía nuclear se convierte en símbolo de un poder invisible, heredado, que contamina cuerpos y paisajes con la misma lógica que los residuos coloniales continúan marcando el presente. Lejos de ser un recurso temático aislado, lo nuclear aparece como metáfora de la toxicidad histórica que atraviesa la experiencia latinoamericana contemporánea.

Un pasaje del cuento “Atomito” ilustra directamente esta lógica al mostrar cómo la Central Nuclear Túpac Katari irrumpe simultáneamente como modernización estatal y mito popular, contaminando cuerpos y territorios:

El poste está cubierto de stickers con la cara infantil y sonriente de Atomito, la mascota de la Central que tiene pecas en la cara, viste capa azul y botas blancas y se presenta como ‘el súper amigo de todos ustedes’. [...] De lo que nadie sabía mucho era de los barriles de metal que se acumulaban en los almacenes y que contenían los desechos de la planta; corría el rumor de que esa no era basura común y corriente, sino un tipo de sustancia que debía manejarse de forma muy especial. Pero esa era una de las tantas leyendas que circulaban sobre el lugar. (pp. 20-21)

En este fragmento, la Central se inscribe tanto en el registro de la tecnología nuclear legitimada por el Estado como en el del rumor oral comunitario, y su potencia contaminante se manifiesta en los cuerpos

(migrañas, mutaciones, danzas convulsivas) y en la memoria colectiva. De este modo, lo nuclear encarna esa zona de fricción propia de lo ch'ixi: ni plenamente modernidad ni plenamente mito, sino coexistencia conflictiva y productiva de temporalidades y saberes que, al entrelazarse, revelan la persistencia de una violencia estructural heredada.

Tal como plantea Idelber Avelar (1999), sobre la memoria postdictatorial, la postmemoria se articula en torno a objetos espectrales que, “enterrados vivos”, insisten en reaparecer y condenan a la escritura a una existencia marcada por la ruina y la imposibilidad de clausura. En esta clave, el duelo, “madre de la alegoría”, hace que la memoria sobreviva siempre en tiempo póstumo, como un resto que no se deja asimilar ni olvidar. Esa fuerza espectral conecta lo ancestral, lo colonial, lo dictatorial y lo postmoderno, funcionando como una energía latente que atraviesa generaciones y que reactiva la experiencia traumática en el presente.

De este modo, la obra de Colanzi (2022) sitúa la distopía en el presente: la precariedad material, los cuerpos vigilados, las tecnologías contaminantes, las maternidades fallidas y las subjetividades escindidas no son proyecciones de lo por venir, sino síntomas del ahora. Frente a ello, la autora construye una poética de lo residual, donde el lenguaje aparece contaminado por restos de lo indígena, de lo popular, de lo científico, de lo monstruoso, y donde la forma narrativa oscila entre archivo y performance, documento y exorcismo. En el cuento “Ustedes que brillan en lo oscuro”, la experiencia de la maternidad aparece atravesada por la fragilidad material y la exposición a entornos contaminados. La maternidad, lejos de representar una promesa de continuidad vital o de protección, se inscribe en un paisaje envenenado por los residuos de la modernidad tecnológica y por la indiferencia estructural del Estado. La voz femenina que rememora su embarazo lo hace desde la conciencia retrospectiva de haber habitado un territorio marcado por la toxicidad, donde la vida cotidiana transcurría entre la vigilancia, la desinformación y la naturalización del peligro. Es en este cruce entre intimidad corporal y catástrofe ambiental donde Colanzi despliega su poética de lo residual, mostrando que las maternidades también quedan sujetas a los efectos de la violencia histórica y tecnológica:

El año del accidente yo estaba embarazada de mi segunda hija y vivía a ciento cincuenta metros de la chatarrería de Devair en la calle 26-A. To-

dos pasábamos por las zonas prohibidas todo el tiempo: la gente iba y venía del trabajo por esas calles, los periodistas se metían a las casas a entrevistar a los afectados, los niños jugaban a las escondidas en las áreas contaminadas. Mi inocencia era tan grande que me quedé y tuve a mi hija ahí. (p. 65)

Este testimonio sitúa la maternidad no como promesa de futuro, sino como experiencia de vulnerabilidad inscrita en un paisaje tóxico, donde el nacimiento mismo acontece bajo la sombra de la catástrofe. La hipótesis que guía este capítulo es que la narrativa de Colanzi no busca representar un mundo coherente ni reconciliado, sino funcionar como máquina crítica que activa memorias soterradas, desmonta mitologías nacionales y explora modos de habitar el tiempo desde la ruina y la fisura. Para ello, el análisis se organiza en tres ejes: 1) la tematización de la energía nuclear como símbolo de destrucción y herencia maldita; 2) la crítica a las formas de dominación moral y religiosa en contextos distópicos; y 3) la desestabilización del lenguaje como gesto estético-político. A lo largo del recorrido se examinarán también los procedimientos escriturales que hacen de *Ustedes brillan en lo oscuro* un umbral entre géneros, tiempos y mundos.

Tradición y memoria cultural

Hablar de la literatura boliviana contemporánea implica asumir una tensión fundacional entre lo visible y lo silenciado, entre lo que se institucionaliza como canon y lo que persiste como escritura fronteriza. Tal como señaló Javier Sanjinés (2004), las literaturas en Bolivia han oscilado entre proyectos estéticos que intentaron “civilizar” lo popular e indígena desde los moldes del mestizaje hegemónico, y otros que, desde sus márgenes, revelaron el carácter violento de esa operación simbólica. En efecto, gran parte de la tradición letrada boliviana se constituyó bajo la premisa de integrar, o, más bien, asimilar, las diferencias culturales a una matriz mestizo-criolla que se erigía como centro de la nación. Esa operación, al tiempo que proclamaba la inclusión, reproducía jerarquías coloniales y racializadas que despojaban a lo indígena de su agencia y lo reducían a un objeto estético o folklórico. Sin embargo, en paralelo a esa tendencia homogeneizadora, se fueron configurando proyectos críticos que, desde el ensayo, la narrativa y la poesía, desestabilizaron la pretendida armonía

del mestizaje y pusieron en evidencia sus fracturas internas. Es en este escenario donde la narrativa boliviana reciente, particularmente la producida por escritoras, cobra relevancia: al mismo tiempo que interroga los dispositivos de representación nacional heredados, también problematiza los marcos epistemológicos desde los cuales se ha pensado la literatura en el país.

Autoras como Giovanna Rivero, Magela Baudoin, Verónica Ormaichea o María Galindo han explorado, desde distintos registros, la experiencia de lo subalterno, la memoria de la violencia política, la corporalidad femenina o el desgaste de las instituciones patriarcales. Es en este paisaje fragmentado y en ebullición que surge la obra de Liliana Colanzi, proponiendo un gesto que no es únicamente de renovación temática o estilística, sino de colapso programado del campo narrativo nacional. Lejos de toda tentación realista o costumbrista, su literatura rehúsa los pactos de inteligibilidad heredados, proponiendo en cambio una poética que pone en crisis tanto los relatos del mestizaje redentor como las nostalgias por una identidad nacional unívoca. En el cuento “La deuda”, el cuerpo de la narradora se convierte en espacio de conflicto y subversión frente a la autoridad patriarcal de la tía:

Quizás al ocultarle la noticia no es que yo quiera evitarle la vergüenza sino disfrutar a solas mi triunfo sobre ella: mi embarazo hace evidente su esterilidad. A mí me parece que mi estado es obvio pero una amiga dijo que dependía del ángulo, de la perspectiva, de la ropa que se lleva puesta. (p. 35)

La corporalidad femenina aquí aparece como territorio de disputa intergeneracional y de afirmación frente a las instituciones familiares opresivas. Si *Nuestro mundo muerto* (2016) ya insinuaba esa fractura, amalgamando lo ancestral, lo cósmico y lo monstruoso, en *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022) ese gesto se radicaliza. La hibridez genérica alcanza aquí otra dimensión: Colanzi transita entre el terror cósmico, la ciencia ficción crítica y la distopía urbana, construyendo relatos donde la tradición oral y las cosmologías indígenas conviven con residuos tecnológicos y saberes científicos. Esta contaminación de registros desestabiliza la pretensión de homogeneidad cultural que el canon literario buscó sostener, reconfigu-

rando la memoria colectiva como campo de disputa y no como archivo cerrado.

En este sentido, relatos como “La deuda” son fundamentales para comprender la dimensión de la tradición en Colanzi (2022). Allí, la maternidad, la herencia y los secretos familiares funcionan como metáforas de una memoria contaminada, que nunca se transmite en estado puro, sino como un sedimento cargado de traumas, silencios y espectros. La oralidad y el habla popular, integradas en la escritura, refuerzan este gesto de reinscripción de lo residual en la narrativa contemporánea, desafiando tanto las formas académicas de la historiografía nacional como los modelos realistas que intentaron capturar la experiencia boliviana en clave unificadora:

Dice mi tía que teníamos parientes aquí hace muchos años, pero ahora ya no queda nadie. Todos se fueron. Aquí llegó el primer cinematógrafo. Nuestros antepasados levantaron un teatro en medio del monte visitado por cantantes de ópera de Europa. Había fiestas, invitados que venían en barcos de vapor, brindando con champán. La tatarabuela Felicia mandó hacer el hotel La Eslava para hospedar a los extranjeros que provenían de todas partes; se trajo de Francia una lámpara de lágrimas para el salón. Perdimos todo, pero nunca olvidés que venimos de familia de apellido, no como la cambada, dice mi tía. (p.36)

En este fragmento, la memoria familiar se evoca como un legado arruinado y selectivo, atravesado por la tensión entre la ostentación perdida y la insistencia obsesiva de la tía en preservar una identidad de “apellido”. Lo que emerge en la escena no es una herencia lineal ni transparente, sino una memoria contaminada que se transmite como un resto, cargado de silencios, resentimientos y espectros, que pone en cuestión cualquier relato de continuidad armónica. La historia familiar se despliega, así, como un archivo fracturado en el que la evocación de fastos coloniales burgueses contrasta con el presente ruinoso del pueblo, donde lo único que permanece es la deuda. En ese gesto se cifra la lectura crítica de Colanzi: la tradición no se conserva como patrimonio intacto, sino que retorna como ruina, como residuo que insiste en recordarnos la violencia de sus fundamentos.

La obra de Colanzi, en ese sentido, más allá de negar la tradición, la relee desde sus impasses y contradicciones, se inscribe en una genealogía crítica que desmonta las certezas de la modernidad criolla y revela cómo las huellas coloniales persisten no solo en las estructuras sociales, sino también en los cuerpos, en las tecnologías y en los propios modos de narrar. Frente a la operación de homogeneización cultural que caracterizó gran parte del siglo XX en América Latina, su escritura expone la imposibilidad de una voz única o de una memoria reconciliada, insistiendo en que toda identidad nacional se edifica desde la disonancia, la irradiación y la sospecha.

De este modo, “La deuda” puede leerse como relato simbólico para comprender cómo Colanzi articula la tradición desde una perspectiva de ruina activa: no se trata de monumentalizar un pasado glorioso, sino de mostrarlo como terreno en disputa, corroído por la violencia heredada y al mismo tiempo abierto a nuevas formas de reinscripción. La hibridez genérica se alía a esta crítica, cuestionando las narrativas lineales del progreso y ofreciendo, en su lugar, un mosaico de tiempos superpuestos, memorias truncadas y voces que irrumpen desde los márgenes.

Ruptura y crítica sociopolítica

La segunda clave de lectura de *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022) se centra en la ruptura que Colanzi propone frente a las narrativas hegemónicas de identidad y progreso. Si buena parte de la literatura boliviana del siglo XX estuvo marcada por el impulso nacionalista y por la búsqueda de consolidar imaginarios colectivos, la obra de Colanzi se distancia de ese horizonte al desmontar las certezas sobre las que tales imaginarios se edificaron. En la cita de abajo, la nación no aparece como una comunidad cohesionada, sino como un espacio de despojo y de violencia estructural, donde el aparato estatal irrumpe para vaciar barrios enteros, borrar memorias y reducir la experiencia cotidiana a la precariedad absoluta:

Nos metieron a todos en el Estadio Olímpico. El barrio se vació, las puertas de las casas abiertas, la comida puesta y todavía caliente sobre la mesa, los perros aullando por sus dueños en los patios. [...] Y por culpa de la media hora que estuvo en ese bar y por haberse sentado a charlar con los dichosos chatarrerros y porque se contaminó con esa cosa, esa cosa que

era más pequeña que un grano de arena y que estaba hecha de fuego, nos evacuaron a todos y demolieron nuestra casa: no nos dejaron sacar ni una foto, ni un recuerdo, ni una prenda de vestir. (2022, p. 56)

El cuento, así como otros que integran este volumen, insiste en que la nación es un campo atravesado por fracturas, exclusiones y violencias. El narrador dramatiza la forma en que la catástrofe se convierte en metáfora de una historia más amplia de desposesión: la demolición de las casas sin permitir “ni una foto, ni un recuerdo” condensa la anulación sistemática de las memorias subalternas en nombre de un supuesto bien mayor. De este modo, el texto de Colanzi revela el carácter ilusorio de los discursos redentores del mestizaje y del progreso, insistiendo en que toda construcción nacional en Bolivia debe ser leída desde las ruinas, los desplazamientos forzados y las memorias negadas.

