

Universidad Mayor de San Andrés
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Carrera de Literatura



FLUYAN MIS LÁGRIMAS, DIJO SATURNINA

SEIS ÓRDENES DE MONTAJE NARRATIVO

EN LA NOVELA

DE CUANDO EN CUANDO SATURNINA:

UNA HISTORIA ORAL DEL FUTURO

DE SPEDDING

Tesis monográfica de licenciatura

Tutora: Dra. Ximena Soruco sologuren

Estudiante: Joaquín Tapia Guerra

La Paz – Bolivia

2020

El autor debe haberse visto en un intrínquilis al contemplar este obstáculo: escribiendo él en castellano, ¿cómo iba a introducir el aymara de sus personajes?

Carlos Medinaceli, “*Lágrimas indias*, por Alfredo Guillén Pinto”

¿Y acaso leemos del todo una “novela de mujer” como una novela a secas, es decir, como una novela de hombre?

Gérard Genette: *Umbrales*

el montaje narrativo dice una y otra vez: soy fluido, soy fluido. Y es lo opuesto

Harun Farocki, “Dispersión y montaje”

ÍNDICE

Agradecimientos • 4

1. Introducción • 7

1.1 Mi objeto de estudio y mi herramienta de estudio • 7

1.2 Mi objeto de estudio con mi herramienta de estudio • 10

1.3 ¿Qué opinión asumir? • 12

2. Argumentaciones • 23

2.1 Cómo está armada la novela • 23

2.1.1 La segunda trilogía de Spedding • 23

2.1.2 Perfil de las relatoras • 38

2.1.3 Del orden secuencial al orden alterno • 43

2.2 Primera selección: otros órdenes posibles • 54

2.2.1 Indirecto • 54

2.2.2 Cruzado • 59

2.2.3 Anafórico • 64

2.2.4 Mítico • 69

2.3 Segunda selección: más órdenes posibles • 75

2.3.1 El tiempo se mueve lento • 75

2.3.2 Fluyan mis lágrimas, dijo Saturnina • 80

3. Conclusión • 86

Bibliografía de obras citadas • 89

Agradecimientos

El 2016, por correo electrónico, el Dr. Mauricio Souza me decía que “De alguna manera, la bibliografía más importante (y grande) sobre Spedding es la otra obra de Spedding”. En otro correo, “La obra no literaria de Spedding puede ser muy útil para leer su literatura (tiene casi 10 libros de ese tipo)”. Tal como resultó en el último borrador que presento aquí, se puede apreciar que ese consejo ha sido determinante para lo que es ahora uno de los más fuertes cimientos de esta monografía, si es que no el más fuerte de todos. Quiero dar mis agradecimientos al Dr. Souza por eso.

Ese mismo año, tras compartirle yo este consejo que acababa de recibir, la Dra. Mónica Velásquez me dijo en clases algo así como que “Bueno, pero eso es lo que todo el mundo dice sobre la Alison Spedding”. Este segundo consejo también fue muy valioso, porque viniendo de alguien que niega ser fanática de la literatura de Spedding, me parecía que era un consejo sobrio, frío, o como también suele decirse, “objetivo”. Ciertamente no siempre va a darse que la obra literaria en estudio se encuentre así acompañada de un corpus paratextual tan grande, organizado y lúcido. Y si la crítica literaria no fuere capaz de sobrevivir a eventualidades más adversas entonces probablemente será porque su trabajo todavía se encuentra en un estado muy inmaduro. Quiero agradecer a la Dra. Velásquez por haberme ayudado a entender eso.

El 2017, también por correo electrónico, la Mgr. Lourdes Reynaga me compartió su colección de críticas sobre Spedding, que incluía once archivos adjuntos, entre artículos de prensa, textos de revistas literarias y su propia tesis de maestría. Aunque en el caso de Spedding ocurre que la crítica sobre su obra literaria es un corpus pequeño, con esta ayuda la Mgr. Reynaga de todos modos aceleró mucho mi avance. La crítica de una obra literaria es otro paratexto, uno obligatorio o casi nunca ausente, y si el que me tocó a mí ha llegado casi de un solo golpe, esto ha sido gracias a la Mgr. Reynaga. Añádase a esto la pequeñez que decía de ese corpus en el caso de Spedding y se verá que en parte fueron estas ventajas las que me han permitido zanjar el problema de la crítica con una suerte que otras y otros estudiantes no siempre tienen.

El 2015, merced a su amistad con la autora, el Mgr. Gilmar Gonzales nos ha ayudado a su hijo y a mí a invitar a Alison Spedding a grabarla leyendo en voz alta la segunda y más corta

parte de su Trilogía, *El viento de la cordillera*. (Un fragmento de esa grabación está disponible en Youtube). Además ese mismo año, durante la presentación de *Catre de fierro*, la cuarta novela publicada en español por Spedding, el Mgr. Gonzales esa noche contó algo que yo no sabía, una anécdota sobre la publicación del libro de cuentos *El tiempo, la distancia, otros amantes*, que es lo primero que Spedding publicó en Bolivia al margen de su obra etnográfica. La anécdota consiste en que el libro al parecer no fue bien recibido por la comunidad literaria de la UMSA de ese entonces y por eso fue publicado con financiamiento de un premio de cuento que esa misma comunidad anualmente daba, pero sin mencionarse en ningún lado que la obra beneficiaria, que solo podía ser la misma que la que había sido impresa, era justamente el libro de cuentos de Spedding. Ambas cosas, la grabación y la anécdota, hoy constituyen para mí joyas que sirven para mostrar hasta qué punto una obra literaria está a la deriva de los privilegios que ostente cada una de sus lecturas. A mi parecer, en adelante debería apuntarse a que este tipo de informaciones extracurriculares tenga más difusión. El acceso a las fuentes es una cuestión capital para la crítica literaria. La poca difusión quizá sea cómo la censura y el elitismo se manifiestan en políticas que siguen viviendo del ámbito informal como si estuvieran conectadas a una respiradora. Agradezco al Mgr. Gonzales por haber compartido estos sus privilegios conmigo.

El 2016 el Dr. Marcelo Villena aceptó ser mi tutor, cuidándose de avisarme que no le gusta mucho la literatura de Spedding, para que lo tome en cuenta. En reunión posterior me aconsejó que no fuerce mis intenciones sobre la literatura de Spedding, o sea que al buscar argumentos que sustenten mi lectura permanezca siempre abierto a toparme con otros que más bien la contradigan. No sé si haya logrado hacerlo, pero el solo hecho de haberlo intentado fue posible gracias a su advertencia. La indisciplina con que he hecho esta monografía me llevó a cambiar de tutoría pero, por este y otros consejos de método que me dio esporádicamente incluso hasta el año en curso, agradezco al Dr. Villena su interés que primero fue responsabilidad institucional y después ayuda voluntaria.

El 2018 cursé el Panel de tesis con la que es mi actual tutora, la Dra. Ximena Soruco. Dado que tardé hasta muy última hora en completar el primer borrador de esta monografía, ella se ha visto obligada a leerlo en cuestión de días. No obstante, sus correcciones fueron rápidas y honestas, me indicaron a tiempo dónde corría riesgo de sonar como un estudiante ignorante y presumido, dónde faltaba ampliar explicaciones, qué textos teóricos podían ayudarme a hacerlo,

qué textos teóricos podría haber usado innecesariamente, incluso qué otras tesis de perfil interdisciplinario podrían ayudarme a ampliar mis intereses. El acompañamiento que ella me dio ha sido constante, competente y amable. No habría podido terminar esta monografía sin su ayuda.

Por dejarme usar y así ahorrarme el tener que comprar varios de los libros de Alison Spedding, quiero agradecer a Johny Tapia y Carolina Guerra, mi papá y mi mamá. Por aguantar mi autismo de escritorio, quiero agradecer de nuevo a mi mamá, a mi papá y, en último lugar aunque no menos importantes, a mi hermana Rafaela y a Karla Reyes, mi chica. Por haber escuchado mis ganas de adaptar *De cuando en cuando Saturnina* al cine, haber hecho conmigo un capítulo de radionovela de *Manuel y Fortunato* y haber grabado el audiolibro que dije de *El viento de la cordillera*, quiero agradecer al hijo del Mgr. Gonzales, otro Gilmar Gonzales, pero además a Simón Avilés, a Luciana Decker, a Mauricio Durán, a Marcelo Guzman y al espacio Casataller. Por haber escrito su tesis doctoral, *Wachu Wachu*, que es ahora uno de mis libros favoritos, porque se lo puede abrir en cualquier página y siempre encontrar algo intrigante y bellamente escrito, quiero agradecer finalmente a Alison Spedding.



1. Introducción

1.1. Mi objeto de estudio y mi herramienta de estudio

Esta monografía consiste en el planteamiento del concepto de montaje narrativo como herramienta para la crítica literaria en general y consiste también en el intento de identificar y describir algunos órdenes de montaje narrativo en la novela *De cuando en cuando Saturnina* (*Saturnina*) de Alison Spedding. Por montaje narrativo entiendo lo siguiente: (1) que un texto puede ser muchas cosas pero invariablemente es un volumen a recorrer, inclusive antes de significar una o muchas cosas; por lo tanto (2) que el orden que adopte ese volumen, aunque aparezca escrito, es más que lingüístico, porque no busca comunicar solo enunciaciones, sino además deformaciones; (3) que ese orden tampoco coincide del todo con una arqueología de “estatutos de la palabra” (Kristeva, 1986: 36) porque su enfoque no son propiamente las estructuras semánticas a través de la historia, sino aquellas que orquestan a las estructuras semánticas por medio de una lógica aun más primitiva: duración y corte.

Aquí en Bolivia, y en el mundo de las letras, se puede decir que Alison Spedding es dos cosas, una antropóloga y una novelista. Como antropóloga, es una académica inglesa especializada en la cultura indígena y campesina de idioma aymara. Como novelista, es una autora emigrada que llegó a incorporarse en nuestra historia literaria local solo después de publicar ya una trilogía de novelas en su país natal, Inglaterra. Desconozco esa trilogía; sí pude leer el manuscrito de su última novela escrita en inglés (según afirma, escrita durante su primer trabajo de campo en los Yungas, hace dos años traducida al español por ella misma y publicada con su propia editorial, Mama Huaco (*cf* Spedding, 2017)), pero he preferido excluir aquí del estudio esa parte de su obra literaria, salvo para descubrir la antigüedad de su interés por escribir literatura (que me parece importante)¹, porque mi objetivo no es hacer un panorama. O justificado de otro modo: la crítica literaria precedente recoge solo la obra de Spedding que fue escrita en español, y quizá ese sea un error etnocéntrico, pero si ya varias veces se optó por continuarlo seguramente no fue por mero acuerdo, y si a mi vez igualmente lo continúo, tampoco es lo ideal, pero creo que mis competencias actualmente no son las más aptas para hacer otro panorama distinto. Es aparatoso pero importante avisar eso. Como antropóloga que escribe en español, entonces, es autora de varios libros etnográficos sobre todo enfocados en lo que podría

¹ Su trilogía en inglés: *The road and the hills* (1986), *A cloud over water* (1988) y *The streets of the city* (1988).

considerarse el centro u origen de su investigación, el sector de Chulumani de los Yungas de La Paz. Como novelista que escribe en español, es autora de cinco novelas y un libro de cuentos.

En retrospectión, es posible que un mejor candidato para poner a prueba el estudio del montaje narrativo hubiese sido otra novela de Spedding, *El viento de la cordillera (El viento)*. Su menor tamaño la hace una novela que quizá sí habría podido analizarse exhaustivamente, hasta abstraer de ella todos los empleos que contenga del montaje narrativo y no solo unos cuantos. Pero cuando he empezado este trabajo, que no es cuando escribo esta introducción, pensaba que *Saturnina* iba a ser el objeto ideal para un estudio que en ese momento yo apenas suponía como “alejado del enfoque sociológico”, que es el que domina en la crítica sobre esta novela, y por eso intenté distinguirlo solo como “formal” o, con más pudor, hasta a veces como “cinematográfico”. Viendo que mi gusto por el cine amenazaba con cegarme, decidí entonces que lo más sensato iba a ser sacar al cine de mi monografía y solo después me atreví a retomar un concepto, uno solo, que tiene la virtud y a la vez el defecto de todavía aludir a él un poco. Ese concepto justamente es el de montaje.

La manera que encontré de incorporar ese concepto a mi crítica literaria de *Saturnina* prescindiendo del cine es la siguiente. *El problema de la lengua poética* del formalista ruso Iuri Tinianov es un ensayo en dos partes, la primera de las cuales se detiene a observar un caso muy peculiar en Pushkin. Ya que aquí ese no es el tema, directamente lo ilustro. Tinianov compara:

[Recorte de “El mar” de Pushkin, edición “habitual”, según dice]

El mundo se ha vuelto desierto... ¿Y ahora dónde
me llevarás, océano?

La suerte de la gente es igual en todas partes:

donde hay un poco de bien, allí se aparece

la instrucción o un tirano.

¡Adiós, pues, mar!...

(1972: 23)

con:

[Recorte de “El mar” de Pushkin, edición de 1824]

El mundo se ha vuelto desierto
.
.
.

(1972: 24)

Para Tinianov, los puntos en la segunda cita no podrían haberse debido a una censura u otra motivación externa porque no hay anotaciones adicionales que así lo indiquen, además de que en ediciones sucesivas, dice, las estrofas originales volvieron a aparecer y a desaparecer deliberadamente. (Tinianov era un experto en Pushkin). Esto lo llevó al descubrimiento de que los puntos con que Pushkin reemplazó sus propias estrofas “funcionan como *equivalente de la estrofa*” (1972: 25 (énfasis suyo)). Por eso, para él los puntos no buscaban suplir a la semántica ni al sonido del texto suprimido, sino a su cualidad de volumen impreso en una página. Entonces propuso un replanteamiento de método: “debemos considerar los puntos no con el enfoque de “lo que ha sido omitido”, sino con el de la “omisión”” (1972: 27) y concluyó algo para el caso que estaba observando: “entre el fragmento inicial de la estrofa examinada y el comienzo de la estrofa sucesiva ha *transcurrido* una estrofa” (1972: 25 (énfasis suyo)).

No parece que Tinianov haya notado que en esa noción de base, la de mecanismos que no suplen a la semántica o al sonido de un texto, ni tampoco buscan hacerlo, y en consecuencia la de transcurrir un texto, ya se encontraba una posibilidad de estudiar a los textos como duraciones y cortes aparte de como “discursos” (Bajtin, 1999: 202). Quizá no era su objetivo. Esa posibilidad me interesaba más que cualquier otra, sin embargo, porque creía que podía generar una nueva lectura de *Saturnina* en que las militancias de su autora, sin dejar de importar, no condicionen a la prioridad de estudiar su desempeño como novelista, prioridad que debería ser inamovible para cualquier crítica literaria.

A partir de que descubrí esta posibilidad en el libro de Tinianov, he podido ordenar mis esfuerzos que antes no eran completos, y ya que él no dijo mucho más en la misma dirección, también he seguido una corazonada: al parecer, ¿no todo mecanismo de un texto pertenece al dominio del lenguaje? O: ¿cierta forma de pensamiento lógico quizá es independiente del lenguaje? Y si así fuera, ¿en qué elementos se apoya para existir? Pero bajo el padrinazgo de una

teoría literaria fuertemente apoyada en la lingüística, primero, y después en diversas conjeturas de lo que debería ser la semiología, esas dudas no son nuevas, al parecer (esto lo discuto más ampliamente en el subtítulo 1.3). Felizmente, en la dificultad de explicar la idea de montaje está quizá una posible solución. El montaje no es propiamente ninguno de los materiales que este manipula, de modo que es posible encontrarlo (o no encontrarlo) virtualmente en cualquier medio, y toma sus recursos de cada medio para ejercer sobre ellos una fuerza que, desde su forma más básica, solo es una unión artificial. Esa unión abraza a las otras estructuras del medio que interviene, las corta o deja enteras, las resalta o silencia, como en un *collage*, obedeciendo a una lógica que Tinianov llama “deformación” (1972: 14).

1.2 Mi objeto de estudio con mi herramienta de estudio

Estas son las primeras palabras que se puede escuchar en la película de ciencia ficción *Alphaville*: “llega a ocurrir que la realidad sea demasiado compleja para la transmisión oral” (Jean-Luc Godard, 1965: 00:01:06).²

La obra escrita de Spedding puede dividirse en dos partes, por un lado sus libros etnográficos (primer corpus) y por otro sus novelas y cuentos (segundo corpus). Según indica el Dr. Mauricio Souza, editor de una de sus novelas, para el primer corpus ella firma como Alison Spedding y para el segundo como Spedding a secas. En ambas partes es posible reconocerla. Por ejemplo en su famosa tesis doctoral, *Wachu Wachu*, el tercer apéndice, “Y mientras tanto, abajo en el pozo...” (Spedding, 1994: 259-267), es una especie de exploración visual que casi pide a gritos su adaptación al cine:

En la pantalla, una oscuridad total, con sonido de ranas y grillos y el susurro de las ramas. Poco a poco, la cámara avanza hacia una luz débil; las formas de caña brava, palmeras y plátanos se delinean contra la lumbre. Se rompe la última barra de hojas para llegar a un claro estrecho, iluminado por la luz fluctuante de unos mecheros improvisados de latas de sardina, clavados en unos postes de madera a los dos lados de una especie de abrevadero, forrado con nylon grueso amarrado a unas estacas. Al lado se ve una carpa con camas y ganguchos amontonados. En su sombra, el ojo rojo de un cigarro circula despacio y se escucha hablar en voz baja. Al fin, alguien grita: “¡Vamos!” “Ya: ¡vamos nomás!” (1994: 259)

2 En el original: “il arrive que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale”.

En ese apéndice se describe el proceso ilegal y artesanal de elaboración de pasta base de cocaína, lo que era sin duda relevante en el contexto de una etnografía sobre el cultivo de coca en los Yungas de La Paz, pero la necesidad de recurrir a la descripción en un presente indicativo que intenta decir imágenes, como puede apreciarse en la cita, parece ser deliberada, parece motivada por una intención de capturar algo para lo que la descripción etnográfica convencional no habría bastado.³ De la misma manera, varios detalles posteriores del apéndice indican que la posibilidad de esa captura visual es la presencia de una observadora concreta, la propia Spedding, que además comenta:

Es una experiencia indescriptible el meterse en el bagazo maloliente de unos veinte cestos, parte de ello ya fermentado y macerado en los restos del ácido durante dos días en el calor yungueño, formando un pantano tibio que llega hasta las rodillas.

(1994: 261)

La observación, la visualidad, incluso la sensorialidad que intenta capturar algo, constituyen así una agenda en respuesta al exceso de una experiencia “indescriptible”. Es imposible describirlo todo, pero siempre se puede escoger ciertas partes estratégicas para llevarlas a otra forma de comunicación más “compleja”. Desde aquí, faltan pocos pasos para que se efectúen la extracción y el traslado que completarían un paso que no es otra cosa que preliminar. Captura → extracción → adaptación. Este sería el proceso completo. Trabaja fundado en una concepción de la escritura como descripción, sí, pero más que todo como deliberación, motivación, agenda, refuerzo selectivo y estratégico, por lo tanto deformación, como en una caricatura. A este proceso he llamado montaje narrativo. Una vez comprendido, me parece, pierde sentido perseguir una teoría de escritura en específico, porque todas serían relegadas al nivel de algo así como programáticas: ejemplos de voluntades concretas del montaje narrativo en las que siempre queda pendiente identificar la deformación que las dibuja, por un lado, y por otro decidir su capacidad de compenetración con la materia que capturan, extraen y adaptan.

Bajo esta lógica, *Saturnina* también podría ser vista como una especie de adaptación. Tanto su orden global como su detalle parecen exhibir una procedencia. El hecho de que la

3 Otro ejemplo: en el prefacio de su etnografía de la cárcel, en parte porque allí “ejerció” como presa además de como etnógrafa, Spedding dice: “esto no es una etnografía convencional” (Spedding, 2008b: 7).

literatura de Spedding pueda leerse en paralelo con su etnografía no debería conducir a pensar que tal procedencia es encontrable trazando una correspondencia absoluta entre las dos, como tampoco debería conducir a renunciar a esa lectura paralela, que es valiosa. Así como es muy fácil conceder a ese equivocado absolutismo, también es muy fácil cometer el error de leer la palabra etnografía como sinónimo de oralidad. Lo perjudicial es que la palabra oralidad, en su acepción local más nociva, apenas quiere significar una coordenada geográfica tergiversada en *slogan* de “pachamámicos” (Spedding, 2010: 92). En consecuencia, oralidad sería “todo lo andino”; lo que sea que eso signifique.