En este marco, su literatura no busca representar al otro ni darle voz, como lo intentó el indigenismo de principios del siglo XX o la narrativa de la Revolución del 52. Más bien, lo que aparece es la imposibilidad de una voz homogénea reconciliadora. La escritura de Colanzi se construye desde la disonancia, poniendo en escena registros múltiples que no se integran en una totalidad coherente, pero que se contaminan mutuamente, como lo oral, lo popular, lo científico, lo residual, evidenciando la fractura como condición constitutiva de la experiencia contemporánea. En diálogo con pensadores como René Zavaleta Mercado, que en *Lo nacional-popular en Bolivia* (1986) y *Las masas en noviembre* (1983) describió a Bolivia como una “formación social abigarrada” marcada por la coexistencia conflictiva de temporalidades históricas diversas, Colanzi reactualiza esa conciencia crítica en clave narrativa. Sus cuentos no buscan resolver la heterogeneidad, sino intensificarla, hacerla estallar en formas híbridas y contaminadas donde la nación se revela como un campo de fuerzas contradictorias, siempre en disputa. Así, su poética comparte con Zavaleta Mercado (1986) la intuición de que lo nacional no puede concebirse bajo la unidad armónica de un solo relato, y con Fausto Reinaga (2010) la certeza de que la modernidad criolla no hizo más que perpetuar las jerarquías coloniales bajo el disfraz del mestizaje integrador. La narrativa de Colanzi convierte estas intuiciones en experiencia estética: su literatura no enuncia tesis, sino que las dramatiza a través de cuerpos en ruina, memorias

fragmentadas y mundos donde lo científico, lo mítico y lo popular conviven sin reconciliarse:

Se define por lo general a la formación económico-social como la articulación entre diversos modos de producción. Con justa razón, el término mismo de articulación ha sido discutido porque sin duda no se trata sólo de un acuerdo entre diversidades sino de la calificación de unas por otras de tal suerte que ninguna de ellas mantiene la forma de su concurrencia. (Zavaleta Mercado, 1986, p.104)

Esa formulación es central para la noción de sociedad abigarrada, en la que lo nacional no se construye a partir de la homogeneidad, sino de la superposición desigual de estructuras sociales e históricas que se interpelean y se deforman mutuamente. Así, la crítica de Zavaleta confirma la lectura de que la nación boliviana no puede pensarse como una totalidad coherente o reconciliada. Por el contrario, se trata de una configuración marcada por la heterogeneidad constitutiva, por la tensión entre modos de vida y de producción, lo que dialoga directamente con la manera en que Colanzi (2022) dramatiza la fragmentación, la disonancia y la imposibilidad de una voz única en su narrativa.

Cuentos como “El camino angosto” y “Los ojos más verdes” son ejemplos en este sentido. Ambos cuestionan las imposiciones religiosas y morales que pretenden regular la vida social y el cuerpo de los sujetos. La fe, en lugar de ser un espacio de redención, se convierte en un dispositivo de control, donde el miedo y la violencia se justifican en nombre de lo sagrado. En “El camino angosto”, la obediencia se impone como única forma de sobrevivir, configurando un escenario distópico donde la libertad individual se ve anulada:

Cuando alguno de nosotros tiene el deseo de ver lo que hay fuera de la colonia, el collar de la obediencia nos recuerda cuál es nuestro lugar: a cuarenta metros del perímetro los choques eléctricos no son más que cosquillas, pero al acercarnos al campo magnético las descargas se van haciendo más intensas, más urgentes, hasta que volvemos a elegir el camino del Señor. (p. 47)

El pasaje revela con nitidez cómo la religión se instrumentaliza como mecanismo disciplinario, en el que la violencia física (los choques eléctricos) se legitima como corrección espiritual. La metáfora del “camino del Señor” condensa así la paradoja central del relato: la promesa de salvación encubre un régimen de vigilancia y sometimiento absoluto, donde la única elección posible es la obediencia. En “Los ojos más verdes”, la corporalidad aparece vigilada y castigada por normas que se inscriben en el cuerpo mismo, revelando cómo lo religioso opera como un poder biopolítico. La narración muestra que la fe no se experimenta como espacio de redención, sino como un régimen de control que invade la intimidad y convierte la vida en objeto de inspección. Como señala el texto:

—El ojo del Señor ha visto y está enojado –repetía el Reverendo mientras se paseaba entre las filas. Era día de inspección espiritual: las sillas en el patio de la iglesia, todos presentes, nadie hablaba. [...] El Reverendo tenía ojos de rayo que podían atravesarnos y llegar hasta la orilla donde el secreto estaba enterrado. Sobre nuestras cabezas sacudía su bastón metálico.
—Que aflore el mal de esta comunidad. (p. 53)

El pasaje evidencia cómo el cuerpo se convierte en superficie de control y en archivo de posibles transgresiones, donde la vigilancia espiritual se mezcla con la violencia física. Así, Colanzi desenmascara la dimensión disciplinaria de lo sagrado: un poder que produce subjetividades escindidas, moldeadas por el miedo y la culpa, y que revela la cara distópica de la fe cuando esta se impone como dispositivo de sometimiento colectivo. Esta ruptura se manifiesta también en el plano estético. Colanzi recurre a estructuras narrativas fragmentarias, ritmos sincopados y una sintaxis deliberadamente rota, subvirtiendo las expectativas de continuidad y coherencia. Como advirtió Martín Lienhard en *La voz y su huella* (1991), el conflicto étnico-social en América Latina va más allá de lo representado, se inscribe en la materia misma del lenguaje. En Colanzi, esa inscripción se hace evidente en la hibridez formal: las palabras aparecen contaminadas por registros dispares, los silencios interrumpen la linealidad, la sintaxis se quiebra como si la violencia histórica dejara marcas también en el tejido narrativo. Un pasaje del cuento “Atomito” lo muestra con claridad:

La Kurmi se acurruca junto al altarcito: el dolor de cabeza se le ha convertido en una niebla magnética, una maraña de nubes preñadas de electricidad. En otras circunstancias habría bastado una mirada torva de la joven para poner a cada uno en su lugar, pero ahora la bruma de la migraña le nubla la vista. Cada grito del Moko y Yoni añade más voltaje a su cerebro y lo traspasa con ráfagas dolorosas y brillantes. Solo atina a recoger la madeja de lana que dejó en la esquina y a intentar tejer con dedos trémulos la bufanda que su madre dejó inconclusa, los ojos bien cerrados y el cuerpo meciéndose como un caballito de mar. (p. 23)

Aquí, el dolor se traduce en imágenes eléctricas y convulsivas que rompen la linealidad del relato y contaminan el lenguaje con restos de registros dispares como el técnico, el corporal, el íntimo. La sintaxis se vuelve fragmentaria, casi convulsiva, como si la narración misma encarnara la fisura traumática que la atraviesa. La operación crítica de Colanzi consiste, entonces, en mostrar que la modernidad y el progreso no han producido integración ni armonía, sino exclusión, control y precariedad. Al romper con las formas heredadas de representación, su literatura se convierte en un gesto político que denuncia la persistencia de dispositivos coloniales y patriarcales bajo nuevas máscaras. La ruptura estética y sociopolítica se confunden aquí en una misma operación: desestabilizar tanto el relato de nación como las formas literarias que lo sostuvieron.

Distopías y lo infernal

El tercer eje de análisis en *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022) se articula en torno a la dimensión distópica que vertebra los relatos, desplazando la temporalidad lineal que asocia el porvenir con progreso o promesa. En la escritura de Colanzi, el futuro ya no opera como horizonte redentor, sino como ruina anticipada e inscrita en el presente. La autora expone los signos del colapso en la textura misma de lo cotidiano: la precariedad material que asedia a sus personajes, la toxicidad de tecnologías que contaminan cuerpos y paisajes, la vigilancia que disciplina y somete las conductas, la violencia heredada que atraviesa la intimidad. En este marco, lo distópico se despoja de su condición prospectiva para devenir experiencia inmediata, encarnada en la fragilidad del ahora. Colanzi configura una poética del desastre inminente, donde el presente se revela como un

campo minado por residuos históricos, políticos y ambientales que niegan cualquier reconciliación y convierten la existencia en un ensayo permanente de sobrevivencia.

En el cuento “Atomito”, la figura del niño que irradia energía nuclear condensa con nitidez este imaginario de contaminación y herencia maldita. La energía atómica, presentada en el discurso moderno como emblema de progreso, desarrollo y dominio científico, aparece aquí despojada de toda promesa utópica y convertida en fuerza oscura, incontrolable, que devora a la comunidad desde dentro. No se trata de una amenaza exterior ni de una catástrofe futura: lo nuclear se ha infiltrado ya en la vida cotidiana, se ha vuelto materia residual que circula por los cuerpos, altera la memoria, desordena las subjetividades y fractura los vínculos sociales.

Como recuerda el relato:

De lo que nadie sabía mucho era de los barriles de metal que se acumulaban en los almacenes y que contenían los desechos de la planta; corría el rumor de que esa no era basura común y corriente, sino un tipo de sustancia que debía manejarse de forma muy especial. Pero esa era una de las tantas leyendas que circulaban sobre el lugar. (p. 21)

En este sentido, lo nuclear se configura como metáfora histórica antes que tecnológica: una radiación que, al atravesar generaciones, recuerda la persistencia de otras toxicidades, igualmente invisibles y devastadoras, como las dejadas por la colonización, la explotación extractivista y las dictaduras militares. La metáfora radiactiva, entonces, no remite únicamente al peligro científico, sino que revela la inscripción de una modernidad tóxica cuyos residuos siguen marcando el presente: cicatrices ambientales, traumas familiares y huellas corporales que, lejos de clausurarse, continúan irradiando en la experiencia contemporánea latinoamericana.

El cuento que da título al libro, “Ustedes brillan en lo oscuro”, amplifica esa misma metáfora de la toxicidad heredada. Los personajes se desplazan en un espacio liminar, entre luces y sombras, con cuerpos que resplandecen bajo la contaminación radiactiva, convertidos en espectros de una modernidad fallida. Ese brillo ambiguo, que simultáneamente ilumina y condena, no puede leerse como un signo de futuro, sino como un resto: huella de una catástrofe inscrita en el presente:

Este hombre no murió, continuó el presentador, está vivo por la gracia de Dios y para maravilla de los hombres. Señoras y señores, van a ser testigos de un prodigio inigualable. Este hombre entró en contacto con la muerte, con la inquina, con el demonio radiante. ¿Qué es el cuerpo sino la criatura que respira? Abran los ojos porque lo que van a ver no es para pusilánimes, señoras y señores: el brillo de la muerte, la fosforescencia del pecado, el hombre que resplandece en las tinieblas. (p. 68-69)

La radiación se articula aquí en la clave de la temporalidad alegórica que Idelber Avelar (1999) ha descrito para la ficción posdictatorial latinoamericana. Avelar sostiene que la alegoría no devuelve una imagen conciliada del pasado, sino que expone la historia en su rostro mortuario, como un paisaje petrificado que revela las huellas de la derrota. Se trata de una forma de inscripción que revela la historia en su dimensión ruínica, como cadáver que insiste y se rehúsa a desaparecer. En Colanzi (2022), los cuerpos luminosos encarnan esa condición espectral: son restos irradian-tes que exponen, en su propio resplandor, la persistencia de lo irresuelto. En este marco, lo nuclear aparece como alegoría de la derrota. Los cuerpos brillantes, lejos de anunciar vitalidad, revelan lo que Avelar describe como

Estas grandiosas máquinas alegóricas, empero, traicionaban inconfesada nostalgia por la totalidad inquisada del símbolo: revelaban, a contrapelo, su naturaleza híbrida. Aunque su inmanentización del principio narrati-vo organizacional, su petrificación de temporalidad, su rechazo de cual-quier recolección trascendental de la facticidad diegética, manifestaban, sin duda, un abrazo del imaginario alegórico, si bien su tono melancólico y doliente los volvía más consonantes con la alegoría que con el símbolo, aún así estos textos poseían esa redondez acabada característica de los mo-dos simbólicos. (Avelar, 1999, p. 13)

Avelar subraya aquí la tensión constitutiva de la alegoría: aunque se opone a la plenitud orgánica del símbolo, conserva en su interior una nos-talgia por esa totalidad perdida. La alegoría se muestra como forma híbri-da, marcada por la petrificación temporal y por un tono melancólico que remite al duelo, revelando los restos de una catástrofe más que su supera-ción. En este sentido, los textos posdictatoriales y podríamos extenderlo a Colanzi (2022), que exhiben su fractura interna, poniendo en escena la

imposibilidad de clausurar la historia y la necesidad de habitar sus ruinas. El resplandor radiactivo marca así a los personajes como ruinas vivientes, portadores de residuos históricos que siguen contaminando el presente.

De esta manera, la metáfora nuclear en Colanzi (2022) se conecta con lo que Avelar (1999) llama la temporalidad póstuma de la alegoría. La radiación, como esos restos que no se pueden enterrar, recuerda que el tiempo histórico no se clausura en un pasado, sino que retorna en el presente como ruina que interpela. Lo ancestral, lo colonial, lo dictatorial y lo postmoderno no se suceden en una línea de progreso, sino que se contaminan entre sí en una misma cadena de toxicidades históricas. Colanzi, entonces, no construye una memoria reconciliadora ni un archivo ordenado de traumas; su poética insiste en mostrar que habitamos entre escombros, que la modernidad latinoamericana brilla en la penumbra de sus residuos. El resplandor radiactivo es, así, signo doble: ilumina los fantasmas del pasado, pero también condena los cuerpos y los territorios a un presente envenenado. En diálogo con Avelar (1999), puede afirmarse que Colanzi (2022) convierte la alegoría en el espacio donde la historia se lee desde sus ruinas, donde el duelo nunca se consuma y donde la escritura se torna testimonio de lo póstumo, de lo que no deja de irradiar desde la derrota.

Al yuxtaponer elementos de superstición, ciencia nuclear, mitología indígena y violencia política, Colanzi construye un imaginario infernal donde lo real se confunde con lo espectral, y donde los proyectos utópicos de nación aparecen desmoronados. Sus relatos convierten el presente en un espacio de ruina iluminada: un mundo donde se brilla en lo oscuro, por la radiación de una modernidad envenenada.

Tensiones estéticas y procedimientos escriturales

Más allá de los temas que aborda, la propuesta de Colanzi se distingue por una serie de procedimientos formales que refuerzan las tensiones entre tradición y ruptura. La escritura va para allá de la reducción de las representaciones de escenarios distópicos o a denunciar dispositivos de poder, acaso que inscribe esas fracturas en la materia misma del lenguaje. En *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022), la narración aparece atravesada por silencios, cortes, contaminaciones y fragmentos que desestabilizan la linealidad del relato. Esa hibridez formal se percibe, por ejemplo, en “La cueva”, donde

lo mítico, lo histórico y lo fantástico se entrelazan sin transición, quebrando cualquier continuidad narrativa:

La muchacha tuvo miedo: lo que el conjunto revelaba era un orden prohibido, una herejía. El tamaño de los animales no guardaba proporción con el de los humanos (...) Y las posturas de las figuras humanas evocaban —se persignó dos veces— escenas de sexo grupal. (p. 09)

Aquí, la irrupción de lo indecible invade la forma misma del relato: imágenes fragmentarias, yuxtaposiciones abruptas y escenas que se acumulan sin síntesis final. Colanzi convierte el lenguaje en un espacio contaminado, donde los restos de lo indígena, lo popular y lo científico conviven con lo monstruoso y lo residual. Su poética muestra que la catástrofe se imprime en su tejido, como si la violencia histórica dejara huellas también en la textura narrativa.

Uno de los aspectos más notables es la hibridez genérica que recorre los seis cuentos. Colanzi transita entre el terror cósmico, la ciencia ficción crítica, el realismo sucio y la distopía urbana, sin estabilizarse nunca en un solo registro. Esa oscilación revela una conciencia plena del lenguaje como campo de batalla, donde ningún género puede contener por sí solo la complejidad de lo narrado. La hibridez funciona aquí como estrategia crítica: si la modernidad y el canon literario intentaron organizar la experiencia bajo categorías estables, Colanzi responde con una escritura que se resiste a la clausura, operando desde la mezcla y la contradicción:

Cayó de bruces y se golpeó la panza hinchada. No había visto la piedra. La carne del conejo se desparramó en la nieve, salpicándola de manchitas carmesí. La joven se arrastró hasta la cueva. Algo se había reventado en su interior y se le escapaba entre las piernas. Aulló su dolor: los murciélagos pasaron en tropel por encima de su cabeza. (p. 7)

Lo arcaico de la cueva y la caza se combina con la crudeza casi naturalista de la sangre y el dolor corporal, mientras lo fantástico irrumpe con los murciélagos como presagio ominoso. Esta mezcla de registros confirma cómo la autora oscila entre géneros sin estabilizarse en ninguno, produciendo una narrativa contaminada que subvierte las expectativas de totalidad del canon moderno. Esta hibridez se intensifica en la contami-

nación de registros. Física nuclear, cosmología quechua, oralidad popular y teoría del caos se entrecruzan en los relatos, produciendo un discurso donde los saberes no se jerarquizan, sino que conviven en estado de fricción. Lo residual y lo científico, lo indígena y lo tecnológico, lo popular y lo literario aparecen entrelazados sin integrarse plenamente, generando lo que Silvia Rivera Cusicanqui (2020) denomina una racionalidad ch'ixi: coexistencia conflictiva de mundos que no se reconcilian, pero que tampoco desaparecen.

En el plano de la lengua, Colanzi utiliza un vocabulario descarnado, a veces brutal, donde se combinan expresiones técnicas con giros populares y dialectales. Este procedimiento refuerza el carácter fracturado de su poética: el lenguaje literario deja de ser un espacio de pureza estética para convertirse en un terreno contaminado por restos heterogéneos. El efecto es doble: por un lado, se desestabilizan los límites entre lo culto y lo popular, lo local y lo global; por otro, se intensifica la experiencia de extrañeza en el lector, obligado a moverse entre registros en tensión:

Dijo que lo encontró comiendo pasto en la cancha de fútbol, muy tranquilo. Ni un rasguño tenía el chanchito: lo revisamos. ¡Aleluya!, dijo mi mujer. Y se arrodilló para agradecerle a la santita por la misericordia. (...) A la casa se llegaba cruzando varios metros de pavimento destruido, cráteres de asfalto donde se aglomeraban los renacuajos. (...) Las gallinas se metían entre las piernas de los visitantes. (Colanzi, 2022, p. 68)

En este fragmento, el léxico coloquial y doméstico (“chanchito”, “¡Aleluya!”, “santita”, “gallinas”) se combina con un registro casi documental (“pavimento destruido”, “cráteres de asfalto”), generando un contraste que desestabiliza la voz narrativa. El resultado es un lenguaje contaminado por restos heterogéneos: lo religioso-popular, lo cotidiano y lo técnico-científico, todos entrelazados en la misma escena. La fragmentación narrativa es otro de los procedimientos clave. Lejos de organizar los relatos en tramas coherentes, Colanzi recurre a estructuras discontinuas, a ritmos sincopados, a quiebres sintácticos que ponen en crisis la expectativa de continuidad. Como señaló Martín Lienhard (1991), el conflicto étnico-social en América Latina se inscribe en la materia del lenguaje. En Colanzi (2022) esa inscripción se hace palpable: el relato mismo aparece

roto, como si cargara en su forma las huellas de la violencia histórica y de la toxicidad del presente.

Lo infernal, en este sentido, no se limita a las imágenes de cuerpos contaminados o paisajes devastados, sino que se infiltra en el propio modo de narrar. La sintaxis quebrada, los ritmos cortados, la convivencia de registros inconciliables producen una sensación de asfixia y de inquietud que refuerza la crítica de fondo: la imposibilidad de pensar el mundo desde una voz única, desde una temporalidad lineal, desde una modernidad reconciliada. Los procedimientos escriturales de Colanzi hacen de su narrativa un espacio donde la forma se convierte en política. No se trata solo de contar historias de colapso, sino de encarnar el colapso en el propio lenguaje. Esa operación estética intensifica el carácter crítico de su obra, convirtiéndola en una máquina de visibilizar tensiones irresueltas: entre tradición y modernidad, entre memoria y olvido, entre ciencia y superstición, entre el archivo y la ruina.

Conclusión

La obra *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022), de Liliana Colanzi, configura un verdadero laboratorio narrativo donde la literatura boliviana contemporánea se reinscribe como campo de disputa entre tradición, modernidad y ruptura. Frente a los relatos nacional-populares que, durante buena parte del siglo XX, buscaron consolidar una imagen conciliada de la nación, Colanzi propone un proyecto literario que dinamita las ilusiones de homogeneidad y continuidad histórica. En lugar de erigir símbolos unificadores, sus cuentos se sostienen en lo fragmentario, en lo residual, en la hibridez de registros que se contaminan mutuamente y que desestabilizan cualquier aspiración de totalidad.

La metáfora nuclear, recurrente en los relatos, sintetiza esta poética del residuo: la radiación invisible que se infiltra en cuerpos, paisajes y memorias es una alegoría de las toxicidades históricas que persisten desde la colonización hasta las dictaduras, desde el extractivismo hasta la precariedad contemporánea. En este sentido, Colanzi (2022) dialoga con la noción de alegoría póstuma descrita por Idelber Avelar (1999), donde la historia retorna en el presente como ruina irresuelta, como resto incómodo que insiste en irradiar. La temporalidad de sus relatos, por ello, no se proyecta

hacia el futuro redentor, sino que dramatiza un presente atravesado por ruinas que impiden toda reconciliación.

Asimismo, la narrativa de Colanzi (2022) encarna lo que Silvia Rivera Cusicanqui (2020) denomina una racionalidad ch'ixi: coexistencia conflictiva de mundos heterogéneos, indígena y criollo, oral y científico, popular y tecnológico, que no se integran en una síntesis armoniosa, pero tampoco se anulan entre sí. El efecto es una escritura que opera desde la fricción, intensificando las tensiones y revelando cómo la nación boliviana, se configura como una sociedad abigarrada, marcada por temporalidades superpuestas y por jerarquías coloniales que aún no han sido desmontadas. La hibridez formal y temática de Colanzi reactualiza esta conciencia crítica, convirtiendo la literatura en espacio de confrontación con los fantasmas de la modernidad y con los dispositivos de poder que modelan cuerpos, territorios y memorias.

No menos relevante es la dimensión de género que atraviesa su obra. Las maternidades fallidas, los cuerpos disciplinados por la fe o castigados por la toxicidad, las genealogías familiares corroídas por silencios y deudas revelan cómo la violencia histórica se inscribe en la intimidad y en la corporalidad femenina. En este registro, Colanzi se aproxima a otras escritoras bolivianas contemporáneas, como Giovanna Rivero o Magela Baudoin, que han problematizado la herencia patriarcal y las fracturas del mestizaje. Pero, en su caso, la apuesta se trata de traducirlas en procedimientos narrativos que interrumpen la linealidad, que contaminan el lenguaje con registros heterogéneos, que inscriben en la propia sintaxis la marca de la catástrofe.

La hibridez genérica, entre terror cósmico, ciencia ficción crítica, realismo sucio y distopía urbana, se figura como una estrategia política que subvierte las categorías estéticas con las que el canon intentó ordenar la experiencia latinoamericana. En sus relatos, la modernidad tecnológica convive con los mitos orales, la cosmología indígena se entrelaza con la física nuclear, y lo doméstico se contamina con lo monstruoso. De esta forma, Colanzi transforma la literatura en un dispositivo crítico que se encarna en su propio modo de narrar.