Es preferible plantear un supuesto: que *Saturnina* podría ser un ejemplo de captura y extracción de ciertos criterios observados por Spedding en una comunidad específica, la que ella estudió desde su llegada a Bolivia en 1986, y también de adaptación de algunos de esos criterios para la construcción de su literatura. Esa sería la hipótesis de mi monografía. En lo posible, he procurado no sobreutilizar los términos usados hasta aquí, para que el estudio no suene como un juego oportunista de palabras, sino sea una mera exposición de lo que sea que fue encontrado. Pero antes:

1.3 ¿Qué opinión asumir?

El tipo de discurso que ha normalizado la crítica de la obra literaria de Spedding es uno que tiende a enfocar su lectura en ideologemas de dos tipos, aunque esto, con algunas excepciones, no lo hizo concientemente. Se podría rastrear con bastante provecho el tamaño de influencia que han tenido los peligros del progresivismo en esa inconciencia, pero este no es el lugar para eso. Lo que sí es de nuestra incumbencia es el asunto de su posible origen en la teoría literaria. Al menos en la carrera de literatura de la UMSA, me parece que podría tratarse, sin duda entre muchos más ejemplos, de un texto célebre de Roland Barthes intitulado “La muerte del autor”, que las y los estudiantes llevamos bajo el brazo incluso hasta después del egreso. La mala comprensión de las ideas de este texto, la percepción desapercibida de su tono intencionalmente controversial, pueden conducir a un error metodológico gravísimo que consiste en desconocer la intervención autoral en la hechura de una obra literaria. Porque en los hechos es imposible, ese desconocimiento finalmente desemboca en otros dos errores que son de rigor: se pasa de la obra al paratexto autoral como si no se estuviese atravesando dos constelaciones totalmente

independientes o, peor, se achaca a nadie la culpa o mérito de una huella que por temida acaba siendo mal desenterrada. Esto podría explicar por qué, en su mayoría, las críticas de Spedding ni se aventuran a ser lo suficientemente concretas como para equivocarse.

Primero conviene revisar el significado de ideologema. Para Pavel Medvedev y Mijail Bajtin, la literatura solo es una de las muchas prácticas humanas de producción ideológica (1994: 41-57). La palabra raíz de ideologema, ideología, a estas alturas tiene una edad mediana, de más o menos tres siglos desde la Ilustración francesa, pasando por Karl Marx, hasta ahora (Williams, 1985: 153-7). Medvedev y Bajtin propusieron que el estudio de las ideologías dentro del ámbito específico de la literatura sea la “poética sociológica” (1994: 77). Su propuesta, al igual que la acepción de ideología con que convivieron, era de doctrina marxista. Esto no es necesario comprobarlo, puesto que ellos mismos así lo decidieron (1994: 39), y hasta donde sé el primer uso de ideologema en el ámbito de la crítica literaria les pertenece también a ellos.

Cada producto ideológico, y cuanto éste contiene de «idealmente significativo», no se encuentra en el alma, ni en el mundo interior o el mundo abstracto de las ideas y de los sentidos puros, sino que se plasma en el material ideológico objetivamente accesible: en la palabra, en el sonido, en el gesto, en la combinación de volúmenes, líneas, colores, cuerpos vivientes, etc. Todo producto ideológico (ideologema) es parte de la realidad social y material que rodea al hombre, es momento de su horizonte ideológico materializado. (1994: 48)

Esta cita no constituye una definición como tal, quizá porque fue dada en un libro dedicado a señalar las falencias que Medvedev y Bajtin encontraban en el método de los formalistas rusos, no a la exposición de sus propias herramientas conceptuales. Pero se puede inferir una definición: el ideologema como todo producto ideológico, o sea toda manifestación material de una ideología. La obra literaria sería uno de los posibles ejemplos de esa manifestación material. Algo más cercano a una definición puede encontrarse en un glosario preparado por el propio Bajtin en *The dialogic imagination*.

No debe confundirse con su cognado inglés, de orientación política. “Ideología” en ruso es simplemente un sistema de ideas. Pero es semiótica en el sentido de que involucra el intercambio concreto de signos en la sociedad y en la historia. Toda palabra/discurso traiciona la ideología de su hablante; los grandes héroes

novelescos son aquellos que tienen las ideologías más coherentes e individualizadas. Todo hablante, por lo tanto, es un ideólogo y todo uso de palabra un ideologema.

(Bajtin, 1981: 429)⁴

Esta última sí es una definición y hasta arroja cierta luz sobre algunos pasajes de *Problems of Dostoievsky's poetics*, como cuando leemos que para Bajtin “la creatividad ideológica de los personajes de Dostoievsky alcanza su verdadera significancia solo en las novelas” porque allí “la idea realmente pasa a ser la heroína” (1999: 78)⁵. Es posible imaginar hasta qué punto la valoración que Bajtin tenía de Dostoievsky era una valoración ideologicocéntrica. Es incluso posible discutir hasta qué punto esa valoración instrumentaliza a la instancia narrativa, quizá no en pos del autor, sino de los sistemas de ideas. Ese tipo de crítica literaria tiene un credo:

Al reconocer en la literatura un fenómeno social, ineludiblemente pasamos al problema de su determinación causal. Para nosotros se trata de una causalidad sociológica. solo así un historiador literario *se gana el derecho de adoptar el papel de sociólogo*

(Bajtin/Medvedev, 1994: 80 (énfasis mío))

El primer uso de ideologema al que se atribuyó un rigor semiótico más pleno es de Julia Kristeva. Tzvetan Todorov y ella tuvieron en la academia francesa sesentera la importancia de fungir como importadores de una teoría literaria que estaba en ruso y por eso ellos, búlgaros aunque jóvenes, al principio conocían mejor que nadie. Por ejemplo, es famosa la antología de los formalistas rusos traducida y presentada por Todorov (*cf* Todorov, 1976). Por su parte, Kristeva importó a Bajtin en Francia con verdadera admiración como el académico que estudió, valoró y criticó al método formalista y como “uno de los más importantes intentos de superación de esa escuela” (Kristeva, 1981: 188). A veces, aun es posible encontrar que se atribuya a ella la

4 En el original: “This is not to be confused with its politically oriented English cognate. “Ideology” in Russian is simply an idea-system. But it is semiotic in the sense that it involves the concrete exchange of signs in society and in history. Every word/discourse betrays the ideology of its speaker; great novelistic heroes are those with the most coherent and individuated ideologies. Every speaker, therefore, is an ideologue and every utterance an ideologeme”.

5 En el original: “the ideological creativity of Dostoievsky’s characters reaches full significance only in the novels; there, the idea really does become almost the hero of the work”.

originalidad de la palabra ideologema (*e.g.* Antezana, 2011: 248), cuando el uso de Medvedev y Bajtin debe ser por lo menos unos treinta años anterior.

Kristeva propuso que “el semanálisis puede ser pensado como el directo sucesor del método dialéctico” (Kristeva, 1986: 31). Medvedev y Bajtin llamaron a su método poética sociológica, como dije, pero a veces también lo llamaron un “juego dialéctico” que “se lleva a cabo dentro de los límites de una ley sociológica única” (1994: 76). De ahí parece posible pensar que Kristeva quería a su propuesta emparentada con la de Bajtin. Lo más cercano que Kristeva dio a una definición de ideologema es cuando dijo: “la función del símbolo (su ideologema)” (1986: 65)⁶, que es cercano a cuando Medvedev y Bajtin dijeron: “Todo producto ideológico (ideologema)” (1994: 48). El uso de Kristeva fue hecho en un texto dedicado a describir la transición histórica desde el símbolo hasta el signo y a argumentar así que la novela es la estructura narrativa en la que se revelaría el ideologema del signo, o sea el vuelque del sistema unisémico del símbolo hacia el sistema abierto, polisémico y arbitrario del signo lingüístico. La novela habría sido el escenario por excelencia de esa transición, según ella. Y su “ideologema del signo” (Kristeva, 1986: 63) es otra vez cercano al “discurso de doble voz” (1999: 185) y a la “polifonía” (1999: 17) de Bajtin.

Este comercio conceptual se vuelve más difícil de seguir a partir del momento en que Kristeva dijo una cosa que es demasiado parecida a otra que diría poco después Barthes en “La muerte del autor”, sobre todo porque ambas son a su vez demasiado parecidas a lo que dijo Tinianov en *El problema de la lengua poética*. La segunda coincidencia es especialmente curiosa porque, como formalista ruso que fue, Tinianov fue objeto de crítica por parte del mismo Bajtin con quien Kristeva buscó emparentar (Bajtin/Medvedev, 1994: 190-192). Por eso cabe preguntarse qué podría haber dicho Tinianov, nuevamente unos treinta años antes que Kristeva, para que ella coincidiera sin querer con él y solo adrede con Bajtin.

todo texto es construido como un mosaico de citas
(Kristeva, 1986: 37)

El texto es un tejido de citas

6 En el original: “the function of the symbol (its ideologeme)”.

(Barthes, 1988: 146)

cada palabra (texto) es una intersección entre palabras (textos) donde al menos una palabra (texto) más puede ser leída

(Kristeva, 1986: 37)

Podemos considerar que la palabra constituye una sección transversal de estas distintas estructuras lexicales y funcionales.

(Tinianov 1972: 57)

La preocupación por las implicancias ideológicas de una convivencia transversal de los textos fue objeto de un concurso académico agitado durante el siglo XX. No se trata de hacer un juego de trivia, sino de poner a la vista el carácter beligerante de esto que he llamado eufemísticamente un comercio conceptual. Lo que parece es que los sustantivos propios se quitonearon un poco el crédito de invención o descubrimiento, mientras los sistemas de ideas dibujaban árboles genealógicos que no pertenecen solo al formalismo ruso, ni a la poética sociológica, ni al semanálisis, ni a la muerte del autor. Esta parte defraudada de crítica de la crítica fue ideológica pero en un sentido competidor. Señalarla era necesario porque, como dije a un principio, creo que fue determinante en el descuido que ha sufrido la literatura de Spedding en pos de su cualidad más visible, que es la sociológica.

La palabra ideologema no es central para esta monografía pero sí me ayudó a ordenar a la crítica de la obra literaria de Spedding y entenderla. Como este concepto surge a raíz de otro mucho más vasto, ideología, antes de seguir quisiera proponer que entendamos ideología cerca a la terminología de Tinianov, como motivación (que explicaré más ampliamente en el subtítulo 2.1.1). La palabra motivación no es equivalente, pero me parece más mundana y por lo mismo más concreta. Además nos permite incorporar el hecho de que las destrezas autorales no están todas igualmente desarrolladas y por eso sus motivaciones no alcanzan siempre la misma calidad de fosilización en la obra literaria. En las críticas de Spedding, esta es justo la información que menos abunda, de modo que el concepto de motivación puede ser una buena antesala para no promoverlo todo indiscriminadamente a la dignidad de ideología.

Primero, entonces, pongámonos de acuerdo sobre una única y provisional definición de

ideologema en base a lo revisado. Me parece que podría ser algo así como la estructura más pequeña de sentido que es legítimo leer como indicio ideológico en un texto (y como veremos en breve, Gilmar Gonzales da a esto el nombre de lapsus narrativo). Esto implica que un ideologema podría ser tan pequeño como un lexema o tan grande como un sintagma o hasta un buen número de párrafos, hasta llegar al nivel articulatorio de secuencias más grandes (capítulos, libros enteros). Su nexos con la noción de sema no es exactamente de tamaño sino de radicalidad, o sea de raíz ideológica encontrada desde el habla o el idiolecto de un texto concreto.

Como empecé diciendo, la crítica de Spedding tiende a enfocar su lectura en ideologemas de dos tipos. Por un lado están los motivados: motivación casi transparente, o sea simetría entre una determinada militancia autoral y un texto que, a ojos de la crítica, aparece como consecuente con esa militancia. Por otro los asimilados: militancia que motivada o no, incluso transparente o no, logra sentirse genuina u oportuna. Como se ve, estos dos tipos de ideologemas no constituyen una diferencia esencial. La potestad de decidir a un ideologema como motivado o asimilado es poco más que una opinión, su validez siempre está sujeta al cuidado de la lectura que la ejerza, y aun así jamás puede ser unívoca ni pertenecer solo a la lectura de la obra literaria, sino además a la relación con su contexto. Por eso aquí los dos tipos serán como polos de un índice que ilustra el grado de cuidado que considero que tuvo cada crítica en su lectura de Spedding.

En las observaciones de toda esta crítica en conjunto, son particularmente repetitivas las nociones de doblez, disimulo, humor como estrategia de resistencia, de contra-poder que se ubicaría en oposición a una autoridad primero colonial (*Manuel*), después estatal (*El viento*) y finalmente gremial (*Saturnina*). Al parecer todos los autores aquí contemplados concuerdan en que esto difiere de la novela indigenista porque toma la representación lastimera y condescendiente que autores locales antes hicieran de “el indio” y la parodia, la carnavaliza, la llena, repito, de una mentira y un humor rebeldes. También coinciden en detenerse a considerar el lado feminista de esa rebeldía. Por ejemplo, una misma cita sacada de *Saturnina* vuelve a aparecer en Gilmar Gonzales, Virginia Ayllón, Rosario Rodríguez, Lourdes Reynaga, Mauricio Murillo y Mariángela Nápoli:

«¿El enemigo son los hombres o el sistema?»

«Ambos pues, el sistema se expresa a través de los hombres y también a través de muchas mujeres [...]»

(Spedding, 2010: 113)

La idea aquí implícita se explicita como afirmación cuando Gonzales propone que “un tópico de nuestra literatura” es “la relación entre “racismo” y machismo” (2011: 41), el panorama desolador de la violación como un lugar literario común respecto del cual, pareciera, toda esta crítica se reúne para ver a la literatura de Spedding como una alternativa.

La lectura que encontré más sólida es justamente la de Gonzales (por eso la discutiré más largamente en el subtítulo 2.3.1). Creo que es en ella donde mejor se concentran los dos enfoques temáticos generales, el de género y el sociológico, en que se detiene todo el resto. A su vez, por separado estos enfoques tienen su expresión más claramente propositiva en las lecturas de Ayllón y Keith Richards respectivamente. Otras lecturas continúan en la misma línea pero, por ejemplo en Reynaga, Rodríguez, Murillo o Raquel Alfaro, a veces aportan citas menos trilladas de Spedding, es decir, probablemente apoyadas en una lectura más concienzuda o entusiasmada de su literatura. Otras lecturas, en cambio, citan y discuten a Thérèse Bouysse-Cassagne, Ranajit Guha o Judith Butler más que a la propia Spedding. Nuestro esquema de ideologemas motivados y asimilados no pretende ser de plena coincidencia con la división temática, sino más como una escala adicional que jerarquice cualitativamente a todas estas críticas en función a la sutileza de su lectura de motivaciones, ya que todas optaron por esa vía de manera unánime. Tenemos como resultado una doble grilla que ordenaría a las críticas de Spedding algo así:

| Enfoque sociológico | | Enfoque de género | | Escala de ideologemas | |
|-----------------------|---------------------------------|-------------------|--|-----------------------|------------|
| | Gonzales | | | | Asimilados |
| Richards Rodríguez | Reynaga | Ayllón | | | |
| Alfaro | Murillo | | | | |
| | Burdette Gutiérrez Nápoli | | | | Motivados |

En el caso de Ayllón tenemos una breve revisión de cuatro narrativas escritas por mujeres: Lindaura Anzoátegui, Adela Zamudio, Hilda Mundy y Alison Spedding. Su lectura de estas cuatro narrativas hace énfasis en la manera en que dialogan con distintas etapas del proyecto estatal boliviano. Donde lo encuentra (Anzoátegui, Spedding), destaca el planteamiento de un paralelo entre la situación de otredad a la que se relega tanto a mujeres como a indios. Lo que empieza por llamar diálogo adquiere entonces el nombre de “estrategias escriturales” (2016: 1). Es claro que ve ahí una posibilidad de contra-ideología, de reivindicación de los “espacios cerrados”, los “espacios femeninos” (Zamudio) (2016: 4), de crítica a “la institución del matrimonio” (Mundy) (2016: 8) con miras a crear de nuevo a la mujer a través de una “genealogía textual femenina en Bolivia” (2016: 5). Lo que subyace en esa propuesta es la idea de que existen generogogías⁷ inherentes a cada momento histórico (por ejemplo “la complementariedad de género o *chachawarmi*” (2016: 10)), que estas son comparables en el tiempo, que deberían ser contestadas porque siempre son opresivas y que el lugar idóneo para hacerlo es la literatura.

En el caso de Richards y Gonzales, se sigue otro procedimiento comparativo que deja un poco la discusión de género para centrarse en la sociológica y que, en cada caso, busca descalificar una determinada narrativa en oposición a la de Spedding. Richards compara dos ejemplos de ciencia ficción boliviana, la película *El triángulo del Lago* (Mauricio Calderón, 1999) y *Saturnina* de Spedding; Gonzales, dos ejemplos de democracia boliviana, la narrativa de Edmundo Paz Soldán y la trilogía de Spedding. Sus motivos, sin embargo, están centrados en dos conceptos que podrían ser relacionados pero son distintos. Por un lado, Richards evalúa el aspecto teleológico en la película y la novela: critica sus capacidades para ser más que la adaptación de una buena idea o un género extranjero y caro al contexto propio. Señala entonces un individualismo en la película, que explicaría el hecho de que esté purgada de cualquier elemento costumbrista, mientras que la novela, dice, toma incluso una oportunidad para bromear

7 Este neologismo combina la palabra género con el sufijo de pedagogía para hacer referencia a que los atributos políticos y culturales de cada género (♀♂) son artificiales y, sobre todo, enseñables. Lo saco de la propia Spedding: “Pagan para que las otras hagan sus oficios: 30 Bs. por mes para barrer o limpiar, hasta 90 Bs. para la cocinera. Se paga 1 Bs. al día para la limpieza de una celda, un baño de internas o el pasillo del pabellón (todas estas tareas son distribuidas de manera rotativa por las mismas internas, aunque vigiladas por Seguridad). Sin embargo, esto va en contra del fin *generogógico* (si me permiten el neologismo) de los oficios y la Capitán Morón nos sermoneó sobre cómo debemos realizarlos en persona” (Spedding, 2008b: 57 (énfasis mío)).

en el contraste entre un futuro espacial donde las naves son ultramodernas pero las carreteras en Quillasuyu Marka están llenas de baches. Por otro lado Gonzales, en una comparación parecida, hace su lectura a la pesca de los instantes de “lapsus narrativo” (2011: 45) en que las ideologías del personaje y el narrador podrían ser relacionadas casi de manera directa con las del autor. En Gonzales puede que el concepto de ideología tenga unas veces la acepción de hegemonía y otras la de cosmovisión. Usa la expresión “falsa conciencia” (2011: 48) en relación a Paz Soldán y la palabra “ideología” (2011: 52, 53) en relación a Spedding, logrando así articular su lectura con un eje teórico que ilustre tácitamente su postura respecto a ambas narrativas. Al racismo hegemónico de los personajes de Paz Soldán, opone lo popular y cómico de los personajes de Spedding. Con esa perspectiva, acerca a estos últimos al concepto que tienen lo popular y lo cómico en la imagen de la fiesta y el carnaval, tal como la propone Bajtin en su lectura de Rabelais (*cf* Bajtin, 2003) y Dostoievski (*cf* Bajtin, 1999). Concluye aludiendo primero al concepto de polifonía en la afirmación de que “Frente a la decadente clase privilegiada que nos retrata Edmundo Paz Soldán se encuentra la fiesta de los indios de Alison Spedding” y poco después malconjuga a propósito un sustantivo no epiceno, en notable ajuste gramatical feminista, cuando añade acerca de Spedding: “su personaje principal, concentra la vitalidad del mundo indio, o mejor: la vitalidad del mundo india” (2011: 63).