Se desprende de esta lectura, entonces, que *Ustedes brillan en lo oscuro* (2022) constituye un punto de inflexión en la narrativa boliviana contemporánea. Su escritura se sitúa en el límite entre archivo y exorcismo, entre testimonio y performance, revelando que la literatura puede ser, al mis-

mo tiempo, un campo de duelo por lo perdido y una máquina crítica que insiste en visibilizar las violencias no resueltas. Frente a los relatos conciliadores del pasado, Colanzi ofrece un imaginario infernal, donde brillar en la oscuridad exhibe las cicatrices de una modernidad envenenada. Su obra, por tanto, dialoga con las tradiciones críticas y las dramatiza en clave estética, confirmando que la literatura latinoamericana contemporánea debe ser pensada desde las ruinas, desde los restos y desde las tensiones irresueltas que siguen marcando a nuestras sociedades.

Referencias

- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo en América Latina*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Colanzi, Liliana (2022). *Ustedes brillan en lo oscuro*. Buenos Aires: Páginas de Espuma.
- Lienhard, Martín (1991). *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina, 1492-1988*. Lima: Horizonte.
- Reinaga, Fausto (2010). *La revolución india*. La Paz: Minka.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2020). *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sanjinés, Javier (2004). *El espejismo del mestizaje: crítica de la modernidad en América Latina*. La Paz: Plural.
- Sarlo, Beatriz (2003). *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.

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

(1983). *Las masas en noviembre*. La Paz: Juventud.



*Refracciones literarias en lo contemporáneo.
Ensayos sobre narrativas bolivianas (La ed.)*
Mariana Lardone y Magdalena González Almada (Eds.)
Romina Grana [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Septiembre/octubre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



El lugar (país) desde abajo: *Hasta que el río aclare* de Diego Mattos

Mónica Velásquez Guzmán*

“**E**stoy separado de mí por una gran distancia [...] Pienso recorrer esa distancia sin moverme de mi sitio”. Esos versos de Jaime Saenz, tan conceptuales y dirigidos a los intrincados caminos del gobierno de sí mismo, hoy se me aparecieron con ganas de volcar sentido y pensar: estoy (estamos) separada (separados) de este país por una gran distancia. Pienso recorrer esa distancia sin moverme de mi sitio. El desacomodo de la subjetividad por no coincidir consigo misma implica haber transitado un kilometraje impreciso. El descalce con el sitio de uno (digamos, donde se nació) corre con la misma suerte. Además, lejos de los discursos de nación/pertenencia y demás agobios humanos, habrá que recordar y tal vez identificarse con otro fenómeno: las especies migrantes de animales parten a buscar condiciones más favorables; regresan para procrear o para morir. Miraré este “bicentenario” sin aludirlo, este país sin moverme de mi sitio de retornada a él, guiada por el hallazgo de la novela de Diego Mattos *Hasta que el río aclare*.

Diego Mattos (1976) publicó *La villa* (2015), *La propuesta* (2018), *La fuente magna* (2022) y la novela de la que me ocupo en este capítulo: *Hasta que el río aclare* (2024). El epígrafe que la precede viene de *La divina comedia* de Dante y, por lo tanto, ofrece una pista central: se asiste a un viaje por las honduras personales y sociales que podría o no acabar en una redención. Le sigue una nota que informa: “la ciudad de La Paz se encuentra surcada por más de trescientos ríos, riachuelos y afluentes. Los mismos forman cinco subcuencas: Choqueyapu, Orki Jawira, Irpawi, Achumani y Huayña Jawira”. Ambos paratextos advierten sobre el espacio y el recorrido que el protagonista recorrerá en la obra. El ingeniero Mauricio Antezana, de familia rural sucrense, vuelve al país como ingeniero y gracias a una pariente consigue que una consultora lo emplee para medir, fotografiar y documentar el estado de las alcantarillas en la sede de gobierno. Lo acompañará un equipo de “élite”, tres operarios de raíz indígena (Ayaviri, Laura y Poppe, en claro homenaje a René Poppe y sus estudios de interior

*Universidad Mayor de San Andrés | mbvelasquez@umsa.bo

mina en la narrativa boliviana) que han bajado varias veces y guiarán/acompañarán su tarea cuando esta exceda el pedido y derive en un viaje de sobrevivencia por el mundo de los ríos subterráneos. Los de afuera (la Consultora) intentan salvar a los contratados, los de adentro solo podrán intentar sobrevivir.

Deshabitar o síndrome del retorno

No son pocos quienes han reflexionado sobre la espacialidad: Foucault con su concepto de heterotopía; Lefebvre analizando las variadas representaciones simbólicas del espacio; Bajtin y su cronotopo; Michel de Certeau, etc. Recientemente, Emanuela Jossa y Estefanía Bournot retoman ese bagaje para llevarlo a estudiar las maneras de pensar el espacio en narrativas latinoamericanas actuales. Para la primera, muchos cuentos dan referencia de un generalizado “desarraigo”, “un habitar que oscila entre constreñimientos y desvinculaciones” (Jossa, p. 15). Es decir que no necesariamente quien ocupa un espacio lo posee o mantiene con este una relación de pertenencia; más bien, pareciera que, dentro de la producción literaria actual, los ocupantes desfamiliarizan el terreno que ocupan. De alguna manera, propone la autora “la patología de la casa podría estar también proponiendo una resignificación del habitar” (p. 19). Esto porque al ver que “la morada no coincide con el amparo” (p. 29),

la fragmentación en piezas no es solo dispersión o indicio de un individualismo exacerbado o de una soledad dramática, sino también cuestionamiento de un esquema taxonómico que la casa estructura, reproduce y fortalece. Su desmontaje lleva a estxs escritorxs a interrogarse acerca de qué se deja fuera y qué se encierra... (p. 33)

Extensivamente, Mauricio Antezana, regresado a su tierra natal, ha perdido el código y la pertenencia, cosa que le será revelada desde una dolorosa alfabetización del abajo, lo subyacente de la cultura e historia del país/ciudad. No vuelve a La Paz solo para dejar asentados el conocimiento y desenvolvimiento profesionales, propios de quien se ha superado y vuelve para aportar, sino que sufre de una fragmentación del espacio (de la realidad) por la que el mundo queda dividido entre el arriba y el abajo, el migrante y el retornado, la historia y el mito, el dato y la narración. En

palabras de Jossa, él tiene que “deshabitar”, vivir la desfamiliarización con el espacio, para “cohabitar” (p. 37) con otros, en este caso, quienes sí leen el mapa de lo propio.

La novela comienza con una osada escena de defecación humana: “escuchó la materia descender por las cañerías hasta perderse en el infinito. Solo entonces fue consciente de que era de mañana y de que su día había comenzado” (p. 17). Se plantean, pues, tres líneas de análisis en la obra: el descenso hacia la propia geografía y propia subjetividad en un proceso que deberá ser existencial y social; la geografía del abajo que, siendo totalmente concreta, no deja de ser simbólica para una ciudad, La Paz, frecuentemente entendida desde sus altos nevados y no desde sus alcantarillas; el cuerpo humano y sus desechos como forma de participación en el flujo de desechos orgánicos (e históricos) de la ciudad.

Entre el afuera y el adentro, en despliegue de eje vertical, el ingeniero Antezana y del otro lado, quien da la cara por la consultoría, Casas, encarnan tanto el ascenso social que ha posibilitado a cada uno tener un sitio social, como emprender un trabajo focalizado a dos bandas narrativas: quienes vigilan el descenso desde la Consultora pretenden estar en control y sucumben al imprevisto meteorológico que prevé una “avalancha” para la tarde; quienes bajan al olor y la materia fétida enfrentarán no sólo las inclemencias del tiempo, que los desvía, sino también los movimientos y la lógica de lo subterráneo, alejándolos del río principal que cruza toda la ciudad (eje de un mapa mental que Mauricio intenta seguir). Si el encargo solicitaba mapas, fotos y datos del estado de bóvedas y alcantarillas, el destino ofrece desvíos, fisuras, olores y narraciones.

Como hace rato lo hace la narrativa de Ana Paula Maia y su poderosa narrativa en Brasil, en este texto el foco está en el mundo laboral. Sea en el que se aferra a manuales, protocolos, jerarquías y anhela “estar en control” (p. 27), sea desde quienes ya han transitado varias veces la fetidez, la precariedad y los imprevistos del abajo. Irónicamente llamado un “grupo de élite”, Raymundo Ayaviri, Melitón Poppe y Wilson Laura saben llenar el estómago para tener qué arrojar cuando el cuerpo se defiende del olor, saben qué peldaños se pisan y cuáles no, saben mascar hojas de coca y saben qué porta cada fluido. Cuando son desviados por la fuerza de las aguas, Mauricio les pregunta: “¿Y cómo hay que hacer para abrir la salida?” La respuesta: “De afuera nomás, jefe [...] que arrojen una sogá o algo” (p. 51). ¿Será posible imaginar la dirección en que irían lo no-dicho

ni procesado en nuestra historia e inconsciente colectivo si desde afuera (¿exilio?, ¿migración?, ¿el resto del mundo?) alguien echara cuerdas? De alguna manera, la manera más ‘natural’ de estar en el propio sitio es trabajando, siguiendo al pie de la letra los manuales y las experiencias laborales.

Llegar al país implica para Mauricio ir a almorzar con su abuela quechua, que es la memoria de sus raíces sucrenses y de su desplazamiento migrante hacia la sede de gobierno; de su oralidad y silencio frente al padre, a los instructivos y el saber de la ingeniería. Pero el agua subterránea ha decidido otra cosa, vuelve para morir. Lo aprenderá cambiando de lógica:

Estás pensando como si estuvieras afuera. Aquí adentro es diferente, diez cuadradas no son diez cuadradas, pueden ser cien o una, nunca se sabe. ¿Nunca has entrado a la mina?, estos ríos son así” [...] “la mina se ríe el río se ríe”. (p. 53)

Moverse en el abajo requiere oído, pero también, de alguna manera, “entregarse al sinsentido” (p. 53) del adentro. Reiniciar, pues, el saber técnico y la causalidad lógica, para entrar en la corporalidad, la materia, pero también en el mito o el azar de una risa proveniente de la naturaleza, que es una contra-memoria, un contra-discurso a lo oficial que desconoce la realidad y niega lo pendiente de su historia. No queda otra que arriesgar la vida, la cordura: “¿Me estás diciendo que no sabes lo que hay del otro lado, Ayaviri, que quieres que entremos a un lugar que bien podría ser cualquier cosa?” (p. 70).

Atravesar la fetidez, llegar al mito

En algún momento, las bóvedas del alcantarillado devienen la red de ríos subterráneos (literalmente la unión de los residuos físicos, biológicos e históricos), luego, estos ríos se van moviendo, adquieren otra lógica, la del abajo, la de los mitos actualizados en un espacio del abajo que es todos los descensos, el “infiernillo”. Al río subterráneo se le suma la mina, a estos, la tumba o lo insepulto, lo negado y acallado por los discursos oficiales de la historia y de la política. Para los trabajadores, conocer esas zonas equivale a conocer otras lógicas propias de deidades, apus, seres sagrados; lo que les

da un bagaje de posibilidades para enfrentarse a la adversidad. Los conocimientos del ingeniero, su saber leer el mapa, quedan obsoletos, rebasados.

Como en otras novelas del continente, con las que valdría la pena poner en diálogo esta escritura (*Cordillera negra*, de Óscar Colchado; *El gran Señor*, de Enrique Rosas, o *Esto no es un río* de Selva Almada, por mencionar algunas), señala Usandizaga, “actúa desde el fondo del texto una parecida unidad mítica” que dota al agua y a la tierra de poderes genésicos cuya movilidad no responde a una lógica racional y que hacen de ese elemento mítico algo “liberador y subversivo” (p. 681), aunque no necesariamente vía vital sino vía mortuoria. No se trata de que mirando estas figuraciones míticas o entrando en ese espacio subyacente al ciudadano, los personajes trasciendan o refuercen presupuestos identitarios o nacionales, más bien atraviesan esa lógica del afuera y se sumergen en otras formas de lidiar con los desechos, las ruinas, los pliegues de la historia nacional. Aparece el Tío y Caronte, emisarios ambos de la irrupción de lógicas alternativas que viven abajo, como desconocidas o negadas maneras de lo que Blanca Wietthüchter llamó “el lenguaje de abajo”, “recordante” de lenguajes anteriores y subyacentes al español desde la Colonia (t. IV, p. 133).

Si pensamos que el mito

no solo es una parte de la realidad, sino lo más significativo de ella, como si los sentidos se condensaran en él para componer los paradigmas de la cultura e instrumentar esa otra vía a la comprensión del mundo que es el pensamiento (o la ‘lógica’) simbólico. Éste no sustituye al analítico, sino que lo complementa, recurriendo a la analogía para buscar equivalencias entre los distintos niveles y aspectos de la realidad natural y social. (Colombres, p. 115)

La condensación de lo medular de una cultura tiene varias funciones, entre ellas la de llenar un vacío racional que, según palabras de Ticio Escobar, “lo recubre con máscaras, lo que equivale a decir que allí donde terminan las posibilidades del discurso formalizable de la lógica comienzan a funcionar los mecanismos del discurso mítico” (citado por Colombres, p. 116). Cuando Antezana y sus colegas descienden, pasan de un relato de trabajo a uno de existencia; pasan del manual de funciones al mito como “una vía de acceso a una verdad histórica profunda que se refugia en los sueños y la fantasía”. Lo que sucede porque “lo negado por la historia ofi-

cial se conserva en la memoria popular por medio de los mitos" (Colombres, p. 116).

En este caso, aunque algunos elementos propios de la mina irán tomando el espacio de los ríos, es la lógica de las aguas lo que rige el espacio. Vale la pena recordar con Mircea Eliade que

[Las aguas] preceden a toda forma y sostienen toda creación. La inmersión en el agua simboliza la regresión a lo preformal, la regeneración total, el nuevo nacimiento, pues una inmersión equivale a una disolución de las formas, a una reintegración en el modo indiferenciado de la preexistencia; y la salida de las aguas repite el gesto cosmogónico de la manifestación formal, el contacto con el agua implica siempre la regeneración; por una parte, porque la disolución va seguida de un 'nuevo nacimiento', por otra parte, porque la inmersión fertiliza y aumenta el potencial de vida y de creación. El agua confiere un 'nuevo nacimiento' por un ritual iniciático, cura por un ritual mágico. (p. 178)

Las aguas de abajo en la cosmovisión andina son sitios de umbral entre lo vivo y lo muerto, lo del mundo de arriba y lo del mundo de abajo; por lo que, aunque pueda tratarse de un retorno al vientre, puede también devenir en una entrada en la muerte propia. En este marco cultural,

los cuerpos de agua estuvieron vinculados con la parte baja del cosmos, llamada urin pacha o uku pacha, que estaba ubicada en el interior de la tierra y se relacionaba con el ámbito inferior, oscuro y húmedo. Éste era concebido como un espacio femenino, dominio de Pachamama y lugar de los muertos, en el que se encontraban las posibilidades de la regeneración de la vida por ser el depósito de las semillas. (Limón, pp. 50-1)

El grupo desciende, en otras ocasiones lo hicieron sin mayores riesgos, pero remiten también a la probabilidad de eventos trágicos. De varias maneras, ellos trabajan allí, pero saben que en ello les va la vida (en términos tanto laborales como existenciales).

Entre ríos subterráneos y minas existe una relación de la hondura, referida a procesos de transformaciones internas. Estos

tenían su principio en las aguas marinas, eran su manifestación y poseían las cualidades de purificación, regeneración y renacimiento por formar parte de las aguas primigenias. Éstas tenían un carácter liminar, pues con ellas el individuo experimentaba un rito de paso, gracias al cual resurgía fortalecido y renovado”. (Limón, p. 56)

No es exactamente lo que pasa con el grupo, solo uno sale fortalecido y rescatado a la ciudad de arriba. Los otros quedan prendados de las figuraciones o los arrebatos del abajo. Mauricio llega a su muerte. Él, como otros seres especiales, pueden caminar en el umbral:

el cruzar un cuerpo de agua significaba traspasar el límite entre dos mundos diferentes, por ello sólo los finados podían hacerlo. Sin embargo, algunas personas eran capaces de introducirse en ese otro espacio tiempo, como los elegidos para comunicarse con los ancestros. (Limón, p. 61)

Todo este trabajo con el mito se logra en la novela no solo por la geografía que transitan los personajes, también porque la atmósfera y los modos mismos del relato se transforman de novelescos en mitológicos; trabajo de resonancias con la obra “Las abarcas del tiempo” del teatro de los Andes, en la que un amigo del muerto, puede vestirse con su ropa e ir al abajo, caminar por la muerte bajo la protección del difunto.

Nuevo trazado de La Paz, desde abajo

La Paz, vista desde abajo, pierde altura y cordillera; pierde también la razón. Más que seres tutelares, quienes guían los trayectos son las figuraciones del mundo de abajo, subterráneo, unido a la madre y a la tumba; a la muerte y al des-nombramiento de las cosas. El fondo de río deviene mina, uniendo así dos elementos altamente simbólicos: el río que no fluye a la vista sino debajo de las vetas de la tierra y la tierra misma, penetrada y explotada en nuestra larga historia minera.

Entre esos personajes, hallamos: “un juku que se ha quedado aquí para siempre” (p. 92). Ese robador de mineral, saqueador de la tierra queda preso en ella. Luego aparece el sagrado Tío de la mina; Mauricio que reconoce la desterritorialización de la figura, que no aparece cuidando la mina en sí, sino el debajo de los ríos, indaga inquieto: “¿qué está haciendo

un Tío aquí?” (p. 96). Los entes protectores y de umbral están fuera de su sitio. Como Mauricio, alejado de su lengua y de su tierra natal, como los mismos trabajadores que han ido del campo a la mina de allí a la ciudad y sus ríos subterráneos. Las leyes de la física se alteran, aparece “¿un río vertical?” (p. 103), aguas de mataderos y de cadáveres insepultos. La familiaridad hace que sepamos junto con los personajes que pueden no salir más, han entrado en un tiempo-espacio sagrado, podrían muy bien ser la ofrenda. Ese miedo “a no poder retornar” es rápidamente reemplazado por cierto orden, pues Mauricio “sintió que el río también lo miraba” (p. 103). La revelación es contundente: “El Umahuaca le había hablado. No vas a poder salir, le había dicho. Lo único que vas a hacer es caer y caer” (p. 104).

Más figuraciones pueblan esa geografía de lo pendiente: la china Supay que enloquece al hombre que la sigue y toma la fisonomía de la mujer más amada y perdida; el Loco (luego oficia de Caronte y conduce a Mauricio hasta su fin). Si esas figuras son vistas, son señal de mal destino: “si aparece es que hemos girado donde no había que girar” (p. 140). Laura sucumbe al recuerdo de su mujer, Nilda, muerta por parto y cae también en la inexistencia. Aunque Ayaviri sabe que “aquí abajo los ríos se mueven” (p. 217) tampoco podrá mantenerse a flote. Mauricio aún se resiste: “porque realidad era otra cosa, para él no podía ser eso, realidad era su vida en la superficie, en las calles, en la facultad, en su departamento, en su día a día [...] estaba en otro lado” (p. 205). El Loco, equiparable a Agapito Tarquino, personaje del cuento “No es así nomás” de Jaime Saenz, se queda a vivir en los callejones de la mina, por orden del mismo Tío y para “velar eternamente por sus hermanos los mineros” (en Poppe p. 103).

Además de las figuraciones del abajo, vale la pena detenerse en las alusiones a la mina y a los ríos que se mueven y alteran los mapas del afuera. La primera tiene una tradición de larga data en la literatura boliviana. Para Luis Antezana (2011), el desplazamiento del exterior al interior mina es un parteaguas en su representación. Exige una implicación, aunque esta no anula la extranjería respecto al código de ese lugar, pero da fe de que cualquiera que ingrese en esa geografía, para extraer mineral, ofrendará a esa tarea la vida misma; una vida que no es individual, “es prematura, pero de carácter social, colectivo” (p. 362). El descenso de “connotaciones dantescas” (p. 363), está marcada por una convivencia entre “lo realista y lo fantástico” (p. 364). Allí “el Tío es un símbolo de la vida en el ‘interior

mina', su figura de arcilla [...] preside diversos rituales mineros que buscan su protección y ayuda, al mismo tiempo que exorcizan sus oscuros poderes" (p. 365). Después de todo, "en este mundo, lo mítico no está lejos de lo histórico y lo político" (p. 367) que busca un sentido de "manera quizás análoga a la de la 'memoria histórica' propia de las culturas indígenas del altiplano boliviano" (p. 369).

Entre la tierra explotada y los ríos donde se lava oro existe una complicidad no tanto 'victimista' como articulada alrededor de lo que subyace a todo brillo, a toda ganancia interesada: lo común, la lengua, el rito. En el cuento "La venganza del río" de Edgar Oblitas se revela el carácter "vengativo" del río, equiparable al de la mina que se derrumba y sepulta:

los indios le tienen miedo, de lo contrario ya le hubieran sacado todo el oro que guarda en sus entrañas el remanso; el río se hace respetar porque es malo, el espíritu maligno de una gran serpiente, dicen que lo cuida. (en Poppe p. 143)

Lo interesante en los cuentos "de interior mina" es que establecen una relación enajenada y distante a la vez que especular tanto con la mina como con el río saqueados; al respecto destaca el cuento de René Poppe, "Khoya loco":

Me acerqué para verlo más de cerca y desde el Tío vi mi cara desesperada por apartar ese humo, vi mi cara de pronto transformarse en pavor por el miedo que sentían esos ojos que querían apartarse de los míos que los retenían absorbiéndolos". (en Poppe p. 180)

Entrar en las entrañas de la ciudad y verla desde sus intersticios, deudas, mitos y muertes pendientes de narrar, hace que estos personajes, en especial Mauricio, transite por diversos tiempos y pase el umbral que separa el hoy del ayer, la vida de la muerte, el trabajo de la razón de vida.

Incómodas metáforas digestivas: Sanjinés actualizado

En un ensayo lúcido y preciso, Javier Sanjinés rastrea las metáforas pensadas para el país, desde el clásico "pueblo enfermo" de Arguedas, la zona pedagogizable de Tamayo; las aguas que fluyen de Zavaleta o de Toranzo:

En efecto, Toranzo afirma que ‘es falaz la idea de las refundaciones, como es equivocado el criterio que expresa que los fenómenos políticos se inician de cero, como si no habrían (sic) tenido ningún antecedente histórico’. En el fondo, Toranzo está planteando el fluir ordenado en el que se desplazan y mimetizan los mestizajes, identidades que ‘se construyen de la amalgama de pasado, de presente y de sueños de futuro’. Por ello, en el fluir de las identidades estarían las huellas de la historia que, buenas o malas, marcarían dichos procesos. (Sanjinés, 2012, p. 11)

Como bien puntualiza Sanjinés, no siempre ese fluir de aguas o de conciencias es límpido y tranquilo. Frecuentemente en nuestra historia ha sido señal de dos movimientos, un desfondamiento y una articulación colectiva parcial: así, retomando las palabras de Lewkowicz, (“entre dos movimientos de distinta índole: por un lado, el desfondamiento del Estado; por otro, la construcción de una subjetividad que habita ese desfondamiento”, 2004: 220), complementa que

estas distintas formas de subjetividad que se construyen en el desfondamiento, serían un ‘nosotros’ muy diferente al que asume Toranzo como síntesis del curso seguido por la construcción de las identidades. Lewkowicz lo describe como un ‘nosotros contingente’ (p. 277). (Sanjinés, 2012, p. 12)

Esa contingencia posibilita parciales reconocimientos y alianzas entre personajes, dentro de la obra literaria. En la de Mattos, encarna una sospecha del ensayista, ¿qué pasa si esas aguas fluyentes no son las de la transparencia y la vida, sino otra?:

Hablo, pues, de aguas turbulentas que, tal cual las tiene pensadas Toranzo, modificarían, alterarían el curso ordenado de las identidades. En efecto, la ‘metáfora del río’, afirmada como está en el fluir del proceso histórico, se desentiende de aquellos ‘atajos’ que vienen del pasado y que crean turbulencia en las apacibles aguas de los mestizajes. Me parece que esta metáfora no representa esas avalanchas de agua y de tierra que bajan bateando debajo de la corriente cuando los ríos se cargan. En otras palabras, la ‘metáfora del río’ se desentiende de aquellas ‘ruinas’, de aquellos ‘torbellinos de pasado’ que perturban nuestro presente porque responden a un más

allá y a un entonces que de pronto se descubre; un pasado que no puede ser racionalizado, y que es inservible para trazar el futuro. Ese ‘allá’ y ese ‘entonces’ que la ‘metáfora del río’ encubre es el ‘aquí’ que, siendo presente, se nutre de la memoria insomne pero fragmentada. (p.12)

Ese río cargado de heces y sangres de matadero o de difuntos o desaparecidos de la dictadura será parte del imaginario que activan los trayectos dantescos de Mattos. El desecho, el residuo sin procesar de cuerpos ciudadanos y de eventos históricos no caben en ningún mestizaje apacible, tampoco en una revuelta que regurgite el bocado. Volvemos, más bien, a otro campo metafórico que Sanjinés abordó casi proféticamente en “Cholos viscerales: desublimación y crítica del mestizaje” (1997, 2017). En ese texto, a propósito de la acuarela “Complicidad” de Darío Antezana en la que se retratan dos cuerpos hinchados, con estómagos ardiendo de indignación, el ensayista indaga: “¿Acaso no están estos personajes a punto de estallar con una vitalidad nada sublime y vulgar?” (2017, p. 235). No existe en esta acuarela una sublimación, una idea de cuerpo, más bien se trata de la presencia de cuerpos concretos cuya interioridad orgánica, no espiritual, queda a la vista. Dice el ensayista: “estoy hablando aquí de cuerpos porosos que exhalan microbios y que esparcen de manera espasmódica ácidos y sustancias tóxicas” (p. 247).