A esta postura de reconocer en Spedding una renovadora actitud de resistencia a través del humor y la mentira se suman Reynaga, Rodríguez y Murillo. Por ejemplo, al decir de los personajes en *Saturnina* que “sus vidas se mueven y desarrollan en ese momento del futuro” (2016: 79), Rodríguez⁸ señala la misma idea propuesta por Gonzales de que el apego de Spedding por el género novela se podría notar quizá en el retrato que ella hace de los personajes, no en momentos paradigmáticos (heroicos), sino en su vida cotidiana. Reynaga dedica todo un capítulo de su tesis a “tres rasgos esenciales” (2015: 62), alcohol, comida y humor, que son señalados antes en Gonzales como parte de esa metáfora emancipadora que él propone. Murillo encuentra en el futuro de Spedding un “espacio privilegiado del carnaval [...] que permite la

8 Rodríguez tiene otras dos lecturas que no han sido contempladas aquí, la primera (*cf* 2014: 57-66) porque no es muy distinta a la que escogí y la segunda porque se centra exclusivamente en *Manuel y Fortunato*. Hay que decir que esta última, que forma parte del capítulo cuatro de su tesis doctoral (*cf* 2008: 195-210), es la mejor lectura de Rodríguez sobre Spedding. Lamentablemente, por restringir mi selección a críticas sobre la Trilogía entera o solo sobre *De cuando en cuando Saturnina*, no he podido darle cabida en este subtítulo.

transgresión y el inicio del *chenk'o*" (2015: 200). Nuevamente, variaciones de la lectura del carnaval bajtiano en Spedding, reconocibles por las diversas alusiones a nociones festivas: *chenk'o*, comida, bebida, vida cotidiana, etc., etc.

Pero también es Reynaga quien más se detiene en un conflicto sobre el cual nadie parece decidido: la cuestión del género literario en *Saturnina*. Las otras dos partes de la trilogía proporcionan un subtítulo que explicita su estilo, o promete hacerlo (la picaresca en *Manuel*, el *thriller* en *El viento*), pero *Saturnina* da un subtítulo (*una historia oral del futuro*) que ocasiona confusión, dice Reynaga (2015: 178-184). "Historia oral" no parece referir a un estilo literario como tal y "del futuro" puede hacer pensar en ciencia ficción, pero la ciencia ficción de Spedding, como dice Gonzales, tiene menos que ver con tecnología que con "escribir la historia del pueblo aymara" (2011: 52) y proyectarla en una especie de metáfora feliz hacia el futuro. Murillo comparte esta preocupación de Reynaga y, como ella, considera la posibilidad de adscribir *Saturnina* al *cyberpunk*. Este subgénero, dice ella, "tiene mucho de propuesta política" (Reynaga, 2015: 179) y explicaría, dice él, por qué la novela "no solo parodia la historia de Bolivia, sino que la hackea" (Murillo, 2017: 194).

Alfaro y Murillo hacen algunas observaciones interesantes que son dignas de citar, aunque no las profundicen, Alfaro porque su texto es de solo cuatro páginas y Murillo por retomar su discusión de género. Alfaro dice que "Basta el juego inteligente de los dedos de Satuka en el teclado de una nave espacial para que el lector/la lectora sea transportado a cualquier confín de la galaxia" y relaciona esto a una "plasticidad" (2010: 347) que para ella gana la novela de Spedding al optar creativamente por transportar a la sociedad indígena posboliviana hacia un futuro de ciencia ficción. Murillo es el único que se fija en el video pornográfico *Ayruri Phayna* del capítulo cinco de *Saturnina*, escogido por *Saturnina* de una sección del *Videocenter* de *Ceres Orbital* llamada "ETHNIC EXOTICA" (Spedding, 2010: 51). Dice: "Videos donde además de cuerpos indígenas se describen espacios y actividades autóctonas" (Murillo, 2017: 198) y señala acertadamente, como se explicita en la novela, que se trata de una parodia de la serie de videos educativos que se mostraba en el colegio con el título de *Jiwasan Sarnaqawisa* [Nuestro modo de vivir]. De ahí que el capítulo cinco se llame "Un video nada educativo" (Spedding, 2010: 49).

Hannah Burdette, Anabel Gutiérrez y Mariángela Nápoli se concentran exclusivamente

en la revolución indianista que narra la abuela Alcira en los capítulos cuatro, siete y diez de *Saturnina* o en la persistencia de instituciones patriarcales luego de esa revolución. Lo que no hacen mucho es citar la novela. Prefieren entrar de plano a discutir “Qué tipo de procesos y de mecanismos supone el hecho de “descolonizar”” (Nápoli, 2019: 89), cuál sería “la forma más humana de experimentar el tiempo” (Burdette, 2011: 121), cuál es “la postura ideológica de la autora” (Nápoli, 2019: 98) o cómo “su literatura” es “una intervención directa sobre la realidad” (Nápoli, 2019: 89), cómo “A diferencia de la concepción lineal del tiempo occidental, en la cosmovisión aymara el tiempo es circular” (Gutiérrez, 2014: 78). Es destacable que Burdette señale lo que percibe como una “insistencia antiteleológica del relato” (Burdette, 2011: 124), porque esto parecería contrario a la lectura de Richards, pero se encuentra muy inmerso en preocupaciones latinoamericanistas que realmente no asientan en *Saturnina*. Estas tres críticas, aparte de citar más o menos lo mismo y citarse mutuamente, no proponen una lectura ni tampoco hacen conocer la novela.

Otras posibles implicancias propiamente literarias para “lo oral” permanecen, entonces, intocadas. Los dos enfoques que abre Gonzales y encabezan Richards y Ayllón parecen acercarse a este aspecto porque observan en qué y cómo la literatura de Spedding constituiría una protesta sociológica y de género, pero no analizan las consecuencias formales de esa protesta en *Saturnina*. Tan solo en otra cita recurrente se logra entrever qué estilo tendría la novela, aparte de qué ideologemas. En un breve artículo de prensa, Walter I. Vargas se queja “del prurito de desordenar el orden de los capítulos, al modo de *Rayuela* de Cortázar” (2006: c4). Exactamente la misma comparación fugaz, lo curioso es que a manera de halago, aparece señalada por Ayllón, Burdette y Murillo. Alfaro también la señala y además niega, pero solo en reemplazo por alguna “concepción cíclica del tiempo” (Alfaro, 2010: 347) que luego no detalla. El artículo de Vargas destaca por ser el único que abiertamente rechaza ciertos aspectos de la novela de Spedding: el orden, como se vio, y “la falta de profundidad humana de sus personajes” (2006: c4), pero lamentablemente allí estas ideas no tienen mayor desarrollo.

2. Argumentaciones

2.1 Cómo está armada la novela

2.1.1 La segunda trilogía de Spedding

Aunque una relación demasiado obvia entre obra y autora es problemática, por incluir el riesgo de una búsqueda de correspondencia absoluta que empobrece a la crítica literaria, sobre la migración de Spedding de Inglaterra a Bolivia, ya en uno de sus primeros cuentos publicados en español, “Cartas que nunca te mandé” (cf Spedding, 1994b: 67-72), se puede sentir lo que quizá haya sido una transición personal árida,

A veces pienso que ya hubiésemos tenido dos hijos y una cocina en Islington con paredes de madera de pino; mientras tal como es, estarías cerrando las contraventanas y desencadenando la alarma de ladrones, antes de subir a un lecho tan solitario como en el que yo soplo mi vela mientras el techo de calamina truena bajo la lluvia.

(1994b: 71)

así como también un deseo,

Seis años separaban esa tarde de primavera de la tarde de julio cuando, mi pasaje reservado y mi equipaje cargado, viniste por última vez a mi cuarto y, mi Ifigenia, consentiste en mi cama. Te desvestí en el pegajoso atardecer morado, mientras las luces de los autos pasando en la calle barrían el cielo raso, sintiendo tu espada desafilada endureciéndose bajo mi mano; pero cuando moví para recibirla en mi bolsillo pegajoso⁹, mágicamente se derritió; una vela gastada, una rosa marchita.

9 El mismo adjetivo utilizado para nombrar una vagina de manera indirecta y “sucía” es encontrable en *Manuel*: “antes de que él pudiera pensar, ella le había bajado los calzones y se encontró sumergido en la *cavidad pegajosa* entre sus muslos flacos y duros. En cierto momento se dio cuenta que alguien había abierto la puerta, pero ya estaba preso del ritmo de su trabajo” (Spedding, 1997: 47 (énfasis mío)). En este segundo ejemplo es digno de notar que el sexo pareciera simbolizar un trámite de poderes, o mejor dicho, pareciera la pieza final que termina de explicitar una jerarquía de poderes distinta de la oficial, pero que hasta antes solo podía saberse en silencio. Ahí Manuel no es presa del ritmo del sexo, sino “del ritmo de su trabajo”, por lo tanto se podría decir que prácticamente es sometido, aunque la violación de un hombre jamás va a poder ser tan escandalosa como su contraparte canonizada, y por justas razones. De todas formas, convendría verificar qué dice Spedding al respecto en su tesis doctoral: “Esta dependencia complementaria no es muy tranquila [...]: la única ruta a la posteridad es mediante la violencia. El coito es una forma trascendental de la violencia matrimonial. [...] El coito, como síntesis de las mitades opuestas, equivale a la violencia física: “La gente se pega en la cama.”” (Spedding, 1994, 186).

Esto siempre debería ser muy delicado para la crítica literaria, pues en escenas sexuales así relatadas pareciera que todo se torna demasiado claramente denunciado. De ahí que haya citado el primer ejemplo, el de

(1994b: 71-72)

un humor

Maldeciste a los servicios de transporte municipales. Yo hubiese maldecido a ti. A veces lamento no haberlo hecho: mezclar mi sangre menstrual en una de las innumerables tazas de café. Tal vez no te hubiese convertido en mi esclavo de amor, como creen las colombianas, pero por lo menos te hubiera dejado contaminado por mi coño.

(1994b: 69)

y una frialdad

El tiempo, la distancia, otros amantes: escucho tu voz en la mía cuando, descubriendo que ellos desean que yo pase mi vida en su lado, insisto que yo no sirvo, que si me llegaran a conocer de veras ya no me querrían, que quisiera que busquen a otra. No hacen caso, sino sufren más, igual que yo.

(1994b: 71)

que hoy solo sabemos atribuir a su personaje más famoso, Saturnina Mamani Guarache.

Por otra parte, también desde la época de publicación de ese cuento, el segundo corpus de la obra escrita de Spedding oscila entre el uso de un español relativamente estándar y otro aymarizado. En ocasiones incorpora oraciones enteras de puro aymara, pero son pocas. Parece claro que el lector al que enfoca, a diferencia de ella, no entiende aymara y por eso ella acompaña todas esas oraciones con una traducción a pie de página o en un glosario al final del

“Cartas que nunca te mandé”, que deja ver que el interés de Spedding por la literatura erótica también puede ser independiente de esto que leemos, y de hecho casi siempre nos encaprichamos en leer, solo como retrato de tensiones de clase y género, o solo como militancia autoral disfrazada de novela. Más acertado sería decir que como pareja sexual Saturnina tiene un perfil posesivo y hasta violento, pero que además ella en ningún momento es presentada como emblemática de otros personajes femeninos. O, con Gonzales, decir que quizá se quiso que Saturnina parezca “de alguna manera “el hombre” de la comunidad” (Gonzales, 2011: 60). O aún decir, otra vez con Spedding, que Saturnina es depositaria de una “autoridad carismática”, que siempre debe ser pasajera, mera “fuerza de su personalidad, su oratoria, sus hazañas excepcionales”, sus sometimientos sexuales, que “le consiguen seguidores obedientes, aunque la persona misma tenga un origen muy humilde” (Spedding, 2008: 176).

Otros ejemplos adicionales son encontrables en *Manuel*, cuando Saturnina masturba y da órdenes a su marido en la cárcel (Spedding, 1997: 188-9), o en *Saturnina*, cuando Fortunata queda lastimada luego de su primer encuentro sexual con Saturnina (Spedding, 2010: 19).

libro¹⁰. A partir de esto, quizá sea posible afirmar que la relación entre su trabajo etnográfico (primer corpus) y el literario (segundo corpus), sin llegar a ser de directa continuidad, es más que ocasional. A toda su literatura acompaña un conocimiento de causa, el de su etnografía, distinto de otro local y criollo, y que se supone que era el de vocación más etnográfica. La consecuencia crítica está a la vista: a una lectura de su obra literaria escrita en español la compañía de otra hecha en paralelo, la de su obra etnográfica escrita en español, no podrá serle sino útil y esclarecedora.

A la vez me parece que en este segundo corpus se repite un mismo movimiento que es como un retorno y una proyección hacia el futuro, y que aquí llamaré movimiento nostálgico. Debo desarrollar esto brevemente para evitar más metáforas de las que son necesarias. Como dije en el subtítulo 1.1, una herramienta teórica a la que me atengo en esta monografía sale de los estudios que Tinianov hizo sobre ritmo y verso. En realidad lo que hice es una adaptación de ciertas herramientas narratológicas de Gérard Genette con un concepto clave de la teoría de Tinianov, que es el concepto de deformación. Me he valido de eso para acercarme a la obra literaria de Spedding sin el prejuicio de encontrar allí una forma, o un género, como decimos en la crítica literaria. Me parece que lo que eventualmente se llega a etiquetar como género en realidad es una rutina adiestrada de deformaciones, que por un motivo u otro la crítica considera singular, y entonces desde su autoridad institucional la canoniza. No sé si me equivoque, pero por esta razón creo que una lectura desde el enfoque de géneros literarios es particularmente difícil, por eso no recomendable para un currículum solo de egreso, como el mío. Pero una lectura de las deformaciones encontrables desde una sola obra literaria, que sería el paso previo, también puede ser muy enriquecedora. El problema es que el concepto de deformación es algo abstracto, propenso a la confusión. Lo que se me ocurrió para zanjar ese problema es otra vez acercar deformación a un concepto más mundano, el de puntuación, que las personas que escribimos, al menos en teoría, deberíamos todas conocer como si fuera la palma de nuestra

10 Sobre esto, Spedding también explica: “en la ciencia ficción es bastante común encontrar diversas palabras (en ese caso, neologismos e invenciones) que no ‘entiendes’ de plano, sin que sea esto considerado obstáculo para leer y gozar del libro ni que se proporcione un glosario o notas de pie de página. Por ese motivo en la primera versión de Satuka (la que fue rebotada al presentarla al Premio Alfaguara en 2000) no incluí notas ni glosario traduciendo las frases en aymara e inglés más las diversas palabras sueltas en esos dos idiomas y algunos otros: si los entiendes, los entiendes, y si no, intérpretalas según el contexto y tu imaginación” (Gonzales, 2011 b: 214-215).

mano.

Toda puntuación, o sea comas y puntos, pero incluso cuando solo es un espacio entre palabras o entre letras, es esencialmente una conexión y también, potencialmente, una pausa, o hasta un corte, si se quiere. Entendida la puntuación de esta manera, su presencia en cualquier texto existente o imaginable es por lo menos igual de grande que la de todo elemento de semanticidad. Pero no deberíamos confundir puntuación con sintaxis, que consiste en cómo el lugar de cada elemento gramatical (sujeto, predicado, complemento, etc.) cambia la función y por lo tanto el sentido de esas partes en una frase. La intermitencia adiestrada de cortes que llamamos puntuación no puede ser lo mismo porque es un sistema que no significa nada, está hecho de puros huecos que tienen una relación íntima con la sintaxis, sin por ello ser equivalentes. Así y todo, es interesante de notar que resulta mucho más fácil aprender (o memorizar) la ortografía de las palabras de un idioma que aprender a usar sus posibilidades sintácticas. Incluso cuando lo segundo ha sido logrado un poco, su exploración como en juego personalizado no siempre llega a darse, como si se tratara de un deseo que no todos ejecutan, al menos no en el ámbito escrito. Teniendo en cuenta lo último, es curioso de recordar, por ejemplo, que para Ferdinand de Saussure “la escritura oscurece el lenguaje” (1959: 30)¹¹, como también es curioso que para Noam Chomsky ni siquiera existe tal cosa como el lenguaje, sino que “la gramática es independiente del significado” (2002: 17)¹². Esa oposición aparente se explica en parte por algo que ha dominado a la lingüística después de la antigüedad: el axioma de Saussure, que sostiene que “En una lengua solo hay diferencias” (Ducrot/Todorov, 2003: 44) y desplaza su objetivo hacia algo que debe ser común a todas las lenguas, pero jamás el privilegio de una sola de ellas. Para la lingüística, el concepto de lenguaje adquiere así un estatuto abstracto y superior al de toda lengua y habla. El estatuto aún persiste, por ejemplo, en iniciativas (e.g. Barthes, 1983) para extraer de esa lingüística algunas bases para la nueva ciencia que propuso Saussure, la semiología, porque tampoco difieren de la decisión que se hacía en él sospechable: que nada estaría fuera del lenguaje.

11 En el original: “The preceding discussion boils down to this: *writing obscures language*; it is not a guise for language, but a disguise” (énfasis mío).

12 En el original: “I think that we are forced to conclude that grammar is autonomous and independent of meaning”. En realidad esta es la conclusión a la que se llega tras todo un capítulo dedicado a discutir dicha autonomía e independencia, titulado “The independence of grammar”, y que podría ser leído entero para entender mejor esta idea (cf Chomsky, 2002: 13-17).

Pero es claro que no todas las puntuaciones en un texto tienen igual importancia. Es necesario un criterio adaptable de selección. Para improvisar alguno, podría ser útil el concepto de deformación, que aparece arraigado en Tinianov hasta la base misma de su teoría del arte (“Si no se percibe la dependencia o deformación de todos los factores por obra del factor constructivo, no existe hecho artístico” (1972: 14)). Tratándose de un texto, el así llamado factor constructivo solo puede estar hecho, como él explica, de lo que “comúnmente se designa como discurso, palabra” (1972: 11), y concedamos esto para cualquier tamaño que se prefiera, oración, lexía, párrafo, capítulo, entereza, lo que fuere. El material no cambia. Lo que define al factor constructivo como tal, entonces, no puede ocurrir que se apoye exclusivamente en él. Para Tinianov, su reconocimiento solo puede darse en alguna deformación, en “la preeminencia de un grupo de factores a expensas de otro” (1972: 13), en la forma dinámica de una construcción que no permita ninguna peligrosa noción de simetría (“peligrosa porque no se puede hablar de ninguna manera de simetría donde hay refuerzo” (1972: 13)).

“La palabra no tiene significado preciso”, “La palabra fuera de la oración no existe”, es un “camaleón”, “una especie de receptáculo”, “una sección transversal” (1972: 57). El concepto de factor constructivo se apoya en parte en esas nociones. También podemos ayudarnos a explicarlo si lo consideramos como algo parecido a lo que Boris Eichenbaum llama literaturidad (“lo que hace de una obra dada una obra literaria” (Eichenbaum, 1976: 26)), aunque Todorov lo llama literariedad (casi lo mismo), pero lo atribuye más bien a Roman Jakobson (Todorov, 1974: 154). Entendamos más o menos una idea sin la obligación de ponerle nombre ni autor. En poesía, que es lo que Tinianov estudia en *El problema de la lengua poética*, el factor constructivo estaría en el tratamiento que se da al sintagma en verso. Un tipo de corte marca al verso, lo define, pero no necesariamente coincide con la puntuación gramatical. Esto ocasiona que en poesía muchas veces la unidad sintáctica no esté terminada sino partida en una especie de unidad que no es la del verso, explica Tinianov, y que la fuerza de cada unidad rítmica (cada verso) gravite sobre la siguiente o aun sobre las subsiguientes. De esta manera, indicios secundarios, inestables y pasajeros de la palabra son suscitados a causa de lo que podríamos pensar como otro axioma, esta vez uno de Tinianov: el hecho de que solo “Captamos la forma como pasaje” (1972: 13). Veamos un recorte menos acomodado de esta última cita:

Captamos la forma como pasaje (y por tanto cambio) de la relación entre el factor constructivo subordinante y los factores subordinados. En la noción de tránsito, de “desenvolvimiento”, no es totalmente obligatorio introducir una implicación *temporal*. Este tránsito, esta dinámica, pueden ser entendidos en sí mismos, extratemporalmente, como puro movimiento. El arte vive de esta interacción, de esta lucha. (1972: 13 (énfasis suyo))

El abismo entre prosa y verso, para Tinianov, se debe en parte a la diferencia entre tiempo prosístico y tiempo poético. Dice: “en prosa el tiempo es palpable [...]. En poesía, en cambio, no es totalmente perceptible” (1972: 127). Con Genette disponemos de herramientas especializadas para el estudio de ese tiempo palpable de un relato, y así además disponemos de la conciencia de que es interdependiente con varios otros factores. Pero para cualquier caso continúa siendo una sensación de pasaje en la que no es totalmente obligatorio introducir una implicación temporal. Y esa sensación, que por lo visto también podríamos llamar de tránsito, desenvolvimiento, en novela parece ser más vaga, pero por lo mismo más fuerte, que en poesía, porque recorre espacios textuales (números de páginas) más grandes. Cuando aparece un mecanismo de corte con sintagma (lo que es metáfora, para Tinianov), su fuerza se ve por esta razón potenciada y da al mecanismo el nivel de una auténtica detonación que aplana un poco el orden semántico en beneficio de otro, digamos, de montaje (el desencadenado por el corte). No se debería entender al segundo como antónimo, contradicción o anulación del primero, ni viceversa; ambos órdenes, al igual que lenguaje y puntuación, funcionan juntos para la construcción y destrucción del tiempo ficticio de un relato; ambos, individualmente, son capaces solo de conducir a una interpretación viciada. Lo que sí se puede sugerir quizá desde ahora es que la duración (no según Genette (1989: 144), sino entendida físicamente, como número de páginas) sí es una cualidad esencial de la novela, no una simple clasificación contingente, como pensaba Tinianov (“Tendemos a denominar los géneros según *rasgos secundarios*; a grandes líneas, según sus dimensiones” (1976: 94 (énfasis suyo))). En una novela, el adensamiento de la sensación de pasaje es uno de sus rasgos más importantes, y por lo tanto considerable, quizá, como un factor constructivo del género.