Anclados pues en lo concreto del cuerpo estomacal y sin resguardo (“muestra un movimiento intestinal que es repulsivo”, p. 248), el cuadro lleva a Sanjinés a preguntarse por esos “procesos vegetativos [que] exhiben un carácter extraño [...] que finalmente redundan en la inhabilidad personal” (p. 249). Retomando a Drew Leder, Sanjinés explora la enunciación desde el ‘yo no puedo’ (p. 249). Es decir, desde donde el cuerpo atascado en su proceso de deglución, no logra ni expulsar lo ingerido, ni separar de él los nutrientes para alimentarse. Se pregunta el ensayista al concluir su texto: “¿Podrá Bolivia superar este momento de estreñimiento?” (p. 250). Sanjinés piensa esa metáfora digestiva e incómoda como ejemplificadora de un “colonialismo interno” (p. 250) que nos hemos tragado y no podemos ni integrar a los órganos ni expulsar. Esa potente metáfora se actualiza en Mattos de maneras provocadoras.

Cuando Mauricio intenta moverse en medio de la fetidez, afirma: “solo que siento toda la cara llena de esa mierda. No puedo escupir y no quiero tragar” (p. 80). Más que la corporalidad bullente de cuerpos que

han comido y bebido mucho, en la acuarela de ese otro Antezana analizado por Sanjinés (¿guiño intertextual de Mattos?), aquí acompañamos a un hombre que, acechado por el olor debe sumergirse en la geografía de los desechos corporales y sociales del país. Su destino nos lleva a indagar: ¿quién se hace cargo de ese residuo fétido?, ¿quién puede con esas aguas? Ni es posible tragar lo fétido, el propio desecho, ni es posible escupir y sacarse de encima esas descargas. Los líquidos fétidos se sienten dentro de la misma boca, sitio orgánico de la digestión y de la palabra; ¿equivale ese ni tragar ni escupir a un ni silenciar ni hablar de la narración de nuestros fantasmas nacionales? Nuevo atascamiento de un cuerpo que acechado de mierda debe reiniciar su movimiento más cercano a la náusea y al peso del consumismo de otras especies, que a cualquier redención. Así recibe las descargas del Hernani, que “es el río más jodido [...] le llega todo el desecho del Matadero” (p. 120), del Karahuichinka “nublado” (p. 127), del Siete enanos, “opaco pura mierda”. En el recorrido, tanto el río como el hombre desean detener el tiempo, “queriendo salir de ahí para recién darse cuenta de lo sucedido” (p. 166). ¿No es esa también la fantasía nacional de querer salir de sí misma para entender algo de la historia?

Esas aguas circulan ahora por el cuerpo del hombre que antes perteneciera al afuera, sumergido donde no debe/puede: “sentía el río dentro de sí [...] como si hubiera reemplazado a su sangre” (p. 195). Junto a su Loco Caronte, Mauricio atraviesa del Sokeri al San Pedro. Un recorrido de tumbas de quienes “han muerto en las calles”, “a bala”, “en dictaduras” (p. 222), “gente en las paredes, lustrabotas, borrachos” arrastrados por vivir en bóvedas, ¿emparedados por ofrenda? (p. 234). El Infiernillo de almas de gobernantes “que robaron, traicionaron [...] Sombras-perros-pena” (p. 234). Tres de los cuatro hombres quedarán en el abajo, quizás también ellos como ofrenda para la tierra, como clarificador de las aguas. Finalmente, le dice el Loco Caronte: “el río te va a llevar a donde tengas que ir [...] tienes que caminar con el río” para acabar “sintiendo la vitalidad en cada una de sus huellas que hacía, pero que no quedaban marcadas en la arena” (p. 290).

Ni tragar ni escupir; ni ajeno a los desagües donde incorpora su defecación, Mauricio va al abajo a asimilar (vía olfativa, vía estomacal, entre arcadas y desesperación) tanto su materialidad como la de la historia pendiente. Mientras la inoperancia de protocolos funcionarios del afuera rastrea sin éxito a sus trabajadores, el abajo va lavando el cuerpo y la me-

moria. Si, para Sanjinés, el fluido del mestizaje quedaba atascado y sin poderse sublimar, como quien se tragó la Colonia y quedó presa de ella, Mattos acelera la evacuación sumergiéndonos en una geografía estomacal que revive la parálisis: no por no digerir, sino por no quedar más que pura evacuación individual y colectiva. Mirar el sitio que se habita desde abajo implica oler, vaciar el estómago en esa cloaca comunitaria, de un nosotros imposible. Igual se sigue, se incorpora uno al río hasta que se aclare, hasta que se muera.

El migrante está separado de quien fue y de su tierra por una gran distancia. A veces la recorre con la esperanza de hallarse, de volver a pertenecer, a tener colectividad o prole. Otras, el retorno sirve solo para cerrar el ciclo. En ese Mauricio Antezana puede una reconocerse, andar con tiento para no desfondarse y morir; en esos trabajadores que saben y recorren el abajo, familiarizados con el hacer y con los costos vitales, puede una reconocerse, después de todo, algo de la cultura se nos habrá pegado. Entre quienes bajan a medir y datar y quienes bajan a caminar tránsitos más existenciales y letales, el tiempo o es una rutina despiadada o es un no-tiempo del ritual; ¿existen allí doscientos años?, ¿de qué?

Referencias

- Antezana, Luis (2011 [1985]). Rasgos discursivos de la narrativa minera boliviana. En *Ensayos escogidos*. La Paz: Plural.
- Bournot, Estefanía (2022). *Giros topográficos. (Re)escrituras del espacio en la narrativa latinoamericana del siglo XXI*. Postdam: Universidad de Postdam. En: <http://verlag.ub.uni-postdam.de/>
- Brie, César (s.f.). Las abarcas del tiempo. CELCIT. *Dramática Latinoamericana* 196, 1-27. En <http://www.celcit.org.ar>
- Colombres, Adolfo (2006). *La literatura oral y popular de nuestra América*. Quito: IPANC (Instituto iberoamericano del patrimonio natural y cultural).
- Eliade, Mircea (1972). *Tratado de historia de las religiones*. Trad. Tomás Segovia. Ciudad de México: Biblioteca Era.

Jossa, Emanuela (2024). *Desordenar la casa. Habitar en los cuentos latinoamericanos del siglo XXI*. Medellín: Silaba.

Limón, Silvia (2024). Agua y axis mundi en la cosmovisión Andina. *Lati-noamérica* 78 (1), Ciudad de México: 43-66.

Maia, Ana Paula (2018 [2011]). *Carbón animal*. Trad. Teresa Matarranz. Ciudad de México: Jüs Libreros y editores.

(2015). *De ganados y de hombres*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

(2017). *Así en la tierra como debajo de la tierra*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

(2019). *Entierre a sus muertos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Mattos, Diego (2024). *Hasta que el río aclare*. La Paz: editorial 3600.

Poppe, René (1983). *Narrativa minera boliviana*. La Paz: Ediciones populares Camarlinghi.

Sanjinés, Javier (2017). Cholos viscerales: desublimación y crítica del mestizaje. En Apéndice de re-edición de *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*. La Paz: BBB.

(2012). Narrativas de identidad. De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social. *T'inkazos*, (31), 37-53.

Usandizaga Helena (2012). La dimensión mítica en la narrativa andina actual. En Rovira, José Carlos, Sanchis, Víctor Manuel (eds.). *Literatura de la Independencia e Independencia de la literatura en el mundo latinoamericano* AEELH, Lleida, 679-696.

Wiethüchter, Blanca (2017). *Obra completa*. Tomo IV El espacio del deseo. La Paz: Fundación cultural del Banco Central de Bolivia.





Modos de recuperación de la obra de Hilda Mundy: desapropiación y azar en el bot de *Pirotecnia*

Mariana Inés Lardone*

El presente trabajo parte de un bot que en mayo del 2021 programó la poeta boliviana Lucía Carvalho para que publique en Twitter, todos los días al azar, un verso de *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta* que es, a su vez, un poemario publicado en 1936 por otra escritora boliviana a la que se conoce como Hilda Mundy –pero que en realidad se llamaba Laura Villanueva Rocabado (1912-1982)–.

Si bien el procedimiento de programar bots para que publiquen periódicamente versos de otrxs autorxs en Twitter es un procedimiento expandido, y se pueden encontrar en la red social –actual X– perfiles dedicados, por ejemplo, a Alejandra Pizarnik, a Anne Carson o a Sylvia Plath, me interesa subrayar en este trabajo el particular modo de circulación que propone de la obra de Hilda Mundy. Especialmente porque si durante la vida de la escritora su obra estuvo marcada por la dispersión y la fuga, desde hace algunos años, y de manera póstuma, viene experimentando un vertiginoso proceso de canonización que mitifica su figura y captura su obra.

La recuperación de la obra de Hilda Mundy

La escritora boliviana Laura Villanueva produjo la mayoría de su obra en la ciudad de Oruro, y de forma paralela a la Guerra del Chaco, con especial énfasis entre 1934 y 1936. De todos modos, comenzó a ser integrada al panorama de la literatura boliviana de manera póstuma, cuando a comienzos del dos mil críticxs como Virginia Ayllón (2004) –en una ocasión en co-autoría con Cecilia Olivares (2002)–, Luis Tapia (2000) y Blanca Wiethüchter (2002) comenzaron a revisar los órdenes del canon nacional a partir de la singularidad de su obra: en primer lugar, se colocó

*Universidad Nacional de Córdoba / Universidad Privada de Santa Cruz | maria-nalardone@gmail.com

el acento en el hecho de que hubiera sido una joven escritora en el marco de un canon compuesto mayormente por una presencia masculina, como la mayoría de los cánones de las literaturas nacionales. En segundo lugar, y de manera más enfática, la crítica volvió sobre el único libro que la autora publicó en vida, que es el recién mencionado *Pirotecnia*, en tanto allí la autora pone en juego recursos de la vanguardia, como la ironía, la metáfora ultraísta, la imagen futurista y los graficismos, y los cruza con una tematización cosmopolita de tintes modernos y urbanos.

Si tenemos en cuenta que a partir de la Guerra del Chaco el canon de la literatura boliviana comenzó a conformarse en torno al modernismo y a un realismo de corte social volcado al tratamiento de cuestiones “nacionales”, como el sujeto o el territorio, la aparición del libro de Hilda Mundy desmentía, cuando comenzó a ser recuperada, la creencia de que en Bolivia no había habido vanguardias. De esa manera, comenzó a ser recuperada bajo el rótulo de la única escritora de vanguardias de Bolivia (Ayllón, 2004; Paz Soldán, 2015), en una tradición a la que luego se añadieron autorxs como Arturo Borda (Ayllón, 2004) o María Virginia Estenssoro (Prada, 2015).

Al mismo tiempo, la voz irónica y de frivolidad impostada que se encuentra en *Pirotecnia* también se tomó como signo de la existencia de otro tono para con el tratamiento de las cuestiones nacionales. En este punto, específicamente, la crítica también volvió sobre *Cosas de fondo. Impresiones de la guerra del Chaco y otros escritos* que se publicó de manera póstuma gracias a las gestiones de la hija de la escritora, Silvia Mercedes Ávila, y que mostraba la relación de la obra de la autora con la cuestión de la guerra, que como decimos fue crucial para la conformación del canon: por un lado, *Cosas de fondo* contenía unas de las pocas crónicas periodísticas que la autora fue publicando en diferentes periódicos de la ciudad de Oruro entre 1934 y 1936. En la mayoría de esas crónicas también persiste la escritura vanguardista y el tono humorístico y paródico, al igual que en *Pirotecnia*, solo que lo que cambia esta vez es el referente, centrado en los debates sobre la guerra, los cambios de gobierno que se sucedieron durante ella, la modernización y el cosmopolitismo que estaban experimentando la ciudad de Oruro y cuestiones vinculadas con el lugar social de la mujer, como su incorporación a la vida laboral, el divorcio, la conformación de cenáculos feministas.