Para el caso del segundo corpus de la obra de Spedding, me parece que la deformación de la sensación de pasaje se manifiesta de diferentes maneras. De todas las que creo encontrar, hay en esta monografía un subtítulo dedicado a su exposición. Pero también es necesario avisar que

limité mi estudio detallado a una novela, *De cuando en cuando Saturnina: una historia oral del futuro (Saturnina)*, lo que inevitablemente impone que este panorama de la literatura de Spedding sea en realidad un enfoque sobre ciertos libros de esa literatura y quizá no algo aplicable a todo el resto. El enfoque de esta monografía, entonces, es en *Saturnina*, y porque esta novela forma parte de una trilogía (una que Spedding sí publicó en Bolivia), el de este panorama también es, en menor medida, en las otras dos novelas que completan la Trilogía.

Vayamos entonces a la trilogía también titulada *De cuando en cuando Saturnina*. Dentro de los seis libros de literatura que publicó Spedding en Bolivia, los que forman en conjunto esta trilogía son *Manuel y Fortunato: Una picaresca andina (Manuel, 1997)*, *El viento de la cordillera: Un thriller de los años 80 (El viento, 2001)* y *De cuando en cuando Saturnina: Una historia oral del futuro (Saturnina, 2004)*. Ninguna de las tres novelas tiene un tiempo ficticio que coincida con su fecha de publicación. La primera está ambientada en la década de 1620, la segunda en la de 1980 y la tercera en la de 2070. Son trabajos de época separados entre sí por cientos de años. Por lo tanto su posible relación como partes de un todo no debe ser buscada en la pura división episódica que podría esperarse de una trilogía. En cambio, es como si la continuidad que los uniera fuese el movimiento panhistórico de un relato mítico que reaparece como por saltos, siempre distinto pero también el mismo, hasta proyectarse como historia. Y es esta relación compleja entre el mito inventado¹³ de una cultura ágrafa (que no debiéramos llamar aymara, porque “entre los yungueños, aymara es un idioma, no un grupo étnico” (Spedding, 1994: 232)) y su posible historia escrita la que impulsa ese movimiento y hace que todo suceda “como si en la *pantalla (ecran)* del presente se proyectase simultáneamente una sucesión diacrónica de acontecimientos para reconstituir, pieza por pieza, un orden sincrónico que existe y es ilustrado por la lista de nombres y privilegios de un individuo dado” (Lévi-Strauss, 1999: 61 (énfasis suyo)). Y en la Trilogía ese individuo es el personaje de Saturnina Mamani Guarache. Para verificarlo, veamos una por una las tres novelas.

Se podría decir que *Manuel y Fortunato (Manuel)* es una novela sobre la reivindicación del sujeto *déclassé* a la vez que de la resistencia a las visitas de extirpación de idolatrías en la La

13 Digo inventado porque los mitos, al igual que los ritos (Spedding, 2008: 24), no tienen firma, son un producto de creatividad colectiva, de “pátina ideológica” (Antezana, 2011: 269) o pátina cultural. Una autoría individual no puede crear mitos, al parecer solo le queda la alternativa de la “elaboración novelesca” o la “legitimación histórica” (Lévi-Strauss, 1999b: 253).

Paz de inicios del siglo XVII. Primero Manuel, hijo bastardo de Alonso Mamani y una concubina a la que la narración nunca se ocupa de dar nombre, a propósito, llega contra todo pronóstico a cobrar el cacicazgo de su padre, pero al precio de entregarse en matrimonio a una bruja de la infame familia yungueña Guarache, Saturnina. Un caso de hipergamia femenina (2003: 40-42) con beneficio mutuo, según la terminología que daría Spedding a esta dinámica de parentesco. A pesar de bastardo, Manuel es un Mamani, es decir pertenece a una familia de indios aristócratas, los Quiruas de Oyune (más allá de Calacoto)¹⁴, y por eso, y porque es manso (o sea sonso), para Saturnina representa desde el principio una buena oportunidad: alguien fácil de manipular y todavía candidato, mediante algunas matufias, al cacicazgo de una familia importante con la cual se podía establecer una buena triangulación comercial de coca yungueña. Luego Fortunato, un caso más extremo de desclasamiento. Hijo de Pedro Ticona y Nicolasa T'anta, indio pobre del valle de Sama (Tacna), emigra a los diez años junto a su familia hacia la Villa Imperial de Potosí, en busca de incorporarse, el padre, a la terrible explotación minera. Poco después, muerto su padre, un irlandés instructor de esgrima de nombre Ororque (O'rourke) le consigue un trabajo de portero en un colegio jesuita donde aprende sin querer y muy a medias a leer y escribir, inclusive en latín. Pero un enredo entre vicuñas y vascongados lo obliga a fugar y pasar de estudiante informal a cargador de cestos de coca. Allí conoce a Celestina y la seduce falseando su nombre (le dice que se llama Fortunato Gavilán, no Ticona), solo para descubrir que su futura suegra, Saturnina, es una india sumamente conservadora que por poco lo mata a golpes antes de aceptarlo como yerno, ante todo gracias a su parcial alfabetización, que les permitiría contabilizar el comercio ya no con *quipucamayoc* sino con escribano. Es un caso de matrimonio uxorilocal (Spedding, 2003: 58-59) que en el fondo representa la apropiación de una fuerza de trabajo (aquí, una fuerza de escribanía) a cambio de su incorporación en una comunidad y una clase social. Una dinámica de parentesco bastante común en los Yungas de La Paz, explica Spedding, además de responsable de no pocas nostalgias varoniles que sospechan que su

14 La prueba de este dato también se encuentra en Spedding: “Parece que los Peri y Chapi Yungas (Coripata-Chulumani-Irupana) fue siempre territorio de un grupo étnico y los *yunkas* más restringidos de Inquisivi de otro, muy aparte y con regiones casi despobladas separándolos. No tengo datos exactos sobre los habitantes de Chapi Yungas, pero tal vez fueron alguna parcialidad de Pacajes (Pakasa); los Qiruas o Quirvas de Oyune, un pequeño grupo asentado cerca de Calacoto, en Palca, Lambate y otros lugares, mercadeaban coca de los Yungas, tenían cicales en Ocobaya y “tierras en que se siembra muy fértil tauaco, plátanos, yucas y otras semillas” en los Chapi Yungas” (1994: 137).

matrimonio es en realidad un trabajo sin sueldo.

El asunto de las visitas de extirpación de idolatrías aparece con otra nostalgia, la del cura de Oyune. A su regreso de Lima, frescos sus recuerdos de la quema de idolatrías y revivida la frustración que Oyune había sido para sus “sueños de seminarista” andaluz (Spedding, 1997: 105), tarda poco en decidir que lo mejor sería repetir en menor escala esa cacería. Para tal fin convoca desde Charcas a un jesuita ascético, Alejandro Valdés. Pero la comunidad no los ayuda a encontrar el sitio sagrado donde guardan a sus difuntos. Llegado este punto, Alonso Mamani ha muerto y el siguiente cacique, su hijo Martín, también, así que Manuel ya fue ascendido a cacique y Fortunato a segunda persona de su suegro, ambas cosas hechura de Saturnina. Una epidemia de viruela ha diezmado a casi toda la gente y casi se ha llevado a la propia Saturnina: la ha dejado flaca y con huecos en la piel, lo cual no ayuda mucho a su reputación de bruja. Un sobrino de Manuel, Hernando Martínez (hijo de la misma Lucía del cuento “Lucía Martínez (1578-1645)” (cf Spedding, 1994b: 11-28)), aparece para reclamar su cacicazgo, según él robado por un bastardo (Manuel) y un forastero (Fortunato). Acude al cura y al visitador y juntos al fin logran encontrar las momias de los Quiruas, desdoblan y ponen en ataúdes a las del tiempo cristiano y se disponen a quemar a las del tiempo de los gentiles. Pero los Mamani logran reemplazar a Martín con el cadáver de un perro negro. Con indignación se busca al responsable, pero el pueblo entero hace silencio. Saturnina es apresada. Fortunato trama un contra-ataque, acusan al cura de judío, al parecer con razón, y logran así desviar la atención de la corte en Saturnina. Van todos a Lima para resolver su litigio con Hernando, la audiencia resuelve que se lo mande hasta Castilla para apelar, entonces Manuel, Saturnina y Fortunato acaban la novela mirando la playa con alivio, porque saben que se tomará años en regresar, y quizá en nunca regresar.

El viento de la cordillera (El viento), por otra parte, es una novela corta ambientada en el tiempo de la UDP (Unión Democárctica y Popular, partido que administró la presidencia de Bolivia entre 1982 y 1985) que ficcionaliza el proceso de migración desde la ciudad hacia los Yungas con miras a incorporarse, de manera definitiva o pasajera, en lo que Spedding llama la economía campesina, ya sea como *utawawa* (criado), *minga* (jornalero) o yerno (que acabamos de ver cómo funciona). “Durante 1984 y 1985, el precio de la coca igualaba a la inflación. En Chulumani se recuerda esos años como la edad dorada, ‘cuando la coca estaba en su precio’ y

por las cunetas corría la cerveza” (Spedding, 1994: 105). Aquí no se trata propiamente de desclasamiento, sino del retrato de una utilitaria endogamia de clase entre yungueños ricos (Spedding, 2003: 13), de cómo el mercado de la coca floreció durante la inflación y refugió a algunos prófugos de mala vida, como Narciso. Asiduo consumidor de pasta base de cocaína y también distribuidor al detalle, en La Paz él acaba en un lío por el cual se la tienen jurada. Desde el prólogo aparece huyendo en un camión hacia Chulumani, con lágrimas en los ojos que “solo el viento le secaba” (Spedding, 2004: 1). Pero no se incorpora al negocio tradicional de la coca, sino al de elaboración de pasta base, oficialmente para Segundino, el *utawawa* que lo lleva, y extraoficialmente para doña Saturnina, miembro de la pequeña burguesía aymara.

Aunque sin la misma explícita motivación de manuales y órdenes opcionales sugeridos de *Saturnina*, estructuralmente esta novela, *El viento*, ya se organiza de una forma alternada muy parecida a la de aquella. Breves relatos, generalmente con la voz de Saturnina, Delicia (su hija) o Narciso, hablan como narrando sus peripecias a alguien, un narratario que unas veces parece homodiegético y otras directamente no parece ubicable. Indicados por un doble espacio al interior de cada capítulo (un corte), estos relatos desarrollan una historia que a veces salta en el tiempo y a veces se da simultáneamente en dos lugares distintos y desde dos o más perspectivas. Por ejemplo, cuando en el capítulo cinco Narciso escapa de Indalecio Mamani (un primo cataléptico de Saturnina a quien la comunidad, no pudiendo darlo por muerto, da por condenado¹⁵), escapa dos veces. Primero desde el relato de Delicia, quien lo ve aparecer agitado en su casa y lo amenaza con un machete porque, tras fugarse de la ley y vivir varios meses incógnito con Indalecio, supone que él también se ha vuelto condenado. Luego escapa desde su propio relato, donde explica haber caído en cuenta de cuán solo se sentía aquel hombre a quien la comunidad, presa de una superstición, obligó a vivir como ermitaño a solo unos cientos de metros de distancia; a quien él, su única compañía, llegó a temer, porque no lo dejaba irse. Cuando al fin logra escapar, corre desesperado y justo cuando cree salvarse se topa con el machete de Delicia.

De este modo alternado entre varias voces, se construyen historias simultáneas, que en la novela figuran intercaladas y que aquí nombro por separado. La historia del enviudamiento temprano de Saturnina, su prosperidad en el comercio de coca y su eventual apresamiento por

15 Sobre el concepto de “el condenado” visto en mayor profundidad, cf Spedding, 2011: 91-133.

parte de la fuerza antinarcóticos. El motivo de este apresamiento es el hallazgo de un pozo para pisar coca en las cercanías de su cocal y también la muerte de Alejandro Valdés, un coronel que al allanar su casa muere mordido por una víbora (regalo de otra mujer sin nombre, maestra de Saturnina en artes de brujería). En paralelo tenemos la historia de la huida de Narciso, hallado infraganti en aquel pozo allanado, y su convivencia con Indalecio, su huida y su segundo presidio en los bajos de la casa de Delicia, su libertad y retorno a La Paz bajo juramento de olvidar los negocios turbios de doña Saturnina. En paralelo también, aunque en menor espacio, los acostones de Delicia con Segundino (su primo y eventual esposo) y las gestiones de Freddy (chofer, concubino y luego segundo esposo de Saturnina) con un abogado carísimo de la ciudad para liberarla.

Finalmente *De cuando en cuando Saturnina (Saturnina)*, a partir del mismo mecanismo de testimonios orales transcritos y alternados, aquí de cuatro relatoras, imagina un futuro próximo (ca. 2070-90) hecho de las repercusiones de una violenta sublevación indígena que recobra el Alto Perú luego de casi cinco siglos de opresión colonial y republicana. Pero al mismo tiempo tal vez sea, de las tres, la novela que más se aleja del concepto andino de parentesco. Spedding explica en su tesis doctoral que en los hogares de campesinos ricos rige una combinación entre “gobierno oligárquico” y “ficción de igualdad” (1994: 206) centrada en un solo paradigma de trabajo, que es la coca. Dice: “los comentarios de la cosecha son más efectivos que cualquier ‘policía del pensamiento’ para establecer la uniformidad [...]. Es un concepto muy práctico de la lealtad política; como muchos aspectos del concepto campesino de la vida, es asombrosamente realista pero cuando uno tiene que chocar con ello cada día, se vuelve miope y frustrante” (1994: 206). Entonces no es difícil comprender que Spedding retrate aquella sublevación con compromiso y distancia, y que su personaje central trace un progreso que va desde la Saturnina de *Manuel*, una esposa manipuladora, pasando por la Saturnina de *El viento*, una viuda concubinada y más libertina, hasta llegar a la Saturnina de *Saturnina*, una lesbiana de estirpe cocalera y la única entre las tres que reniega de su parentesco patrilíneo (su papá es Dionisio Layme; ella, Saturnina Mamani Guarache, como su abuela Alcira).

Luego de la sublevación (2022-2025), Bolivia pasa a ser la Zona Liberada, cierra sus fronteras con el mundo externo y los países vecinos hacen lo propio. El cien por ciento de la población que queda adentro es de origen indígena, mientras que la gente criolla ha sido

asesinada o ha fugado al exterior para salvarse. Hay un desorden inicial en la Zona, debido a la merma de recursos de primera necesidad y el estado de devastación en el que quedaron las ciudades, que tarda varios años en estabilizarse. La gente poco a poco retoma viejas prácticas agrícolas y se acostumbra a la falta de incluso la más básica tecnología (por ejemplo radios viejas), pero es solo a partir de 2038, año en que el Sindicato alcanza solidez, que la economía interna, entonces todavía escasa o inexistente, empieza a configurarse en torno a un único bien estratégico de exportación, como desde siempre ha ocurrido realmente (o sea también fuera de esta novela) con la coca que se lleva desde los Yungas hacia las ciudades. Este bien estratégico, ahora, es humano: una aparente habilidad innata de los de la Zona para la navegación espacial, una calidad altísima en su desempeño que a la larga les agencia la reputación casi inigualable que los precede.

El Sindicato es una organización dependiente del nuevo régimen de los *amawt'a* que fue fundada en 2028 con ayuda y tecnología de EE.UU., aunque esto último sea solo a regañadientes admitido. Su función es entrenar pilotos para ofrecerlos bajo contrato a países y consorcios que, durante la sublevación indígena, se expandieron hacia la navegación espacial. Ocurre que casualmente recayó especial atención en la Zona debido a que el Salar de Uyuni aparecía como un buen sitio para construir un puerto de despegue, y es así que se inaugura la economía de remesas que sostendría a toda la Zona, ahora Qullasuyu Marka, en lo venidero.

Llegado el 2062, Alcira Mamani Guarache, benemérita del nuevo régimen, muere de vejez y su nieta de 17 años, Saturnina, decide estudiar en el Sindicato. En poco tiempo se hace conocer como la mejor navegante de Qullasuyu Marka y el mundo. Fiel a su carácter justiciero, entrama relación con el Comando Flora Tristán, una organización terrorista-feminista con base en Lima, y así colabora en varios atentados políticos de gran envergadura. Conoce a Fortunata Alvizuri, colega navegante oriunda de Tablachaka, y la enamora en medio de contratos interesaciales y retornos a su Chulumani natal. Lee la coca, practica embrujos, lleva el *tuxllu* (calavera) de Alcira siempre consigo. Cae presa porque un Alejandro Valdés, agente encubierto de la CIA, hijo de indígenas emigrados a EE.UU., entabla relación con ella y la traiciona. Cuando sale libre, es ya el final de la novela.

Antes de cerrar, se podría señalar como una posible línea de continuidad adicional a *Catre de fierro* (cf Spedding, 2015), la penúltima novela de Spedding. En esta especie de

precuela de la Trilogía, Alexis Veizaga, descendiente de un hacendado del valle de Inquisivi, tiene dos hijos al emigrar a La Paz tras el colapso del latifundio ocasionado por la Reforma Agraria de 1952, y es precisamente uno de ellos, Aurelio Veizaga, quien en su madurez comandaría al Batallón Melgarejo. La información sobre este batallón de criollos exiliados es dada en uno de los apéndices epilogales de *Saturnina* (Spedding, 2010: 308). Consiste en su intento fallido de regresar del exilio en 2027 para recuperar Bolivia por las armas y cómo todas sus filas mueren brutalmente casi el momento mismo de poner un pie sobre el territorio perdido, víctimas de un cerco indígena que jamás volvería a ser solo temido por perpetuo y pasivo.¹⁶

En el subtítulo 1.3 vimos la interpretación que hizo la crítica con la Trilogía, pero es importante retomar aquí un elemento, quizá ya algo claro, que será idóneo bautizar nuevamente con la terminología de Tinianov: el arte motivado. Me parece que la crítica que solo apunta al rastreo de la motivación en la obra literaria no puede ser otra cosa que incompleta, incluso cuando comporta algún acierto (porque también lo hace). “Un arte motivado es ilusorio”, dice Tinianov, y “Justamente por esto el estudio de la función de cualquier factor es lo más difícil de realizar dentro de este arte “fácil”” (1972: 17). Ahora, una definición diccionariesca de lo que entiende Tinianov por motivación nos es definitivamente útil (“Por motivación en arte se entiende la justificación de un factor por medio de todos los otros, su concordancia con todos los otros” (1972: 17)), pero ella sola no conduce a ver por qué lo ilusorio (es decir lo engañoso y por eso negativo) de una motivación, de modo que tampoco permite ver lo ilusorio de conducir una crítica literaria desde el mismo aspecto.

Lo que falta para ver la cualidad negativa en una motivación es entender su relación con el concepto de simetría, que vimos hace algunos párrafos, y que es cercano a los de justificación o concordancia en la definición recién citada. Si nos decimos: a este autor lo movían militancias emeneristas, entonces puede que el rosado de sus ficciones signifique un grito disimulado por el regreso de Siles Zuazo; si nos decimos eso, aparte de un color feo, muy probablemente hayamos encontrado una simetría entre obra literaria y autor vivo. Pero en sí mismo, el planteamiento de esta relación no es un error, porque matar al autor (como propone Barthes (*cf* Barthes, 1988: 142-148)) ocasionaría un esencialismo quizá consistente en atribuirle no ya una simetría, pero sí una autonomía ilusoria a la obra literaria. Esta relación se vuelve errónea, para Tinianov, solo a partir

¹⁶ También se puede leer al respecto Spedding, 1994: 157.

del momento en que deja de ver a la obra literaria como un sistema independiente (no autónomo) de relaciones de subordinación (asimétricas, deformantes) cuyo mérito a menudo no coincide del todo con las intenciones ni el plan autoral. Por ejemplo para nosotros, nostalgias interesantes y efectivamente comunicadas en la trilogía de Spedding, como la del yerno Manuel, el seminarista andaluz, el condenado o el Narciso de las lágrimas que solo el viento le secaba; nostalgias chistosas que aparecen y desaparecen como islas algo ajenas a la motivación de la Trilogía. Entender esto es de lo más importante porque supone que la obra literaria puede constituir una sensación de pasaje inclusive para quien la escribe.

Visto como motivación de la trilogía de Spedding, el cerco indígena también es una simetría. El pánico que infunde proviene de una memoria nacional concreta y extraliteraria capaz de distraer del hecho de que, como materia de una literatura, en realidad en la Trilogía ocupa pocas páginas. En esta monografía he intentado abandonar ese camino. Por ejemplo, un primer indicio para enlazar las novelas de la Trilogía podría estar en los nombres que reaparecen. Alejandro Valdés, primero un extirpador de idolatrías, luego un policía antinarcóticos y por último un agente de la CIA, aparece siempre como traidor. Fortunato Gavilán, yerno semiletrado de la familia Mamani, no deja de resonar en el nombre de Fortunata Alvizuri, a pesar de no tener más nada en común con ella. Celestina, hija única de Saturnina en los 1620s, se asemeja a Delicia, su hija única de los 1980s, y así Narciso, que mira a la segunda con deseo, aunque no llegue a desposarla vuelve a despertar el recuerdo de Fortunato. Otro indicio podría estar en reparaciones que también surgen de esta nomenclatura, pero la sobrepasan. La identificación del apellido Guarache con la brujería, la invariable oriundez de Saturnina en Chulumani, entonces el también invariable retorno a los Yungas y el entrelace de la textura histórica de cada una de las tres novelas con el mercado de la coca.

Spedding explica que este mercado está completamente involucrado con la centralidad del trabajo en la vida campesina y con el culto a los muertos. “Cuando un hombre llega a casarse, tiene que hacer dos cosas para su nuevo hogar: una casa y un cocal” (Spedding, 1994: 38), y la coca, “Al igual que los muertos, puede pasar entre los tres niveles del mundo y revelar las cosas ocultas” (1994: 229). La identidad campesina y el cultivo de coca son una misma y sola cosa en los Yungas. Este negocio agrícola típicamente minifundista se caracteriza por provocar una eterna merma de fuerza de trabajo, lo cual a su vez garantiza que este bien preciado se torne

obligadamente comunal. Por esta razón primero económica y solo después ideológica, uno jamás es un individuo aislado en los Yungas, sino parte de un cerrado sistema social basado en el trabajo colectivo: un “individuo vinculado” (Spedding, 2008: 98; 2008b: 131).

Esto se extiende hasta el ultramundo. Si, como sugiere Spedding, “se puede comparar el proceso de secar coca con la momificación” (1994: 227), en parte porque “La coca florece cerca de Todos Santos” (1994: 57), y si un individuo yungueño no existe sino en función de sus vínculos sociales y espirituales, entonces el retorno de las tres novelas a Saturnina y a los Yungas puede ser visto como un ideologema de hallazgo y creación de parentesco para un tiempo que es cada vez distinto, nuevo. Así esta cadena diacrónica, que parece que aspirara a más que simplemente ser una historia ficticia, en realidad logra proyectarse sincrónicamente solo a través de la “lista de nombres y privilegios” (Lévi-Strauss, 1999: 61) de toda una red de individuos vinculados; vinculados entre ellos, y ante todo entre ellos y sus ancestros.

Parcialicemos o no con este ideologema que juntas trazan las tres novelas, aquí se trata de distinguir cuál es el énfasis de estudio que nos concierne: qué tipo de narrativa es la que tenemos enfrente, cómo funciona. El objeto de estudio de esta monografía es el tercer título de la Trilogía, dije, y esto porque el progreso del movimiento nostálgico que propongo, en lo formal, experimenta el paso de una narración omnisciente (*Manuel*) a otra que es equisciente y deficiente (*El viento*, *Saturnina*), ambas cosas a la vez. En *Saturnina*, el empleo del testimonio de varios personajes para construir una narración de múltiple perspectiva, su disposición en una alternancia que no siempre supone anacronía sino simultaneidad, ocasionan este oscilar entre dos focalizaciones, pues un narrador/personaje nunca sabe más que los otros y a veces, cuando se aleja de ellos, incluso puede ignorar otras cosas que ellos sí saben y que aquí son capaces de contar por su cuenta. Me parece que se trata de una influencia de lo oral en la narración escrita que ya no solo afecta en lo cosmético (léxico español mezclado con aymara e inglés, en este caso), sino también en la forma de un montaje narrativo de varias voces. Es necesario, entonces, reflexionar sobre cómo influye en la escritura de *Saturnina* lo oral de esa cultura ágrafa de la cual Spedding es, para decirlo con Lévi-Strauss, “su mejor conocedor[a]” (1999b: 244). De algún modo, una clave para iniciar ese trabajo está en el cambio del tipo de narrador empleado. Decía: omnisciente para *Manuel* y equisciente/deficiente para *El viento* y *Saturnina*, como si en el proceso Spedding se hubiese dado cuenta de que no bastaba con citar las palabras de indios

“ladinos” (Spedding, 1997: 20, 130), era necesario hacerlos narradores de sus propias peripecias. Pero a varios a la vez, no a uno solo: siempre un diálogo, aun en lo más glosado de sus relatos, un diálogo entre ellos y también con la lectura. Es de esperar que esto ocasione una desmesura de aquello que todo diálogo, en esencia, implica: varias perspectivas, y ocasione además una alternancia entre estas: el montaje narrativo. Lo que se hizo para esta monografía es leer *Saturnina* teniendo presente la pregunta de si es que de verdad hay allí un montaje narrativo y, de haberlo, cómo es.

2.1.2 Perfil de las relatoras

La variante de narración que presenta *Saturnina* es una de varios narradores, todos ellos en el mismo nivel (Ducrot/Torodov, 2003: 369-374). Como se verá en el subtítulo del orden cruzado (2.2.2), en ocasiones también se encuentra la variante de varios narradores en un mismo nivel que, cuando sus voces se encuentran, dialogan (se diferencian del autor implícito, lo suscitan) y cuando se alejan se vuelven glosadas (se funden con el autor implícito, lo vuelven a anular). En el mismo orden cruzado se verá la variante de varios narradores en niveles diferentes, señalada por medio de un sistema tipográfico de comillas diferenciadas para cada nivel. Por último, como se verá en el subtítulo 2.3.2, una cuarta variante es la de varios narradores en niveles diferentes, esta vez señalada visualmente por medio de un doble espacio (un corte) entre ambos niveles. De todos modos la variante dominante en *Saturnina* continúa siendo la primera de todas estas y es la que se explicita en el subtítulo, los prólogos y los manuales de la novela. Podría decirse que no se trata de cuatro variantes, sino de una sola y global que sufre varias permutaciones.

También es posible casar a estas permutaciones con la nomenclatura de Genette. Se trataría de varias instancias narrativas en segundo grado, o sea todas ellas intradieгéticas, pero además todas ellas susceptibles de ser subordinadas al nivel de instancias narrativas metadieгéticas (Genette, 1989: 284). Es decir, en *Saturnina* no hay un narrador en primer grado (extradieгético); todos los personajes que colaborativamente cuentan la historia, también figuran en ella. Sin embargo, cada personaje que asume una instancia narrativa, al asumirla, subsume circunstancialmente a las otras y, si permite a alguna reaparecer en su interior, lo hace relegándola al nivel de subhistoria (metadiégesis), y al hacerlo se cruza (o a veces no se cruza) con ella brevemente hasta clausurarse, suscitando durante el cruce cierta ambigua aparición

igualmente breve de una instancia narrativa en primer grado equiparable a la autora ficticia de la novela o, como se indica en sus peritextos editoriales, a las entrevistadoras (más precisamente, “Alicia Céspedes Palle, enviada especial de la Universal Free Feminist Press Network, 2092” (Spedding, 2010: 10)).

Al margen de esta clasificación técnica, en *Saturnina* se anuncian tres cambios importantes de la instancia narrativa. Primero, se prescribe su pertenencia al género femenino: no habría narrador, sino narradora. Segundo, se multiplica su número: no habría narradora, sino narradoras. Tercero, se procura su ostensible cualidad de transcripción de un documento originalmente oral: no habría narradoras, sino relatoras (o entrevistadas). De acuerdo con el segundo índice de la novela (Spedding, 2010: 13), las relatoras serían cinco: Fortunata, Saturnina, Imelda, Alcira y Feliciana. Pero, por un motivo que veremos en el siguiente subtítulo, me parece que aquellas personajes que pueden ser consideradas relatoras en toda ley son solo cuatro: Fortunata, Saturnina, Cleoje y Alcira. En cualquiera de los dos casos, el anuncio *a priori* de estos cambios y de los nombres con que se deberá identificar cada instancia narrativa, me parece, puede ser entendido como testimonio de una motivación autoral (y aquí me refiero tanto a la autora implícita o ficticia como a la real). En esa medida, por la venia ética que merece toda obra de parte de sus críticas, sería odioso no seguirle el juego a este anuncio o no adoptar el término relatora, incluso si hacerlo supone cometer el error teórico de dar una biografía a personajes que supuestamente solo son un conjunto de enunciados; supuestamente. Veamos entonces la biografía o el perfil de cada una de las relatoras.

Fortunata. Su primera amistad en el Sindicato es Evarista, quien queda embarazada de Teodoro Mamani durante la misma fiesta de año nuevo en Xinjiang en que Fortunata conoce a Saturnina (este embarazo sirve de reloj para deducir algunos tiempos de la novela; por ejemplo, cuando Fortunata decide entrar de Justicia, octubre de 2072, se dice que Evarista acaba de tener mellizos, así que es posible ubicar la noche en Xinjiang nueve meses antes y así saber que se trata del mismo año). Su postulación como Justicia la hace junto con el frente Juventud Renovadora, pero en general se reduce a cumplir el lado administrativo de las estrategias de Saturnina, confirmando la tesis de Spedding sobre “la asociación entre el poder y el silencio” (1994: 215) en comunidades campesinas. Es oriunda de Tablachaka, cerca a Oruro, y así además completa, con la yungueñez de Saturnina, la alegoría de Spedding de una complementariedad

entre el mundo de arriba y el mundo de abajo, es decir el mercado campesino que ella opone al de Potosí (1994: 135).

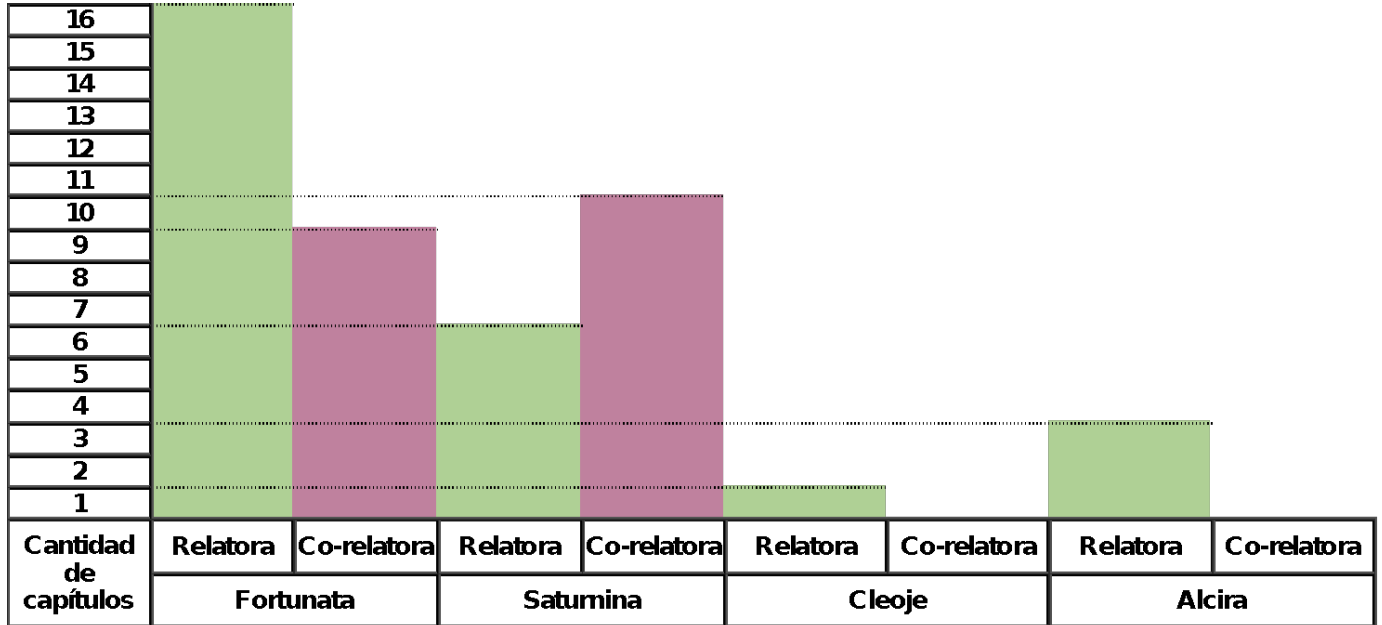
Saturnina. Se dice que su abuela Alcira muere el año 2062 cuando ella tenía 17 años, por lo que es posible ubicar su fecha de nacimiento aproximadamente en 2045. Su familia es de Chulumani (Sud Yungas) y está bien acomodada en la pequeña burguesía campesina (su mamá Cleoje proveía coca nada menos que al gremio *amawt'a*, después su hermana Imelda se hizo cargo del negocio). Su abuela es benemérita de Qullasuyu Marka y con Clemente tuvo dos hijas (él tuvo por su cuenta otro más, Gróver): Juliana y Cleoje. También es hija del *Willkaqamani*, Dionisio Layme (que muere en el capítulo 27), pero jamás lo aceptó como padre y, en el capítulo 24, por poco le cercena la lengua. Tiene otra hermana que es un personaje menor en la novela: Fernanda. Le gusta mucho la marihuana y es conocedora de todas sus variedades terrícolas y espaciales.

Cloje. Se dice que es criptocristiana, es decir que no sucumbió a “la extirpación de idolatrías al revés” (Gonzales, 2011: 221) y sigue convencida de que *Illapa* es Tata Santiago y *Wirjin Tayka* es la Virgen de Concepción. Es ella quien cuenta la infancia de Saturnina: que su abuelo Clemente intentó violarla, que le cayó el rayo y la llamaron de *Tiwanaku* para *suk'ancharla* (iniciarla como curandera) pero ella se negó, que gradualmente dejó el trabajo en el cocal para volverse piloto espacial y que adoptó los apellidos de su abuela, Mamani Guarache, como su verdadero parentesco.

Alcira. Participó en la guerra de la liberación de Qullasuyu Marka, estuvo en la retirada de Ivirgarzama y lideró un frente armado hacia la invasión de Puno (allí tuvo que asesinar a una recluta insubordinada dándole un disparo a quemarropa en plena cara). A pesar de que figura como relatora y como personaje, está muerta, aparece solo bajo la forma de un espíritu que es convocado por las habilidades de *ch'amakani* (bruja especializada en llamar a los espíritus) que tiene Saturnina.

A continuación, en el caso de Cleoje y Alcira, porque son relatoras menores, aparte de cuando son relatoras, indicaré dónde son figurantes, porque la cantidad de capítulos en que están ausentes es mucho mayor en comparación. Para Fortunata y Saturnina, las dos relatoras principales, haré lo contrario, indicaré dónde están ausentes, porque figuran en la mayor parte de los capítulos. La información de apariciones y ausencias, sin embargo, no es tan importante. Lo

que más interesa es la información de los capítulos en que cada una de estas cuatro mujeres es relatora o co-relatora, porque esa es la que nos permitirá visualizar la distribución que se hizo entre cuatro instancias narrativas intradieгéticas, como ilustran las siguientes dos tablas:



| RELATORAS | | CAPÍTULOS EN ORDEN EDITORIAL | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|-----------|-------------|------------------------------|---|---|---|---|---|---|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|----|--|--|
| | | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 33 | 34 | | |
| Fortunata | Relatora | x | x | x | x | x | x | x | | | | x | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Co-relatora | | | x | | x | | | | | x | | | | | x | | | | | | | x | | | | | | | | | | | | | | |
| | Ausente | | | | | | | | x | x | | | | x | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Saturnina | Relatora | | | | | | | | | | | | x | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Co-relatora | | | x | | x | | | | x | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Ausente | | | | | | | | | | | x | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Cleojé | Relatora | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Figurante | | | x | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Relatora | | | x | | | x | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| Alcira | Figurante | | | x | | | x | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Relatora | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | Figurante | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |

Adelanto algunas observaciones. En la segunda tabla, si nos fijamos en las casillas nueve, 29 y 30, encontraremos que se indica la presencia de solo una co-relatora, ya sea Fortunata o Saturnina. Esto se debe a la rectificación que prometí justificar en el siguiente subtítulo, la de que solo habría cuatro relatoras y no cinco, como se indica en el segundo índice de la novela. En el capítulo nueve, Saturnina habla con Imelda, ella sería su co-relatora; en el 29, Saturnina habla con Feliciano; en el 30, Fortunata habla con Feliciano. La primera tabla deja comparar la presencia de cada una de las cuatro relatoras y deja ver que Cleoje apenas tiene un relato. Si volvemos a la segunda tabla y nos fijamos en la casilla 21, veremos que además el relato metadieético de Cleoje comparte capítulo con el relato superior de Fortunata. A pesar de su poca presencia, destaco a Cleoje como una de las cuatro relatoras por la importancia diegética de su relato. En el subtítulo 2.2.1 veremos esto más en detalle.

De nuevo en la segunda tabla, es posible ver que Saturnina no consolida su presencia como relatora sino hasta el capítulo 13. Esta es la mejor manera de comprobar que como lectores nuestro ingreso en la novela primero se encuentra fuertemente impregnado por la perspectiva de la relatora mayoritaria, Fortunata. Eso cambia más o menos desde el capítulo 13, pero se acentúa más que nunca entre las casillas 17 y 20, donde se indica que Fortunata pasa a estar ausente como relatora e incluso como personaje, justo cuando Saturnina tiene una seguidilla de relatos para ella sola. Creo que esa transición algo brusca cumple la función de enfriar la sensación que se había construido hasta el capítulo 13. Al llegar ahí por el orden editorial, que quizá no debiéramos desdeñar, el hecho de haber visto a Saturnina desde una focalización externa la sugiere como un personaje algo frío, o por lo menos intimidante. Fortunata está enamorada de ella y eso se nota en todos sus relatos, así que el silencio de Saturnina, que no es otra cosa que un ingenioso retraso autoral de su aparición como relatora, acentúa una impresión que sin decir una sola palabra nos avisa, por así decir, quién es la que manda en esa relación. Luego del capítulo 20, como se ve en la misma tabla, Saturnina no vuelve a tener una presencia tan sostenida como relatora solitaria, aunque hay que decir que sí conversa mucho con sus visitas en Chonchocoro.