Por otro lado, *Cosas de fondo* también contenía *Impresiones de la guerra del Chaco*, una especie de diario íntimo de la autora acerca de la guerra, que a diferencia del resto de su obra, está escrito en un estilo más sentimentalista y/o intimista que paródico y desde una estética más bien modernista (Ortuna, 2022). En todo caso, y dado que, como decía anteriormente, el asunto de la Guerra del Chaco estructura el canon de la literatura boliviana, la crítica volvió tanto a las crónicas como al diario para volver a cuestionar los órdenes estáticos de la literatura nacional y señalar que la guerra también había sido tratada desde el humor y desde otro tipo de sensibilidad. Al respecto, se intentaba señalar que junto a un canon literario que pensaba el país desde la cuestión de la unidad del territorio y la postulación del sujeto nacional, habían surgido otras voces más alineadas, por ejemplo, con el feminismo –o más bien con la revisión de los discursos patriarcales que estructuran la nación–. En palabras de Virginia Ayllón:

la guerra debía haber producido una literatura que condiga con el (o un) proyecto histórico nacional. Y si bien estas páginas no son espacio para esta discusión, sí importa resaltar que la Mundy escribe la Guerra desde otro lado, ni siquiera del lado considerado como transgresor para entonces; escribe, en realidad, desde ningún lado y con una especie de escritura guerrillera [que] va minando toda razón instituida sobre la Guerra. Qué sino representa este su desvergonzado “Yo me bebí esta Guerra como un helado cualquiera” (...) Advuértase cómo es de difícil “agarrar” a esta escritora, ella bombardea sin dejar rastro alguno para ametrallar luego desde otro lugar. Todo ello en la escritura, claro. (2004, pp. 26-27)

De esta manera, podemos decir, en resumen, que esta primera etapa de la recuperación de la obra de Hilda Mundy se dio de la mano de una marcada tendencia que se viene suscitando también desde comienzos de siglo entre la crítica boliviana –según la periodización que propone Ana Rebeca Prada (2021)– de recuperar y reeditar obras que habían quedado desatendidas en el proceso de conformación del canon nacional. A partir de allí, entonces, en el 2004 la editorial paceña La Mariposa Mundial reeditó por primera vez *Pirotecnia*, que luego de que la autora lo publicara en 1936, no había vuelto a salir, y comienza un vertiginoso proceso de canonización, de construcción de su figura y de re-edición: en cuanto a la canonización, se trata de un tránsito del margen al centro. Si la obra fue

desatendida por sus contemporáneos e, incluso, se conserva el comentario despectivo que hizo en una de sus cartas sobre *Pirotecnia* Carlos Medinacelli, que es uno de los escritores centrales para la conformación del canon nacional –“Nilda Mundy ha publicado un libro, *Pirotecnia*. No llega a la pirotecnia es apenas una vela de sebo que enciende beatamente a todos los prejuicios literarios y burgueses” (en Villazón, 2016, p. 229) –, en la actualidad la obra de la autora está siendo trabajada por una gran cantidad de académicos y críticos, tanto nacionales como internacionales. Como pauta del lugar que ocupa en la actualidad, podemos mencionar aquí que su obra fue una de las primeras en ser publicadas dentro de la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, que es un proyecto a cargo de la Vicepresidencia del Estado Plurinacional activado durante el gobierno del MAS destinado a publicar las doscientas obras más representativas del pensamiento y la literatura bolivianas para el Bicentenario de la república en 2025.

En cuanto a la construcción de su figura, comenzó a darse de manera paralela a la lectura crítica un proceso al que Virginia Ayllón le dio el nombre de “mito Mundy” (2018, p.173) y Víctor Orduna el nombre de “Mundy-símbolo” (2022, p. 11). Concretamente, se trata aquí de una cierta centralidad que comenzó a adquirir la biografía de la autora en tanto símbolo de la insolencia y la desobediencia contra el machismo literario. Este mito va tomando hitos de la vida de la autora, como el hecho de que haya publicado un solo libro en vida o haya cultivado un estilo singular, y derivó en “la parafernalia de objetos que sobre su persona y su obra se crean y venden en las ferias de libro” (Ayllón, 2018, p. 173), la recuperación de fotografías, etc.

Por último, en cuanto a la re-edición de la obra, todo este proceso estuvo acompañado por un esforzado trabajo de archivo que fue ordenando la dispersión de su obra en inventarios mejor ordenados, puesto que el único libro que la autora publicó como tal fue *Pirotecnia*. El recién mencionado *Impresiones de la guerra del Chaco*, por su parte, apareció de manera póstuma a partir de las gestiones de la hija, e incluso en los últimos años Víctor Orduna (2022) y Virginia Ayllón (2024) se han preguntado si en realidad estuvo pensado para ser publicado, ya que guarda la forma de diario íntimo y tiene un estilo diferente al resto de la obra de la autora. En realidad, la mayoría de los textos de Hilda Mundy aparecieron de manera dispersa en las columnas que la autora fue publicando entre 1934 y 1936 en la ciudad de Oruro: concretamente, en la columna “Glosas contem-

poráneas” del periódico *La retaguardia*, en la columna “Brandy Cocktail” del periódico *La Mañana*, en la columna “Corto circuito” del periódico *La Patria*, en las columnas “Vitaminas”, “Bibelots”, “La sociedad se divierte”, “La libreta de un forastero” y “La lámpara de Diógenes” del periódico *El Fuego*, e incluso en el semanario *Dum Dum*, que fue un semanario fundado y dirigido por la misma Hilda Mundy y que alcanzó a publicar cinco números antes de ser censurado por el gobierno del entonces presidente de facto José Luis Tejada Sorzano.

En este sentido, se trató de textos pensados más para intervenir en un contexto que para permanecer en el tiempo. De hecho, hasta donde se sabe, la autora no hizo ningún esfuerzo por antologarlos ni ordenarlos durante su vida. Por lo tanto, se encuentran disponibles para lxs lectorxs contemporáneos de manera muy reciente, gracias a dos publicaciones que aparecieron entre 2016 y 2017: por un lado, *Hilda Mundy. Obra reunida*, que se publicó –como mencioné con anterioridad– en 2016 en la Biblioteca del Bicentenario de Bolivia, y que contiene además de *Pirotecnia* los textos periodísticos que recuperó Rocío Zavala Virreira durante su investigación doctoral. Por otro lado, *Bambolla bambolla [cartas fotografías escritas]*, que apareció por primera vez en 2016 en la editorial independiente La Mariposa Mundial y que tuvo una versión aumentada en 2017. Ese volumen contiene tanto crónicas periodísticas que recuperó Rodolfo Ortiz de diferentes archivos como una serie de cartas que la autora intercambió durante la guerra del Chaco con un amigo que estaba como soldado en el frente y, también, contiene un pequeño álbum familiar.

Las tensiones entre captura y fuga durante el proceso de recuperación

En los últimos años, sin embargo, algunos artículos comenzaron a señalar ciertas tensiones entre fuga y captura que van marcando la recuperación de la obra de la autora. Según un artículo que publicó Virginia Ayllón en 2019 –es decir, unos años después de comenzado este proceso–, una de las consecuencias del proceso de canonización de la obra de Hilda Mundy es que, con la mitificación de su figura y la recuperación de ciertos documentos vinculados con su obra privada, el foco se desplazó de la obra a la biografía. Al respecto, Ayllón subraya que en la mayoría de los textos críticos que fueron apareciendo el hecho de que luego de que aparezca *Pirotecnia* en 1936 Hilda Mundy no haya vuelto a publicar se explica me-

dian­te razones extraliterarias, como el matrimonio de la autora con Antonio Ávila Jiménez, que fue un poeta en su caso sí reconocido por sus contemporáneos, o sino por el hecho mismo de ser mujer. Desde el punto de vista de Ayllón, estas explicaciones pasan por alto que la poética misma de la autora tiende a la desaparición y al silencio como gesto crítico para con la institucionalidad literaria. En sus palabras:

Cualquier institucionalización siempre le supo mal a la Mundy. Pero ninguna como la institucionalización de la palabra; el gesto más transgresor que transcurre en *Pirotecnia*. “Ofrezco este atentado a la lógica”. Esta frase que inicia el libro lo dice todo porque lo ubica en el terreno de la nada, es decir de la nada creativa. Este es el verdadero manifiesto de Mundy: el descrédito en la creación y si alguna, en la sinrazón (...) La escritura, entonces, como un proceso de des-escritura permanente. (2004, pp. 29 y 30)

Por lo tanto, al continuar explicando el retiro de la vida pública –en tanto autora– de Hilda Mundy desde razones extraliterarias se la vuelve a colocar en un lugar de “víctima” del canon y del sistema literario, que no la leyó durante tantos años, y por lo tanto interpreta como una pérdida para la autora el hecho de que no se le haya dado la fama con la que cuenta ahora en su época, o que no se la haya canonizado, cuando en realidad la autora rehuía de esos mecanismos, e incluso apostó a la dispersión como una forma de la no permanencia.

En este sentido, otra captura que podemos encontrar es la de la firma, ya que Hilda Mundy no fue el único seudónimo que la autora utilizó: si con ese nombre firmó *Pirotecnia* y las columnas de *La retaguardia*, *La Patria* y *La mañana*, luego a las columnas de *El Fuego* las firmó también con los seudónimos Madame Adrienne, Jeanette, Pimpette, Dina Merluza, Made-moiselle Touchet, Michelin y Dora Kolonday, y a las de *Dum Dum* con los seudónimos Retna Dumila, Ana Massina y María Daguileff (que a veces apareció escrito como Motia Daguileff)¹. Además, tampoco se conservan registros de que la autora haya trazado una cadena de correspondencias entre estos nombres y su firma. Es decir, que haya dejado alguna aclaración a partir de la cual se hiciera explícita su autoría sobre esos textos.

1 Seguimos aquí la sistematización propuesta por Rodolfo Ortiz en el “Mapa Mundy” que acompaña al volumen *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]* del 2017.

En este sentido, la operación de reunir los papeles dispersos de la autora bajo el único nombre de Hilda Mundy conlleva el costado positivo de poner al alcance de lxs lectorxs contemporáneos una obra que de otra manera no estaría disponible, pero también guarda su costado entrampado de “traicionar” (Sastre y Lardone, 2018) y de acomodar bajo los órdenes de la autoría la obra de una autora que apostó por modos de circulación desapegados del nombre propio.

Además, en un artículo de 2022, Víctor Ortuna agrega que al canonizar la obra de la autora con el nombre de Hilda Mundy y bajo el título de “la única autora de vanguardia de Bolivia” estamos categorizando desde las categorías de la crítica literaria pre-existente y las preocupaciones mismas del canon nacional una obra que en realidad fue mucho más heterogénea. En este sentido, el crítico hace énfasis en que *Impresiones de la guerra del Chaco* fue escrito con un tono sentimentalista y una estética modernista que no se condice con el tono frívolo ni la estética vanguardista con la que se canoniza a la autora. Además, resalta que no está firmada, lo que debería hacernos pensar que corresponde más bien al nombre propio de la autora Laura Villanueva que a la firma seudonímica Hilda Mundy. En todo caso, Víctor Ortuna señala que lo que esta operación hace es capturar la posibilidad de transformaciones que ofrece la obra, e inmoviliza su dispersión inicial nuevamente en las categorías disponibles del sistema literario, en lugar de dejar que el sistema literario se transforme a partir de la inclasificabilidad de la obra –que es lo que podemos pensar que la autora habría querido hacer–.

Por último, un último aspecto relacionado con este proceso que subrayó Virginia Ayllón tiene que ver con la “instalación de cierta zona de poder, principalmente al interior de la academia literaria y también de las Ciencias Sociales” (2018, p.173). Como podemos ver, esto tiene que ver con la autorización de ciertas interpretaciones, debates acalorados que se dieron en el periódico acerca de la organización de las firmas, entre otras.