2.1.3 Del orden secuencial al orden alterno

Si empezamos recordando que el segundo prólogo de *Saturnina* (Spedding, 2010: 11-12) sugiere que la novela sea leída lineal, semilineal o aleatoriamente, entonces en teoría es posible

encontrarle varios órdenes distintos. El primero de todos es el secuencial. Este segundo prólogo avisa que los 34 capítulos de la novela están señalados en base a un código de cuatro letras correspondientes a cuatro secuencias: S, T, P y Q. S para el orden editorial que va desde el número uno hasta el 34 (su necesidad podría discutirse, ya que en sí el número de cada capítulo señala la misma cosa), T para la cronología que es posible seguir desde que Saturnina y Fortunata se conocen (el momento de esta novela que podríamos decir que inaugura el relato primero), P para la cronología que es posible seguir desde el momento de la sublevación indígena (todas las analepsis externas de la abuela Alcira, más un par de su hija Cleoje y su nieta Saturnina) y Q, que indica dos cosas: (1) la identidad de cada relatora y (2) la distancia en el tiempo entre el momento en que tiene lugar cada relato y el momento de los hechos que narra. Q es la única secuencia que no está señalada, dice este prólogo, y es que no podría estarlo, ya que no es una secuencia realmente sino aquello que Genette llama el alcance de una anacronía (1989: 103): la distancia temporal (imaginaria, por cierto) que todo corte abre en un texto.

El orden secuencial, entonces, sea lineal o no lineal, es el sugerido por los paratextos de la novela. Y de hecho no varía demasiado entre una lectura de principio a fin y otra que siga primero toda la secuencia P y después la T. Cuál pueda ser su propósito, a más de explicitar, como en ninguna otra novela, dónde debe uno buscar la cronología de todas las cosas narradas, resulta difícil de saber. Un posible indicio, sin embargo, podría estar en la manera en que todas las críticas contempladas en el subtítulo 1.3 y la misma introducción de esta monografía resumen la novela: con una fascinación por la distópica situación de inicio que, de ahí en más, comienza a dar listados de cosas, mas ya no otras imágenes tan panorámicas y claras como la de la distopía inicial. Esto podría explicarse por la cantidad de información con que está saturado cada relato en *Saturnina*. Ya que los hechos ficticios (presentados como históricos) de la novela tienen lugar en el futuro y ya que se supone que, para las relatoras, estos hechos ya han ocurrido, pero además, ya que para los lectores en realidad no han ocurrido, a la larga esto genera una especie de error de diseño: demasiadas pausas contextualizantes. Lo que Genette llama sumario (1989: 152-155), podría decirse, quizá prolifera más de la cuenta.¹⁷ ¿Qué ocasiona esto? Por ejemplo,

17 Es verdad que este es un rasgo característico de la ciencia ficción, pero en *Saturnina* me parece que es lo único que ayudaría a explicar el descuido casi de control de lectura que a veces tuvo la crítica, y que no rectifico por maldad, sino por rectificar y punto. Además el sumario es donde más tienden a aflorar los pendientes argumentales de una novela. Por ejemplo el capítulo 33 (Spedding, 2010: 293-6), donde Fortunata le cuenta a

que Gonzales confunda a Lakaymarka con un posible retorno de itinerario espacial para las navegantes (Gonzales, 2011: 56), cuando es sabido que Lakaymarka (antes El Alto) ha quedado abandonado tras el misil nuclear que le lanzaron en 2022; también que Ayllón confunda Bagdad como escenario del carnaval del capítulo ocho (Ayllón, 2016: 12), cuando el propio título de este capítulo dice “Carnaval en Venus, cárcel en Bagdad” (Spedding, 2010: 76 (énfasis mío)); que Murillo confunda a Imelda con Feliciano, cuando esta es miembro del Comando Flora Tristán y aquella más bien es hermana de Saturnina (Murillo, 2017: 198); o que Rodríguez y Burdette confundan a Dionisio Layme, padre de Saturnina, con el *Juch’a Manq’suri* (Rodríguez, 2016: 80; Burdette, 2011: 127), cuando este cargo pertenece a Cipriano y es el de *Willkaqamani* el que ocupa Layme. Quiero decir, la información pseudohistórica con que esta novela exige familiarizarse, acaso por su cantidad o su disposición, parece haber abrumado algunas lecturas.

Pero volviendo a la fascinación por la distopía de inicio: se podría sospechar que el motivo de que esta parte de la novela sea la más repetida y detallada en resúmenes de la crítica esté en el hecho de que también es la que contiene el interés sociológico menos arduo de explotar, porque corresponde a los tres relatos de Alcira (capítulos cuatro, siete y diez) que son justo los menos dialogados y por tanto también los menos interrumpidos. Ahora intentaré demostrar cómo difiere una organización del resumen de zonas posteriores de la novela con la de un relato de Alcira.

En la secuencia T, Saturnina y Fortunata funcionan como dos mitades de una misma línea causal que en determinados momentos se cruzan y también se vuelven a separar. A estas dos mitades eventualmente se les suma Alejandro Valdés. No llegan a ser historias independientes, pero están lo suficientemente alejadas como para mantener este constante cruzarse, al menos hasta el capítulo 18, que es cuando Valdés revela su verdadera identidad y Saturnina cae presa. Así, en ocasión del *Jach’a Uru* (capítulo siete), aniversario de cincuenta años del nuevo régimen (por lo tanto se puede ubicar el evento en 2072), Fortunata y Saturnina se encuentran. Pero antes

Saturnina su versión de testigo visual del asesinato del *Willkaqamani* en Challapata. Puede que sea muy purista de mi parte, pero tratándose del penúltimo capítulo, cuando ya ha muerto el *Juch’a Manq’suri*, que es la muerte que importa, creo que en ese punto la acción (en el sentido aristotélico) ya acabó y que por eso el vacío diegético que ahí llena Fortunata queda algo suelto. No me parece que *Saturnina* presente casos así solo por ser una novela de ciencia ficción, sino a veces por la dificultad enorme que ha debido implicar el articular no una, no dos, sino cuatro relatoras, *i.e.* el proyecto narrativo de Spedding es muy audaz y por eso seguramente fue muy difícil también.

de encontrarse, Fortunata termina un contrato en Io y Saturnina conoce a Alejandro Valdés durante otro contrato con la Gates Corporation. Y después de encontrarse, Fortunata asume el cargo de Justicia que la deja arraigada en Qullasuyu Marka más de un año y Saturnina vuelve a encontrarse con Valdés en *Venus Orbital*. En ocasión del arresto temporal de Saturnina en Bagdad a causa de haber festejado el Anata en pleno bar musulmán de *Venus Orbital* (capítulo ocho), vuelven a encontrarse Fortunata y Saturnina, Fortunata consigue liberarla y juntas tienen una semana romántica en Bangkok. Se da un retorno en el capítulo nueve, Saturnina completa la otra mitad del altercado en Venus desde su perspectiva: dice que se asocia con Valdés en tráfico de armas y muñequa con él para conseguir un contrato que luego utilizará como coartada en su atentado a Fobos (capítulo 17). Por su parte, Fortunata también cuenta su mitad de la historia: de regreso de Bangkok, organiza un juicio para expulsar a los hombres del servicio del Sindicato, todo bajo comando secreto que le da Saturnina antes de volver a alejarse de ella (capítulo 13) rumbo a un contrato en nave australiana para luego pasar por Brisbane y encontrarse nuevamente con Valdés. Aquí esto empieza a parecer un triángulo amoroso entre Fortunata, Saturnina y Valdés que podría convertir al lesbianismo de Saturnina en bisexual doble vida (aunque esa sospecha es desmentida por Saturnina al inicio del capítulo nueve). Continúa Fortunata en su función de Justicia (capítulo 14) y tiene que hacer malabares para sostener la merma de pilotos qullasuyanos que ocasionó el juicio ideado por Saturnina; entre otras cosas, vuelve a reclutar a pilotos retirados. Mientras tanto, Saturnina acude a una reunión con el Flora Tristán (capítulo 15: para este evento ella da la fecha de 2079: han transcurrido ya siete años desde lo del *Jach'a Uru*) en la que se planea la destrucción de la Coricancha peruana en 2080 (capítulo 20) mediante explosivos ultramodernos proporcionados por Valdés. Un año hacia atrás (capítulo 16): Saturnina visita a Fortunata en su oficina de Justicia y la obliga, a besos, a borrar todas las inconsistencias en su registro de navegación, luego ambas parten juntas a reclutar a Elena Poma, con quien Saturnina irá en otra misión colonista azaniana (como la del capítulo uno), esta vez para hacer volar Fobos (capítulo 19). De regreso (capítulo 20), Saturnina al fin participa en el atentado antes acordado con el Flora Tristán (capítulo 15) y de aquí en más permanece en Chonchocoro recibiendo visitas hasta el final de la novela.

En cambio, en el inicio de la secuencia P (capítulo cuatro), Alcira. Durante un Todos Santos en Chulumani, invitada por Saturnina y a poco tiempo de haberla conocido, Fortunata

participa en una sesión para hacer hablar a los muertos. Se hace medianoche y se sacan los *tuxllus* de la familia Mamani Guarache: Alcira, Clemente (su esposo) y Juliana (su hija). A pedido de su sobrino bisnieto, un pequeño que acaba de despertar, la difunta abuela Alcira cuenta el inicio de la sublevación indígena (2022) y sus experiencias como dirigente de guerrilla. Su relato va algo así: el gobierno declara área protegida todo el Chapare e inicia un plan de relocalización, que más bien fue violento desalojo armado, matanza general y sanguinaria. Los chapareños son rápidamente llamados por sus dirigentes a reunión armada en torno a Cochabamba, Alcira y Clemente van por separado. Se plantean diversos planes de respuesta bélica a la opresión, mientras en la radio se oye al presidente diciendo que la situación solo trata de unos cuantos antisociales, que se siga yendo con normalidad al trabajo. Mientras tanto la Brigada Felipe Quispe barre y descuartiza la última guarnición militar en Cochabamba y todo el resto los sigue enardecido, Andrés Chuquimamani entre ellos (futuro primer *Willkaqamani* de Qullasuyu Marka). Saquean la ciudad, se aprovisionan para la guerra. De boca en boca llega la noticia de que similar situación se ha extendido a las otras ciudades grandes, Santa Cruz y La Paz, sin embargo los mensajes presidenciales de supuesta normalidad continúan en Radio Illimani, la única emisora todavía activa. Ocurre un enfrentamiento con otra guarnición militar en Villa Tunari, ráfagas desde aviones bolivianos hacen temer a Alcira por su vida, pero se logra derrumbar a tres de ellos y el último se retira. Parten grupos del consejo de guerrilla con distintos destinos, el grupo de Alcira con rumbo a Ivirgarzama, donde encuentran gente antes entrenada por la Brigada Evo Morales, que ya hace tres años se hallaba venida a menos. Hacen prácticas. Luego de un mes de lucha en Chapare, vuelven para hacer un cerco a Villa Tunari. Se producen levantamientos similares en todas las ciudades, ya no solo las pequeñas, menos una última facción cruceña a favor del gobierno. Aquí el relato de Alcira es interrumpido por Juliana, quien dice haber saqueado Ciudad Satélite mientras tanto. Alcira contesta diciendo que luego de triunfar en Villa Tunari fue directamente rumbo a su casa en El Alto, solo para encontrar ruinas luego del misil nuclear que matara a Juliana y a todos los alteños. Alcira pide perdón a Juliana por no haber estado con ella, las dos se distraen de su relato y se van. Clemente, dicen, no dice ni una palabra porque no simpatiza con Saturnina.

Esta diferencia de un primer caso entrecortado a otro más lozano no tiene que ver con que la “forma de contar” de Alcira difiera de la de las otras relatoras, simplemente se debe a que en la

novela sus relatos se encuentran notoriamente menos cortados por entrecruces que lo cercenen a la vez que articulen con otras relatoras. Después de todo, la suya es una historia que constituye una analepsis externa sobre la cual, como única sobreviviente al lado de una Juliana y un Clemente medio silenciosos, nadie va a quitarle la palabra. Ahora intentaré mostrar más en detalle el caso de entrecruce.

A partir del relato primero (secuencia T), la presencia de varias relatoras en *Saturnina* empieza a relacionarse con el trabajo que tienen de viajeras espaciales. Estas mujeres no solo relatan, principalmente viajan harto, y como consecuencia sus historias quedan atravesadas entre sí. Ahora, a pesar de que Imelda (hermana de Saturnina) y Feliciano (ex Flora Tristán) aparecen en los capítulos dialogados (por ejemplo 28, 29, 30, 34), considero que no llegan a ser relatoras en toda ley, o de lo contrario habría quizás que añadir junto a ellas a Alejandro Valdés (aunque esto rompería con el esquema feminista) porque, en diálogo con Saturnina, él participa tan activamente como ellas (por ejemplo P4, T10). Las relatoras oficiales serían a mi parecer Alcira, Cleoje, Saturnina y Fortunata. Toda analepsis externa (los capítulos marcados por la secuencia P) es narrada por Alcira, Cleoje y Saturnina en este orden preciso: Alcira (P1, P2, P3), Saturnina (P4, P5), Cleoje (P6), Saturnina (P7, P8, P9). El contenido que estas analepsis externas abarcan es el siguiente: P2 corresponde a la segunda mitad del mito de origen de Qullasuyu Marka, los años difíciles de Alcira como dirigente de guerrilla, pero este relato es de nuevo interrumpido porque Saturnina y Fortunata dejan de escucharla para ponerse al día en el amor; P3 termina con la invasión de Puno que quedó pendiente (tercera y última parte del relato de Alcira) y, como avisa el primer prólogo (Spedding, 2010: 9-10), es especial por ser el único relato de ultratumba que presencian “las entrevistadoras”, o sea las narratarías diegéticas que supuestamente recopilaron todo; P4 es narrado en diálogo entre Saturnina y Alejandro Valdés, durante un “franco” (un periodo de descanso de las contratistas espaciales) en *Venus Orbital*, donde recapitulan sintéticamente algo de los primeros y arduos años de la des-mercantilización de Qullasuyu Marka; P5 es narrado de nuevo en una charla, ahora entre Saturnina y Fortunata, y corresponde a los inicios del Comando Flora Tristán; P6 corresponde a la infancia de Saturnina (este pasaje, aunque breve, es importante y volveré sobre él en el subtítulo 2.2.1); P7 en realidad continúa a P5 ininterrumpidamente dentro de un solo capítulo (el 11) y corresponde a cómo el Clorinda Matto, unidad de reclutamiento del Comando, entró en contacto con Saturnina; P8 es un

relato de Saturnina que interrumpe otro de Fortunata y corresponde a cómo, durante sus años de estudio en el Sindicato, conoció a Elena Poma, quien forma parte de la primera generación de navegantes quillasuyanos (sobre esto me detendré en el subtítulo 2.3.2); finalmente P9, charla de Saturnina con Fortunata, corresponde al primer atentado terrorista de Saturnina: bajo identidad falsa de Eleuteria Quispe Suyco, toma un trabajo de limpieza con Inkaclean y hackea la base de datos del Ministerio limeño de Asuntos Indígenas.

En cambio, a partir del inicio del relato primero (T1), la noche de año nuevo (que es posible deducir que corresponde a 2071) en que Fortunata y Evarista (otra navegante) conocen a Saturnina, la posibilidad de seguir una línea sin cortes disminuye. En verdad, esto ocurre a partir de que terminan los relatos de Alcira; aparte de las de ella, todas las otras analepsis externas también se hallan incrustadas en otros sitios que cronológicamente no tienen mucho que ver con ellas. En cualquier caso, volviendo a la línea del relato primero (capítulo cuatro, T3), lo que cuenta Fortunata antes de llegar a Chulumani en Todos Santos, lo primero que encontramos, es una descripción bastante sucinta que, no obstante, abarca la información que es eventualmente completada *in extenso* en varios otros capítulos de la secuencia T. Lo que Fortunata explica es lo siguiente: dice que Saturnina no le contó nada del Flora Tristán sino hasta que la apresaron y llevaron a Chonchocoro (año 2081). “De Marte” (Spedding, 2010: 34), dice, Saturnina se fue en un *corvette* de la Cruz Roja y ella en un contrato para recoger minerales del Belt que la tuvo cuatro meses más *off-planet*. Al regresar para Todos Santos rumbo a Tablachaka (donde su tía) para el tercer año de difunta de su abuela, a medio camino, en Oruro, se volvió a encontrar con Saturnina, quien la invitó a pasar el octavo día en Chulumani.

Lo primero que debemos notar aquí es que cuando Fortunata dice “De Marte”, o sea desde Marte, ella alude a una misión colonista que ella y Saturnina hicieron juntas, en el plano cronológico, inmediatamente antes, y en el textual, dos capítulos atrás. Esta misión colonista, si vamos al capítulo dos, veremos que consistió en llevar africanos de Azania (nombre político atribuido a ciertas partes de África) hacia Marte. Aquí encontramos lo que a la larga será el mencionado error de diseño: el sobreuso del sumario o de la pausa contextualizante. Al parecer Marte, luego de siglos de esclavitud e injusticia, ha sido otorgado a la raza negra en calidad de indemnización de parte de todas las naciones privilegiadas. El problema es que Fobos, una de sus lunas, fue ocupado por racistas extremos que “odian a los judíos solo un poco menos que a los

negros” (2010: 23), de modo que con el tiempo a los azanianos se les ha hecho imposible ocupar su nuevo planeta. El resultado es que siempre anden a la busca de navegantes expertos y temerarios, como Saturnina, para contratarlos en estas misiones colonistas. Lo segundo que debemos hacer es localizar dónde se encuentra la continuación de esto luego de que la misión llega a su término. Al parecer, como es posible observar, se trata en verdad de dos continuaciones: el rumbo de Saturnina desde que ella toma el *corvette* y el de Fortunata en el Belt, cada una por su lado.

Si saltamos al capítulo seis, encontramos a Saturnina narrando dos otros contratos que, parece, podrían ser los que hizo luego de irse en el *corvette*. El primero no es propiamente un contrato: es un atentado (¿tal vez su segundo?) que consistió en (intentar) asesinar al Ministro de Educación limeño; pero las cosas salen mal, la otra organización con que coordinan el atentado no hace bien su parte del trabajo, no llegan a asesinar a nadie y acaban perseguidos por guardaespaldas que les disparan y, mala suerte, logran dar a Saturnina en el muslo. “Muy apenas he llegado a Uyuni a tiempo para mi próximo contrato. «Ha debido ser la farra del siglo» ha dicho la Evarista y no estaba del todo equivocada” (2010: 55). Desde aquí, si seguimos el orden no lineal tal como lo sugiere el segundo prólogo de la novela, tendremos que regresar al capítulo cinco y, sorpresa sorpresa, encontraremos a Fortunata y Evarista precisamente en Uyuni y a punto de embarcar un *shuttle* con dirección a *Ceres Orbital*. Las palabras de Fortunata al ver a Saturnina llegar son: “Tenía una venda en el muslo y cara de no haber dormido en mucho tiempo”; las de Evarista citada por Fortunata: “«¡Ha debido ser la madre de las farras!»” (2010: 49). De un lado Uyuni, un balazo en el muslo y una farra del siglo; del otro Uyuni, el muslo ya vendado y una madre de las farras. Con esa conexión se hace posible trazar un pequeño pedazo de cronología que obedece al segundo prólogo y así confirma que este quiere conducir a la causalidad trazada en T. Pero esta causalidad, como dije, no supone un transcurso tan enrevesado en comparación con el orden editorial y sucesivo: sobre algunas otras de estas inversiones en el detalle, la disposición macro de los acontecimientos es razonablemente cronológica.

Hay que indicar para el caso aquí observado, entonces, que siguiendo el orden editorial y no el del prólogo, es decir primero el capítulo uno, después el dos, el tres, hasta llegar al último, tampoco se pierde esta especie de resonancia de información reiterada, por la simple razón de que los capítulos en cuestión, el cinco y el seis, continúan estando lado a lado ya sea que los

leamos de izquierda a derecha o al revés (y si no lo estuviesen, de todos modos no sería imposible recordar su relación desde una posición textual más remota). Y no es poco importante señalar esto, porque tal vez sea indicio de que la conexión hecha entre los capítulos cinco y seis se vale primero de una repetición casi anafórica de ciertas palabras u oraciones y solo luego desemboca en cierta organización en el tiempo ficticio (una que de paso no siempre proporciona fechas, repito, sino solo causalidad: una cosa que lleva a otra; eso no necesariamente representa una noción de tiempo).

De vuelta al capítulo seis, el segundo contrato que narra Saturnina consiste en extracción de minerales en Io bajo contrato con la Gates Corporation. Este contrato corresponde a cuando ella, con el muslo vendado, ha tomado ya el mismo *shuttle* que Fortunata y Evarista rumbo a Ceres *Orbital*; es decir, la primera mitad del capítulo seis ocurre antes del capítulo cinco y la segunda mitad después. Dicho de otra manera: en el capítulo cinco, Fortunata es la relatora y desde su perspectiva Saturnina aparece en Uyuni inexplicablemente con una herida en el muslo, luego vuelve a desaparecer en Ceres *Orbital* con otro rumbo distinto al que tienen ella y Evarista. Y en el capítulo seis, Saturnina relata sus dos contratos antes y después de cruzarse en Uyuni con Fortunata y Evarista, sin dar el mismo énfasis al encuentro en Uyuni, dicho sea de paso. Son como dos mitades, insisto, de una misma línea causal que en determinado momento se cruzan y después se vuelven a separar: la relación que parece unir las no enfatiza la anacronía sino la simultaneidad.

No haré un repaso así para todo, pero en este caso era necesario para justificar cierto abandono parcial del aspecto exclusivamente temporal, primero, y segundo para señalar algunas cualidades que a continuación me permitirán observar los otros órdenes posibles en *Saturnina*. En resumen: primero, lo enredado de las referencias temporales. La primera analepsis externa (la de Alcira) ocupa nueve páginas (Spedding, 2010: 38-47), pero su amplitud (el otro aspecto de una anacronía que acompaña al de alcance (Genette, 1989: 103)), o sea la duración de historia que abarca, no ocupa ni un año, o eso pareciera. En cierto punto se dice que transcurrió un mes, pero no se mencionan fechas; el año que incluyo en su resumen está extraído del apéndice histórico adicional que proporciona la novela (Spedding, 2010: 307). Este relato, porque tiende a referir a fechas por medio de nombres y hechos, además de como analepsis externa, parece funcionar como mito de origen. Esto lo voy a profundizar respectivamente en los subtítulos 2.2.1

y 2.2.4. Segundo, la manera en que empieza y termina Alcira este relato, primero instada por su sobrino bisnieto y luego interrumpida por su difunta hija. En menor escala, esto reproduce la misma manera que varios otros relatos de la novela podrían tener de interrumpirse. Volviendo al caso en cuestión, Fortunata primero interrumpe su relato a mitad del capítulo cuatro para dar paso a este de Alcira por medio de un diálogo que permite que una relatora anterior se calle y otra nueva se explaye. Esto sugiere que en *Saturnina* las charlas bien podrían funcionar como Aristóteles nos ha enseñado, es decir como representación directa (Genette, 1989: 221), y a la vez, cuando ocurre lo que en el capítulo cuatro, puede que sean el umbral entre dos relatos que cuando se cruzan son dialogados y cuando vuelven a alejarse son glosados. Esto será profundizado en el subtítulo 2.2.2. Tercero, la aparición de un recurso nemotécnico que arriba llamé anafórico y que funciona como clave para decodificar la causalidad en la historia. Como con la relación entre los capítulos cinco y seis, los siguientes mejores ejemplos para ilustrar esto serán, en el subtítulo 2.2.3, acompañar la reaparición de otras “anáforas”: la paulatina revelación de la calavera de Alcira en el *q'ipi* de Saturnina o la paulatina revelación de la traición de Alejandro Valdés, por ejemplo.

Luego de esa primera selección de cuatro órdenes, también expondré en una segunda selección otros dos órdenes en *Saturnina* que podrían ser ejemplares de una articulación más intensivamente orquestada. El primero (subtítulo 2.3.1) consiste en una prolepsis de doble alcance, próximo y remoto, que conecta el tiempo ficticio de la primera y última novelas de la trilogía de Spedding en una especie de superposición de temporalidades¹⁸. El segundo (subtítulo 2.3.2) consiste en una combinación de elipsis con analepsis e incremento en la distancia que provoca un efecto que no radica en ninguno de estos procedimientos por sí solo, sino en su trabajo combinado.

Antes de pasar a estas dos selecciones, se hace necesario aclarar qué uso hice de los conceptos narratológicos de Genette, algunos de los cuales ya hemos venido manejando hasta aquí. Primero que nada quisiera dejar claro que dado que esta es una monografía que tiene por objetivo proponer una forma de leer una determinada novela, he incluido fuentes bibliográficas oportunas, pero he rechazado la opción de un diccionario de los términos de Genette. Aunque sería de ayuda para quienes no lo han leído, arruinaría la estructura general de mi propuesta

¹⁸ Este aspecto también es destacado, aunque sin dar ejemplos, por Ayllón (2016: 12) y Burdette (2011: 119).

llamando más interés del necesario sobre una herramienta en vez de sobre la novela en cuestión. De todos modos, una guía boliviana para leer a Genette está disponible en *Elementos de semiótica literaria* (Antezana, 1977: 60-66), aunque allí el autor, a mi parecer al menos, no pareciera entender que para todo texto Genette siempre ofrece un estado de la cuestión de los términos concernientes a su tema en la teoría literaria y que por eso el amplio repertorio que Antezana decide llamar “delirio” (1977: 61). Recomendaría, solo, más predisposición a la virtud que cada texto de Genette exhibe, que es una de dominio etimológico y depuración de redundancias en el habla académica.

En segundo lugar, una aclaración de método. Una lectura que se limite a identificar anacronías, tipos de instancias narrativas, órdenes temporales, etc. no debe considerarse completa si no elabora en cuanto a qué función podrían cumplir en el contexto de cada mecanismo narrativo estudiado individualmente. Desde una lectura de obras canónicas de la literatura europea, en *Figuras III* Genette hizo el trabajo de abstraer principios que sean aplicables a tantas obras literarias como fuere posible. De ahí se puede concluir que el análisis narratológico nunca se quiso que sea más que una parte del trabajo crítico. La otra mitad, a mi parecer, consiste en la identificación y descripción de funciones. Pero en el caso sudamericano nunca resulta posible asumir una influencia exclusivamente occidental en las obras literarias, y el problema es que el aparato conceptual desarrollado por Genette, como él mismo avisa una y otra vez, corresponde específicamente a la tradición literaria occidental. De ahí por ejemplo la preeminencia del aspecto temporal en la narratología, que usualmente apuramos sin más en nuestros estudios, sin el previo cuidado de adaptación, o incluso reformulación, que cada nueva lectura exige.

El uso del concepto de montaje narrativo tiene su justificación en este problema, o al menos esa es mi propuesta. El abandono parcial del aspecto temporal en *Saturnina* permite sostener un estudio prolongado que se ubique justo entre la historia y otro aspecto que no quisiera llamar relato, sino, con Tinianov, la armazón de un recorrido. Es decir, entre una lectura de la novela y otra lectura de los procedimientos que podrían haber armado la novela. Al hacer este cambio, es posible afrontar de mejor manera la cuestión de la intervención autoral en la obra literaria, que como vimos constituye el mayor problema para la crítica de la trilogía de Spedding. Además este cambio hace posible asir de alguna manera aquello que hemos venido llamando

puntuación o deformación, es decir lo que juega un rol decisivo en la construcción de una obra literaria y que se entrelaza con la información que otorga el lenguaje (tiempo, punto de vista, distancia), pero no parece posible suscribir del todo a su dominio. Así que el abandono parcial del aspecto temporal en verdad es parte de otro abandono mayor, y también parcial, que es el del aspecto lingüístico de un relato. El método que surge de este abandono mayor es el de la búsqueda de órdenes de montaje narrativo. Los recursos disponibles para realizar esta búsqueda siempre deben salir de la obra literaria escogida, pero también pueden encontrarse complementados a nivel intertextual y paratextual, por ejemplo en nuestro caso, providencialmente, con la disponibilidad de todo el primer corpus de la obra escrita de Spedding, o sea su obra etnográfica. El término “montaje narrativo”, como se lee en uno de mis epígrafes, lo tomé prestado del cineasta alemán Harun Farocki, pero si la idea ha logrado entenderse y si logra comprobarse en las dos selecciones que nos esperan, en verdad el nombre no importa.

2.2 Primera selección: otros órdenes posibles

2.2.1 Indirecto

Toda instancia narrativa tiene un grado de aserción sobre las informaciones otorgadas en su relato. La instancia narrativa extradiegética o en primer grado, en una novela autobiográfica, tiene un carácter de remembranza individual hecha muy después de los hechos. Por lo general a ese tipo de instancia narrativa lo suponemos con un conocimiento pleno. Por ejemplo no dudamos de lo que narran Adriana en *La romana* (cf Moravia, 1972) o Jonás en *Jonás y la ballena rosada* (cf Montes, 1987). En cambio *Saturnina* presenta un caso de múltiples instancias narrativas intradieéticas, como vimos en el subtítulo 2.1.2. Las cuatro relatoras de *Saturnina* son más cuidadosas a la hora de afirmar su conocimiento de las cosas que narran, no siempre están seguras, y eso produce que nunca alcancemos una certeza absoluta a partir de sus relatos. En este subtítulo detallaré qué cualidades creo encontrar en esta otra forma de relato.

La poca cantidad de referencias temporales en los relatos, su alusión a fechas por medio de nombres y hechos, como dije, hace que las analepsis externas parezcan funcionar también como mitos de origen. En realidad, hace que inclusive las analepsis internas funcionen, en cierto nivel, como un relato oral entremezclado con mítico. ¿Por qué? En *Religión en Los Andes*, Spedding hace una explicación didáctica del mecanismo con que funciona una historia oral y

cómo esta entra en contacto con un mito. Dice que en la historia escrita todo “se ordena según las fechas y no se puede mezclar los tiempos” (Spedding, 2008: 37), mientras que las historias orales sí “Mezclan los tiempos y combinan personajes históricos con personajes míticos” porque se basan “en lo que recuerdan las personas” (2008: 38) y en cómo lo recuerdan. Explica que a partir de esta diferencia es posible hacer una clasificación de la historia oral en tres temporalidades: (1) “lo que la persona misma ha vivido”, (2) “lo que le han contado personas más viejas” y (3) los “eventos que ocurrieron en un pasado distante” (2008: 38).

Esto puede ser relacionado con cómo observa Spedding los comentarios de la cosecha, aquellos que, como vimos, pueden ser “más efectivos que cualquier ‘cárcel del pensamiento” (1994: 206), pero que no por ello, dice, dejan de ser “esencialmente pasivos” (1994: 180). Y por ser de esta naturaleza, repercuten en el hecho de que en aymara haya “varios tiempos que asignan un valor de verdad no definido a la oración” (1994: 180). Según explica Spedding, son tres: verídico, falso e incierto. Este último, dice, también es llamado tiempo desiderativo y se refiere tanto a los sucesos que se desconoce como a los que se desea que hayan ocurrido. (Como no entiendo aymara, sería atrevido afirmar sin más que el llamado tiempo desiderativo equivale al subjuntivo en español, pero es innegable, en todo caso, el gran parecido entre ambos).

Volvamos a *Saturnina*. Hacia el capítulo 29, Saturnina ya ha estado buen tiempo presa y Feliciano (nombre de guerra de una ex Flora Tristán refugiada en Qullasuyu Marka) la visita y le pregunta acerca de la muerte de Cipriano, el segundo *Juch'a Manq'suri*. Explico un poco esto: el gremio *Amawt'a* es el que gobierna luego de la sublevación indígena. En el capítulo 10, Alcira cuenta que pudo presenciar la primera reunión de este gremio cuando todavía no estaba bien constituido y allí vio a alguien que “estaba hilando a la izquierda y no a la derecha como siempre se hace. Ese había sido el primer *Juch'a Manq'suri*” (2010: 98). Cuando su organización alcanza solidez, este gremio, coherente con la visión dual que de acuerdo a Spedding tienen algunas culturas andinas, se divide en jerarquías de a pares: la autoridad principal es el *Willkaqamani* y su contrario, o su par, el *Juch'a Manq'suri*. Según el glosario de la novela, este último es “el que come o consume todos los pecados y culpas; en el gremio *Amawt'a*, el encargado de las brujerías” (2010: 327). En el capítulo 29, sin embargo, es él quien aparece como víctima de una brujería. Saturnina le cuenta a Feliciano cómo este señor murió atrocemente en la cárcel de Chonchocoro, donde ella está presa, y lo encontraron con múltiples marcas de herradura en el

cuerpo. Poco antes, él iba a visitarla en busca de su ayuda, porque al parecer alguien le hizo una maldición por medio de Tata Santiago, pero no conseguía averiguar quién ni desde dónde.

Lo que me parece que la novela busca ocasionar en ese momento es que el nombre de la culpable esté en la punta de la lengua de todo lector. Llegados al capítulo 29, habremos pasado por los tres relatos que vimos de Alcira, realizados desde el más allá y por convocación especial de Saturnina, y lo que es más importante, habremos también pasado por aquel diálogo entre Saturnina y su abuela en una sesión privada del capítulo 25 (que no se anuncia en ninguno de los dos índices) en que Alcira ya no se muestra demasiado feliz de que su nieta continúe sonsacándole informaciones desde el más allá. Cuenta Fortunata:

No sé qué hora era cuando las ganas de orinar me han hecho despertar. Se escuchaba la música en el otro lado. Al levantarme para ir al baño –tienen uno allí mismo en la celda– me he dado cuenta que la Satuka ya no estaba en la cama conmigo, y que alguien más estaba hablando allí. Total oscuro, no se veía nada. Era la voz de la abuela.

«[Dionisio Layme] Está mal siempre» decía. «Es tuberculosis resistente a drogas múltiples, dicen. Como sea está saliendo a celebrar esta noche, pero no va a llegar ni al día de la Liberación. Capaz que esta noche siquiera le da hemorragia.»

«¿Y quién más?»

«La *Mama Quilliri* [curandera] está trabajando fuerte. Hace un mes me ha querido llamar.»

«¿Y no has contestado?»

«Claro que no.»

«Debes contestarle nomás.»

«Pero..., ¿qué ley de decir?»

¡Carajo...! He dicho en mi corazón. ‘Depende de la abuela’ dice, ¿a ver...? ¡Depende della nomás!

«Dile que todavía no han de tragar a una mujer en el cargo. Que escoja al más... manipulable, y le vamos a trabajar después.»

«No voy a responder. Me va a preguntar dónde estoy»

«¿Y no le puedes despistar? [...] ¿Acaso ella tiene más fuerza...?»

«Tiene nomás... Trabaja con Sajama. A mí no me gusta ese Sajama.»

«Dile pues que te llame con Illimani o con... ¡La Cumbre *Achachila!*, mejor todavía. Esos nos quieren, ¿no ves?»

«Yo no sé desas cosas, Satuka. Vos eres sabia, yo soy muerta nomás.»

(2010: 233-4)

Claro, ya que las jerarquías de *amawt'a* van de a pares, es posible suponer que esta otra muerte previa, la de Dionisio Layme (segundo *Willkaqamani* después de Andrés Chuquimamani y, como dije, además padre de Saturnina), sea la que ocasione como por complementariedad la otra. Esto, sin embargo, tampoco impide seguir esperando la resolución más tenebrosa, que es la que todo lector siempre ansía, y añadir esta nueva de que quizá Dionisio Layme sea otra víctima de Saturnina. En cualquier caso, por si esto no fuera suficiente, habremos también pasado por el relato en que Cleoje cuenta cómo su hija entró en contacto con el maligno:

hasta que el rayo... Cuando ella tenía quince años pues, en la fiesta de Laja; Concepción es, ¿no ves?, aunque lo han puesto Wirjin Tayka es Concepción siempre. La Satuka había ido a vender coca allí con una de Huancané y el Tata Clemente. [...] se ha recogido de noche y ha pescao a la Satuka bien abrazada de la otra *imilla*; les ha agarrao a chicotazos dice. La otra se ha arrodillado llorando, pero la Satuka se ha parado y le ha contestado bien feo. Esa sí, no tiene respeto, ni para mí, ni para nada. Le ha dicho que era un viejo arrecho; que ya no se le paraba; que solo servía para tomar. Y ella dice que él le ha querido encimar.

‘Te he de mostrar que sí se me para’ diciendo.

Yo no sé. ¿Su propio abuelo? Pero de allí ella se ha escapao, así en *mankancha*, en pleno aguacero... [...]

Como a una semana de lo que se ha perdiu, le han encontrao al lao de Achacachi, en ese cerro Pachjiri. Toda sucia, flaca, y como loca. Amarrao con una sogá le han traído; se escapaba, dice. En el pueblo de Achacachi le han *millurao*.

‘Rayo es’ han dicho. ‘Le ha llegado el rayo, pero le ha caído en mal lugar, en el río, está con el maligno.’

(2010: 185-6)

Sin embargo, continúa siendo imposible afirmar nada. Lo único que se puede saber directamente de boca de Saturnina es lo que ella le dice a Fortunata en el capítulo 34: “He jurado la verdad, yo no les he matado” (2010: 303). Al contrario de lo que ocurre en *Manuel*, donde incluso contamos con el diálogo incriminatorio para confirmar cuándo y cómo Saturnina embruja a su cuñado (“In nomine Patris, Filiis, Spiritu Sanctu, Pedro Mamani, Pedro Mamani *sutiyä* [te bautizo]” (Spedding, 1997: 42)), o del epílogo en *El viento*, donde una última línea de diálogo en Saturnina finalmente confirma nuestras sospechas de que sí estaba involucrada en “el otro lado” del negocio de la coca (“solo te vas a recordar de olvidarme siempre” (Spedding, 2004: 92)); al contrario de eso, digo, aquí verdaderamente no se da ninguna pista fehaciente para ligar a Saturnina con el embrujo del *Juch'a Manq'suri*. La posibilidad del suceso, no obstante,

permanece sugerida varias veces y desde distintas direcciones, como una construcción de personaje que estuviera esparcida en la novela y aún más atrás, desde las primeras dos partes de la Trilogía. Se intuye e incluso se sabe que Saturnina es una bruja y es astuta, pero no se reconoce dónde ni cuándo, porque todo lo que sabemos de ella nos llega ya mediado, indirecto: algo que Fortunata escuchó a oscuras y recuerda, algo que a Cleoje le contaron pero que pasó hace tiempo y que en parte no asegura, algo que nosotros vimos en las anteriores dos novelas pero que oficialmente no podemos llamar “parte de la misma historia”. Se trata de un suceso, al fin, que desconocemos o quizá, para aliviar nuestra expectativa, uno que desearíamos que haya ocurrido, y así a lo máximo podemos decir, en aymara conjugado al desiderativo, *ukhamaspay* (Spedding, 2010: 286): ojalá que así sea.

Un posible origen para la idea de configurar esta narración por medio del orden indirecto, es decir de “lo dicho” (por distintas personas además) que es presumible pero nunca garantizado, podría encontrarse en un pasaje de la tesis doctoral de Spedding (*Wachu Wachu*) en que ella recopila y cita al pie de la letra siete distintas versiones de una masacre ocurrida en 1982 en Chulumani en que campesinos enfurecidos tomaron el retén policial y lo incendiaron con sus operativos dentro (cf Spedding, 1994: 195-197). El hecho referido es impresionante y algunos de los testimonios recogidos por Spedding también lo son, pero es interesante atender a cómo ella argumenta la necesidad de las siete versiones y no de ninguna definitiva. Dice: “Voy a citar varias de estas versiones, sin intentar una ‘verdad’ sintetizada; lo que la gente cree es más importante que lo que de veras pasó, que, en todo caso, apenas se puede reconstruir” (1994: 195).¹⁹

Desde la clasificación técnica, el orden indirecto en *Saturnina* corresponde bastante a lo que Todorov y Ducrot llaman una caracterización indirecta del personaje (2003: 264) o lo que Genette ubica en la cuarta función del narrador y llama función testimonial o de atestación (1989: 308-312). En ambos casos se trata de información eventualmente atribuible al personaje que solo se constituye como tal desde el trabajo deductivo de lectura. La primera particularidad del uso de este método en *Saturnina* sería que las deducciones se sustentan en un conjunto de testimonios que informan pero no aseveran, la segunda sería que esos testimonios dan informaciones atribuidas y atribuibles a todo un conjunto de personajes. En otras palabras, cada

¹⁹ También se puede leer al respecto Spedding, 2001: 197-215.

relatora tiene su versión de las cosas, y entre sí estas versiones no difieren garrafalmente, pero sí lo suficiente como para generar una amplia gama de disonancias, logrando sostener un delicado equilibrio que no ahoga ni tampoco exalta la incertidumbre de lectura.