Sobre el Hilda Mundy Bot

Según la teórica brasilera Suely Rolnik (2008), esta captura bajo categorías estáticas de la dispersión inicial de una obra suele darse durante la recuperación de archivos, y especialmente con este tipo de obras que no “encajan” con las categorías que tienen preparados de antemano los cánones

y los sistemas del arte. Por un lado, porque antes de dejarse transformar, la institución se apura a capturar cualquier posibilidad de intervención transgresora bajo los dispositivos pre-establecidos; por otro lado, porque en el proceso se instalan relatos autorizados e incluso personas autorizadas a emitir esos relatos; y por último porque la dispersión inicial en la que se encuentran los documentos en el archivo se va ordenando bajo formas que no se condicen con las apuestas que encarnaron en un primer momento. Por lo tanto, puede ser que en el proceso de recuperación se termine anulando lo que ella llama la “potencia pensante” de la obra, que sería su capacidad para “activar experiencias sensibles en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originariamente, pero con el mismo tenor de densidad crítica” (2008, p.10). La posibilidad de generar algún tipo de intervención transformadora al respecto pasa por alojar los archivos en nuevos dispositivos cuya materialidad active otras posibilidades de sentido.

En este sentido, este artículo sostiene la idea de que el bot programado en mayo de 2021 para que publique periódicamente versos de *Pirotecnia* repone a la obra de Hilda Mundy una parte de su dispersión inicial, y también una parte de su gesto transgresor que rehúye de las clasificaciones literarias. En primer lugar, por el azar mismo al que está sometido la publicación de los versos: por un lado, el criterio de corte y selección de los fragmentos que se citan tiene que ver con la cantidad de palabras disponibles para un tuit, y no con ninguno de los criterios estéticos a partir de los que se ordena a la obra. De hecho, muchas veces en la operación de recorte se deja párrafos incompletos, se parte oraciones a la mitad, afectando a su sentido, o se extrema la brevedad al máximo, produciendo frases enigmáticas, como el tuit del 11 de diciembre de 2022, que dice “((Chirrrrrr.....)). (.) ((Chirrrrrr.....)) ((.)) (.)” o el del 17 de diciembre de ese mismo año, que dice “((Toda una broma celestial))”.

Por otra parte, la selección misma de lo que será publicado cada día ya no responde a las discusiones de una crítica que va disputando el lugar de la obra y le va haciendo “justicia” a partir de criterios predeterminados por la institución literaria, sino a la intervención automática de una inteligencia artificial que no está codificada para realizar una lectura poética, sino que simplemente publica. En este sentido, la poeta misma que programó el bot, Lucía Carvalho, se despoja a sí misma de la tarea de filtro intelectual y de selección de los versos que vayan a aparecer cada día. Es decir,

que, en lugar de ejercer algún control sobre la obra, interpone un procedimiento que lo haga por ella para que la obra más bien se des controle y encuentre nuevas maneras de dispersarse. No se trata de publicar sus versos favoritos o los que ella considere mejor logrados, sino de crear un nuevo soporte y alojar los versos allí para que la obra encuentre caminos por sí misma, en el devenir mismo del procedimiento.

De hecho, hay dos cuestiones más para resaltar al respecto. La primera es que durante el proceso de programación Lucía Carvalho se topó con un error que no pudo subsanar, y que consistió en que los versos aparezcan encerrados entre doble paréntesis, por más que ella no lo haya diseñado así. De esta manera, por ejemplo, el verso correspondiente al 19 de marzo de 2023 se lee “((Es admirable la esperanza conservada esos días en envases de todos los parámetros y todos los perímetros))”, e incluso el del 19 de diciembre de 2022 con una triplicación: “((Teléfono: prisión de voces)) ((. Pulpa de vida mecánica)) ((.Simbologías de civilización por alambre))”. Como comentó la poeta en una entrevista personal, después de un tiempo de intentar solucionar ese error de programación decidió dejarlo como estaba, a la manera de sabotear más aún la posibilidad de establecer algún tipo de autoridad autoral para con el proceso.

En relación a este punto, otra cuestión a señalar es que el nombre de Lucía Carvalho no aparece como signo de autoría en ninguna parte del perfil de X. Al ser consultada al respecto, respondió que no considera al bot como una obra que deba incluirse dentro de los alcances de su nombre de autor, sino más bien dentro de los alcances del nombre “Hija del internet”, que es su *alter ego* de redes. Esto nuevamente aparece como un mecanismo que interrumpe cualquier posibilidad de apropiación de la obra de la autora.

Por otra parte, debemos señalar aquí también que el mismo nombre de Hilda Mundy aparece transformado a partir de su fusión con el nombre “bot” que hace referencia a la participación en la obra de la inteligencia artificial. En efecto, el nombre con el que se designa al perfil de X no es Hilda Mundy a secas, sino Hilda Mundy Bot, como un gesto que refuerza –en lugar de capturar– la dispersión autoral ya presente en la firma de la autora, atravesada por seudónimos, e incluso como un gesto que le “roba” la autoría a Hilda Mundy: ¿quién es lx autorx responsable del perfil de X y de que los versos vayan apareciendo día a día? ¿Hilda Mundy, el bot, Lucía Carvalho, Hija del internet? Ciertamente ya no es posible atribuírsela a

una sola persona, ni por lo tanto reforzar la capacidad de consignar la obra en torno a sí que la crítica le fue dando en el proceso de recuperación al nombre de Hilda Mundy,

De esa manera, por lo tanto, en esta operación los versos de *Pirotecnia* se salen del objeto libro como objeto cerrado y delimitado por una firma e incluso se sale de los referentes “Guerra del Chaco”, “ciudad cosmopolita”, “vanguardia”, “mujer”, a partir de los cuales suele ir catalogándose su obra. Por ejemplo, el tuit del 3 de febrero que dice “((alguien me dijo: Su libro será un fracaso que hará reír))” puede entenderse en el contexto de la conversación en X como una anécdota graciosa. En el contexto de la recuperación crítica, sin embargo, fue tomada como una declaración de la propia autora del carácter vanguardista de su obra, sobre todo porque es una frase que pertenece al prólogo de *Pirotecnia*.

Además, en este afán de desclasificar y de descatalogar, no se consigna en el perfil de X ningún tipo de información contextual que reponga para lxs cibernautas que entren en contacto con los versos la importancia de la autora ni el lugar que ocupa en el canon. Por el contrario: en el lugar del perfil que se destina a reponer datos biográficos que construyan una imagen de la persona que está detrás del nombre, la única información que Lucía Carvalho consigna es la de “versos de Hilda Mundy cada día” entre dos emoticones de fuegos artificiales.

Por último, esta falta de encuadre literario y el ritmo de un verso por día genera un tipo de afectividad diferente para con el encuentro con la obra, que se asemeja a la lógica de la poesía oracular que es típica de internet y de redes y que activa significados insospechados según quién lo lea y según el contexto. Resulta gracioso, en este sentido, que el verso publicado el 28 de diciembre de 2022 sea “((dualidad de perspectivas))”, en tanto ese día se apresó al gobernador de Santa Cruz Luis Fernando Camacho por el Caso Golpe –vinculado con los eventos del 2019²–, y se reavivaron las viejas divisiones centralismo vs. federalismo y occidente vs. tierras bajas que signan a Bolivia. El significado no pudo estar previsto por la autora, pero el procedimiento de juntar dos palabras a ver qué significado nuevo se generaba o mirar la misma calle desde una óptica futurista –que

2 Me refiero aquí en la larga serie de eventos vinculados con las elecciones de 2019 en Bolivia que culminaron con acusaciones de fraude, la renuncia de Evo Morales a la presidencia del país y la instalación de un gobierno de origen golpista.

son procedimientos típicos de la vanguardia– fue muy utilizado por Hilda Mundy, y encuentra aquí su nueva versión póstuma a través de las redes.

Conclusión

Si bien entonces como decía en la introducción el procedimiento de programar bots para que publiquen todos los días versos de diferentes autorxs es un procedimiento común, en el contexto de recuperación de la obra de Hilda Mundy puede ser leído como un gesto de desapropiación.

No se trata de una operación destinada a anular ni negar los otros modos de recuperación, gracias a los cuales podemos acceder desde el presente a una obra desatendida, ninguneada y borrada, y también gracias a la cual podemos poner en discusión un canon que, como todo canon, ofrece perspectivas únicas y va de la mano de ciertos proyectos de país que privilegian la audibilidad de ciertos sujetos. De todos modos, si durante ese proceso de canonización cierta parte de la obra va siendo transformada y capturada, el bot habilita la posibilidad de que la obra circule de otra manera y pueda volver activar ciertos gestos transgresores. Además, activa un modo de relación diferente entre la obra y sus lectorxs, que se sale de la institucionalidad.

En este sentido, se trata de otro modo de recuperación que convive en el largo camino que viene realizando la obra durante los últimos años.

Referencias

- Ayllón, Virginia (2004). De la nada al venerado silencio. En Hilda Mundy, *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta* (pp. 9-36). La Paz: Plural y La Mariposa Mundial.
- Ayllón, Virginia (2019). Hilda Mundy: ¿poética o mito del silencio? Entre caníbales, 9, 165-183
- Ayllón, Virginia (2024). Hilda Mundy, cronista de guerra. Ciencia y cultura, 28(53), 47-68. <https://cienciaycultura.ucb.edu.bo/a/article/view/1322>

- Mundy, Hilda (1989). *Cosas de fondo. Impresiones de la guerra del Chaco y otros escritos*. La Paz: Huayna Potosí.
- Mundy, Hilda (2004). *Pirotecnia. Ensayo miedoso de literatura ultraísta*. La Paz: Plural y La mariposa mundial.
- Mundy, Hilda (2016). *Obra reunida*. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.
- Mundy, Hilda (2017). *Bambolla bambolla [cartas, fotografías, escritos]*. La Paz: La Mariposa Mundial.
- Olivares, Cecilia y Ayllón, Virginia (2002). Las suicidas: Lindaaura Anzoátegui, Adela Zamudio, María Virginia Estensoro e Hilda Mundy". Wietüchter, Blanca (coord.). *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia. Vol. II* (pp. 149-183). La Paz: PIEB.
- Orduna Sánchez, Víctor (2022). Laura Villanueva contra Hilda Mundy: a propósito de nación y literatura en *Impresiones de la guerra del Chaco* [inédito]. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/366683907_LAURA_VILLANUEVA_CONTRA_HILDA_MUNDY_A_PROPOSITO_DE_NACION_Y_LITERATURA_EN_IMPRESIONES SOBRE LA GUERRA DEL CHACO
- Ortiz, Rodolfo (2017). Mapa Mundy. En Hilda Mundy. *Bambolla Bambolla [cartas fotografías escritos]*. La Paz: La mariposa mundial.
- Paz Soldán, Edmundo (2015). "Prólogo. Hilda Mundy, la vanguardista". Hilda Mundy, *Pirotecnia: ensayo miedoso de literatura ultraísta*. Santiago de Chile: Los libros de la Mujer Rota
- Prada, Ana Rebeca (2015). Apuntes sobre vanguardia y mujeres en la Bolivia de los años treinta. Telar. *Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos IIELA*. 15, 86-104.

Rolnik, Suely (2008). Furor de archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 9 (18-19) 9-22.

Sastre, Luciana y Lardone, Mariana (2018). La necesidad de una vanguardia: nombre, traición y archivo en las obras reunidas de Hilda Mundy. *Contexto*, 33, 112-137.

Tapia, Luis (2000). Pirotecnia. *La Mariposa Mundial*, 3, 11-16.

Villazón, Emma (2016). Hilda Mundy y Carlos Medinaceli: dos escritores en conflicto. A propósito de “vanguardia” y “nación” en Bolivia. En Andrés Ajens, Alejandro Fielbaum y Lorena Zuchel (eds.) *Contrabandos. Escrituras y políticas en la frontera entre Bolivia y Chile*. Viña del Mar: Communes, 241-253.

Wiethüchter, Blanca (2002). Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia. Vol. 2. La Paz: PIEB.



Refracciones Literarias en lo contemporáneo.
Ensayos sobre narrativas bolivianas (La ed.)
Mariana Lardone y Magdalena González Almada (Eds.)
Romina Grana [et al.]
Publicado por el Área de Publicaciones
de la Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba
Septiembre/octubre 2026 [Libro digital]
Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)



Colecciones del CIFFyH

Las "Colecciones del CIFFyH" son una iniciativa del Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), en articulación con el Área de Publicaciones de la misma Facultad, destinada a fortalecer la producción y difusión del trabajo académico. De acceso abierto y en formato digital, promueven la participación de estudiantes, egresados/as y docentes, y reúnen resultados de investigaciones en curso o finalizadas desarrolladas por equipos de distintas áreas. La colección convoca a grupos de investigación a plasmar reflexiones y producciones colectivas en torno a problemáticas compartidas, favoreciendo la circulación del conocimiento y la construcción plural del saber.