2.2.2 Cruzado

Tradicionalmente, se asume que dentro de los límites de un cuerpo textual encapsulado, como un capítulo, la instancia narrativa no cambia. Esta regla no se rompe en una novela epistolar aunque incorpore varias instancias narrativas, porque el formato mismo de una carta otorga encabezados y firmas que delimitan con claridad total dónde empieza y termina la declaración de cada instancia narrativa. Por ejemplo, en *Íntimas* (cf Zamudio, 2012) sabemos muy bien qué cosas ha dicho Juan y qué cosas ha dicho Antonia. En cambio, *Saturnina* a veces alterna entre una relatora y otra desde el interior de un solo capítulo. Esto dificulta la distinción de qué relato pertenece a quién y, por otro lado, también oscurece la frontera entre los dos relatos consecutivos, puesto que no parece haber división estructural alguna que los distinga visualmente. En este subtítulo, detallaré las dos formas principales que creo encontrar en que *Saturnina* resuelve la transición entre dos instancias narrativas dentro de los límites de un solo capítulo.

Como dije, la manera en que Alcira empieza y termina su primer relato, interrumpiendo a Fortunata y luego interrumpida por su difunta hija Juliana, es un procedimiento que resulta de la presencia de más de una sola relatora en *Saturnina*. Pero no solamente: ante todo resulta de la ausencia de un corte entre el final de un relato y el comienzo del otro. A fin de cuentas, en cualquier historia podemos atribuir un capítulo a una instancia narrativa y el siguiente a otra, porque la división que los separa lo autoriza. Si como dice Genette en todo relato no se puede tener sino una ilusión de mímesis (1989: 221), se podría afirmar que incluso un solo narrador no es el mismo entre dos puntos distintos de su propia historia. Pero no; lo que hace complicado el caso de Alcira es que en su punto de cruce con Fortunata, así sea por un espacio reducido, ella pasa de ser un personaje narrado por una relatora homodiegética a ser ella misma una relatora del mismo tipo y convertir a Fortunata en personaje de *su* relato. ¿O no? Y en el sitio de cruce entre ambas, ¿quién relata a quién, quién se hace cargo de la representación directa que parece suponer su diálogo? Sin duda Spedding, la autora implícita de todas las oraciones que identificamos con nuestras cuatro relatoras, pero intentemos seguirle el juego a esta lógica.

En principio, pareciera que todos los capítulos involucrados en la secuencia P y que presentan este tipo de interrupción en vez de corte suponen la misma situación. Esto conduciría a concluir que solamente el capítulo diez (P3) puede dejar de ser contemplado, ya que en este no se interrumpe a nadie. Existe otra opción. Alcira está muerta; todo lo que cuenta corresponde, como vimos, a una analepsis externa larga que atraviesa tres capítulos (cuatro, siete y diez), solo en dos de los cuales ella interrumpe (cuatro y siete). Ahora, es perfectamente plausible que durante un diálogo uno de los participantes se explaye para contar algo que, por el hecho de ser desconocido y de por eso necesitar ser contado, por lo general constituya una analepsis externa o heterodiegética. Lo que no resulta convincente es que, si uno de estos dialogantes está muerto, su explayarse pueda ser visto como una analepsis externa, como una analepsis heterodiegética y además como ninguna analepsis en absoluto (o a lo máximo como una completiva): solo una línea larga de diálogo en una representación directa. Su presencia misma en la historia del otro dialogante vivo implica, pues, que una cantidad externa, heterodiegética o completiva de contenidos pasados se incorpore al relato primero y lo agrande: la inauguración de un nuevo punto de inicio para el relato primero. Pero al parecer esto solamente ocurre, como dije, en la interrupción de las memorias póstumas de Alcira en los capítulos cuatro y siete (quizás en el 25 también, pero lo que Alcira discute allí con Saturnina es más breve y no supone el mismo tamaño de trastocamiento estructural), así que este orden cruzado no aparenta ser algo que pueda llevarse más lejos en la novela.

También aquí existe otra opción. Entendamos la implicación anacrónica de estos cruces de voces solo hasta un nivel alternativo, pensemos a la novela como una especie de oración gigante que tiene una cadencia que es marcada por una puntuación, recordemos la idea de puntuación (subtítulo 2.1.1).

La Dra. Ximena Soruco, tutora de esta monografía, me comentó que le parecía que el orden editorial de *Saturnina* daba a la lectura una sensación de no avance. Al principio le insistí en que, a mi parecer, el orden editorial no difería demasiado del secuencial, pero ahora me parece que es preferible prestar atención a esa sensación de lectura antes que a la lógica motivada que, como vimos, se sugiere en los prólogos de la novela. Aquí nos es útil el concepto de argumento tal como lo define Boris Tomashevski (1976: 202-221), como disposición del material contenido en una obra de cierta manera que es particular y que obedece, según él, al

menos a tres lógicas que llama motivaciones compositivas, realistas y estéticas. (No se debe confundir este uso del término motivación con el que hemos venido manejando). En *Saturnina*, incluso cuando no se trata de Alcira, la relatora difunta, parece haber una carencia de economía de información, ocasionada por el hecho de enfatizar la perspectiva específica de cada relatora desde una focalización interna y múltiple (Genette, 1989: 241-248). Los cruces entre relatoras incrementan esto, porque son diálogos en que las participantes se incentivan mutuamente a una reconstrucción colaborativa, y tal reconstrucción, por sostenida en diálogo, tiende a ser grande. Veamos un ejemplo de esto en el capítulo 30:

«[...] En Potosí no pasó nada, dice. solo que una noche, como él no dormía bien a causa del dolor, había escuchao cascos en la madrugada, esa vez como una tropa al galope, lejos pero a la vez bien clarito. Él ha preguntao si a veces por allí los arrieros pasaban de noche.

‘Sí’ le han dicho. ‘Sobre todo los comerciantes de caballos y mulas, si son nuevos sin domar les hacen pasar de noche, de día saben espantarse de la gente y las movilidades.’

‘Eso nomás haiga siw’ ha dicho.

Entonces han salido normal. Él venía dormitándose, dormitándose, pero en cierto lugar se despertó y de golpe allí estaba el mismo caballo corriendo a todo galope en la carretera. ¡A punto de chocar con la movilidad! Se ha lanzado sobre el volante para dar el quite, pero el chofer se le resistió y pisó el freno alarmado.

‘Nos hemos patinao. Apenas hemos frenao ya afuera de la carretera’ dice. ‘Por suerte no había barranco.’ Y otra vez había visto que el chofer estaba atemorizado...

‘¿Qué pasó!?’

‘Pero el caballo...’

‘¿No viste el caballo?’ había dicho sin pensar. ‘...y de allí ambos nos hemos callao’ dice. Pero luego el chofer le había dicho:

‘No era un mal paso nomás, ¿no?’

‘No. No era.’

‘¿No será mejor que viajes en la parte de atrás...? Ensarparemos y te acuestas con todas las camas. ¡No vas a mirar hacia adelante!’

Así había llegado a Tiwuanaku y luego le ha contao todo al *Willkaqamani*.»

«Y de allí... ¿Le han llevado donde esos Santiagos que dices?»

«No. Le han llevao donde uno y otro *Illapa*.»

«Pero Santiago... Es *Illapa*, ¿no?»

«O al *Illapa* le han convertido en Santiago. Pero esto no era de *Illapa*, pues. ¡Era de Tata Santiago!»

«No te entiendo cuando te pones a hablar de teología.»

«Son misterios de la fe. Él se había dao cuenta, pero. Que no estaba resultando... Que tenía que buscar a Tata Santiago siempre; pero no se atrevía a decírselos. Y tampoco se atrevía a decirles que él sabía que no había resultado; porque le seguía persiguiendo.»

«¿Y por qué no podía decírselos?»

«Mirá... Si un comunario cualquiera dice que le persigue Santiago, se le charla. Si insiste, se le manda un rato donde la reeducación; para sacarle la ignorancia. Pero si un *amawt'a* insiste en eso... No es ignorancia, es locura. Es peor que locura. ¡Es herejía! Admitir siquiera que Tata Santiago sigue existiendo y habrá que rendirle culto... Pero no hay Santo Oficio en la Zona Liberada, así que se le declara inhábil por desvarío y se le separa del cargo. Pero no le sueltan si es de jerarquía, y peor siendo *Juch'a Manq'suri*... ¿Permitir que uno que sabe todo lo que él sabe, ande desvariando y repitiendo herejías por donde sea...? Para casos semejantes antes los curas tenían monasterios donde guardaban el voto de silencio, pero ahora...»

«¿Qué hacen pues...?»

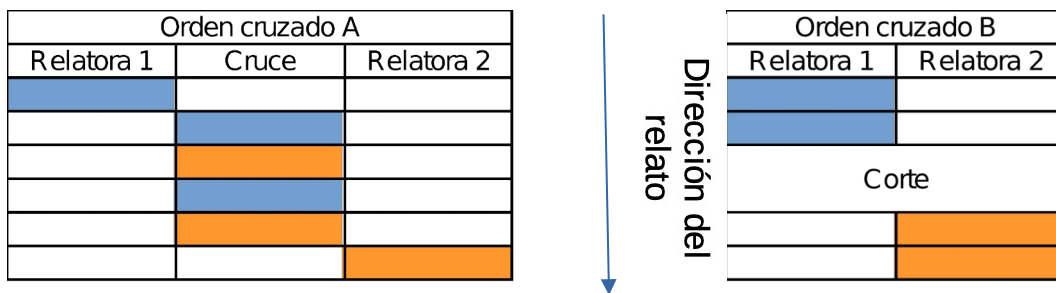
«Les siguen curando. Y si no se curan, y él sabía que sus curaciones dellos no le iban a curar, les curan para siempre. Como han querido hacer ellos conmigo en Huayna Potosí.»

(2010: 272-273)

Como se ve, el espacio que le ocupa a este estilo decir lo que tiene que decir es largo. Podríamos resumirlo en que Cipriano, el *Juch'a Manq'suri*, fue objeto de un embrujo con tenebrosas apariciones de un espectro colonial con forma de jinete en caballo blanco (Tata Santiago) y que, para peor, no puede explicar esto a sus colegas fanáticos del gremio *amawt'a* porque puede que lo tachen de loco, lo desahucien y asesinen. Todo esto es recapitulado en diálogo entre Saturnina y Feliciano, pero con ciertas licencias no verosímiles de citación que se permite la principal participante, Saturnina, y de ahí la forma de un descenso y ascenso a través de dos niveles ficticios señalados por dos tipos diferentes de comillas. En el primer nivel, comillas bajas («») para el diálogo entre Saturnina y Feliciano, y en el segundo comillas simples (‘’) para el diálogo que solo puede suponerse que sostuvo Cipriano con su chofer en otro momento y del que se habría enterado Saturnina para compartir en el primer nivel con Feliciano. El primer nivel contiene al segundo, pero ambos pueden ser considerados iguales en su uso aymarizado del español, por lo que además transmiten la misma textura léxica incluso que la del primer caso de cruce que vimos al inicio de este subtítulo. Esto es una forma rebuscada de decir que en *Saturnina* todo suena parecido. Pero es importante porque podría explicar cierta sensación de fatiga que la novela es capaz de provocar, fatiga que obnubila la percepción de diferencias

cualitativas importantes dentro de un registro monótono. Con un tratamiento así, el argumento parece hacerse borroso. Pensemos, por ejemplo, en la definición que hace Osip Brik de ritmo: “El ritmo es un movimiento mostrado de una manera particular” (1976: 107), casi lo mismo que Tomashevski llama argumento. Para Brik, hay una distinción entre un impulso rítmico puro y una combinación coreográfica de movimientos, y esta distinción reside en que el primero no tiene fin establecido (como el vals, dice) y el segundo está fijado de principio a fin. El argumento y el ritmo, entonces, pensados como baile coreografiado, exigen el reconocimiento claro de una delimitación. Si en *Saturnina* tal reconocimiento no siempre es posible, esto quizá podría deberse a una sensación de constante cruce indiscernible. Quizá tal sensación haya podido ser buscada, por su posible parecido con la sensación ardua de registrar, recopilar, transcribir y revisar auténticos relatos orales, pero asegurar esto último sería demasiado aventurado.

Resumiendo, bajo el nombre de orden cruzado agrupo dos de las tres permutaciones que *Saturnina* ofrece de su variante escogida de narración (la otra permutación la veremos en el subtítulo 2.3.2). En la primera, un nombre que figura como personaje puede, mediante diálogo, o sea gradualmente, ascender al mismo nivel de la instancia narrativa que lo contenía y pasar a ser la instancia narrativa que la sucede. En la segunda, una instancia narrativa puede contener a otra subordinada, o sea una relatora intradiegética puede contener a otra metadiegética, y aquí esto se indica por medio de comillas diferenciadas. El siguiente esquema ilustra las dos variantes:



Como parece, en ambos casos se trata de la formalización de una lógica oral de narración. Desde una clasificación técnica (Ducrot/Todorov, 2003: 371; Genette, 1989: 275), similar tipo de narración alternada puede encontrarse en el género epistolar. Donde el caso de *Saturnina* podría empezar a considerarse *sui generis*, me parece, es en el hecho de procurar imitar entrevistas, no cartas. El principal problema con que choca esa decisión quizá radique en la segunda permutación, porque en ella el relato metadieético, si es que vamos a imaginar que estamos leyendo entrevistas transcritas, supone que una relatora cuente subhistorias casi dramatizándolas, lo cual sería raro. En otras palabras, no es verosímil que en el marco de una entrevista, o sea en un soporte primeramente oral y no teatral sino dialógico documental, la persona que relata pase, para contar historias secundarias, a un tono demasiado declamativo; por lo menos no es verosímil si estas historias secundarias no son ultra breves (como un simple “Morite! Eso le ha dicho, a ver”). Y de esto resulta que el relato metadieético extenso probablemente no sea posible fuera del soporte escrito, por lo menos no sin tornarse un poco juglaresco. El caso de *Saturnina* es oral, pero “oral imaginario”.

2.2.3 Anafórico

En este subtítulo intentaremos ver cómo utiliza Spedding una técnica narrativa que permite que leamos reiteraciones incluso fuera del tiempo ficticio del relato, aunque permaneciendo siempre anclados a él. Haciendo un inventario de sustantivos o nociones relativamente cercanas entre sí, en *Saturnina* y a lo largo de toda la Trilogía, podemos empezar a registrar sus reapariciones. Esta técnica se parece mucho a la anáfora en verso pero, dado que en nuestro caso se encuentra esparcida entre las muchas páginas de tres novelas y no dentro de un poema pequeño, a la larga adquiere otro carácter, de escansión pero además de montaje temporal, o superposición temporal, como dije que sugerían Ayllón (2016: 12) y Burdette (2011: 119). Para apreciar los efectos de esta técnica tanto en *Saturnina* como en la Trilogía entera, primero veremos una anáfora de alcance local, dentro de una sola novela, y después otra que abarca las tres novelas.

El caso del *tuxllu* de la abuela Alcira en el *q'ipi* de *Saturnina*. A primera vista, es posible suponer que la línea que se trazará aquí va a significar varios saltos, varios de ellos no necesariamente enlazados al orden causal que se decía. Como se verá, sin embargo, de todas maneras se puede sentir cierto cambio en la reaparición de la referencia al *tuxllu* que solo podría

explicarse por una progresión de hechos. Por eso, cuando hablé antes de este tipo de orden, lo propuse como una paulatina revelación; sin embargo, como también veremos, a veces esta revelación puede ser una detonación instantánea.

La primera vez que aparece aludido el *tuxllu* es en el capítulo dos, cuando Fortunata acompaña a Saturnina en la misión colonista azaniana. Esto representa su segundo encuentro luego de haberse conocido un año nuevo en Xinjiang (capítulo uno), han pasado seis meses, más o menos es junio de 2072. En pleno frenesí de ver a Saturnina pilotear una nave pirateada para burlar los misiles de inteligencia artificial que las persiguen, Fortunata dice haber visto borrosamente algo que en ese momento no pudo distinguir qué era. Sus palabras exactas son: “En ese rato yo vi algo medio café y redondo, un poco brillante, allí dentro pero no tuve tiempo para mirar más” (Spedding, 2010: 24). Casi lo mismo le ocurre nuevamente a Fortunata en el capítulo cuatro. Cuando, ya en Chulumani, la familia Mamani Guarache ha dispuesto bien sus tres *tuxllus* para el ritual de llamar a los ancestros, Fortunata vuelve a ver la calavera, aunque luego se apaga la luz. Aquí es solo en retrospectiva, es decir reflexionando el momento mismo de contar, que ella piensa y aclara: “En ese momento no se me ocurrió que eso era el objeto redondo medio blanco que apenas advertí dentro su *q'ipi* cuando nos atacaron los fóbicos” (2010: 35).

Luego de estos dos primeros momentos, Fortunata ya no parece recordar más una cosa borrosa y que ella no hubiera podido en su momento entender qué era, sino que en adelante habla siempre de la abuela de Saturnina, y la palabra misma “abuela” se vuelve metonimia del *tuxllu* y la convocación de ancestros. Esto se explica porque luego de su última reflexión, la que acabo de citar, como sabemos, Fortunata escucha el primer relato histórico de Alcira (P1), y no solo lo escucha sino que intercambia incluso un par de palabras con ella:

«Kwintitay ps abuela.»

«Me acullt'aré primero. De lejos he venido... ¿Has traído a tu amiga? ¿De dónde eres, Fortunata?»

«T-t-tablachaka» apenas he balbuceado.

«¿No te has asustado demasiado con eso de los fóbicos?»

«Mucho. Pero no demasiado» dijo la Satuka.

«Pero ¿Cómo...?»

«Yo le acompaño siempre» dijo la abuela. «¿Qué quieren pues que les cuente?»

(2010: 38)

Algo notable de las cosas que logra Spedding incorporando un registro oral específico a la narración escrita, sin duda alguna, es su dominio del idioma aymara (y dicho sea de paso que no somos capaces de estudiar esto plenamente desde la literatura porque ni siquiera mal sabemos aymara). Lo que no es tan evidente, o quizá sí pero no tan a menudo dicho, es su poco purismo lingüístico. Por ejemplo pensemos en el término “*onlinecamacoq*”²⁰ (2010: 330) acuñado por Spedding en *Saturnina*, que mezcla inglés con aymara para designar a las personas que hacen la informática por internet, y para subrayar en la informática misma, con el aymara, su cualidad doble de tejido y código secreto, así sea por internet. Al igual que su obsesión con el mercado de la coca o su retrato ficcionalizado de prácticas religiosas andinas, esto está fundado en una fuerte base etnográfica. Si es que no por creativo (y sí que lo es), su trabajo literario debe ser reconocido por etnográficamente fundamentado. Así, en lo tocante al registro oral y a la degeneración de la mezcla, Spedding explica que “La gente cambia de idiomas, no solo entre conversaciones sino de una oración a otra y a veces dentro de la misma oración. La costumbre aymara de repetir el habla directa deviene frases aymaradas *empotradas* en conversaciones castellanas, y a la inversa. Abundan las pronunciaciones híbridas” (1994: 134 (énfasis mío)). Pero me desvío.

De aquí en adelante, Fortunata es plenamente consciente de que en su *q’ipi* Saturnina siempre anda cargada de buena coca yungueña y del *tuxllu* de su abuela. En el capítulo ocho, el tema se vuelve más conspicuo aún. Como dije, aunque tal vez se haya olvidado, aquí Saturnina es detenida en *Venus Orbital* por causar conmoción en un bar musulmán donde solo sirven tesitos y hashish. La fecha: Anata, o sea carnavales, o sea febrero, o sea 2073, ya a un año de que Fortunata y Saturnina se conocieron. Los detenidos, Saturnina y el resto puro hombres, son llevados a Bagdad y retenidos allí para contemplar su posible proceso. Fortunata, como sabemos, para entonces ya tiene el cargo de Justicia y por lo tanto se ocupa personalmente de atender el asunto. La escena es emotiva:

Al verme entrar levantó su cabeza y he visto que era ella, pero no se movía. Mis pasos resonaban a lo largo del pasillo, hasta alcanzarla. Al fin se puso de pie y me abrazó.

«Jumarukiniw suyasma [Te esperaba a vos siempre]» dijo.

20 Esta palabra también es destacada por Murillo (2017: 199).

«¡Satuka! ¿En qué diablos te has metido? ¿Qué estabas haciendo allí...?»

«Estaba metiéndome una tranquila fumada, hasta que... [...] ¡Oye! Pero me han decomisado la abuela.»

(Spedding, 2010: 83)

Cambiando de rumbo, sería interesante señalar aquí el detonarse de otro elemento anafórico, uno casi al pie de la letra, que tiene un alcance mucho más largo y además intertextual. En el prólogo de *Manuel*, Saturnina está velando a su agonizante cuñado Martín Mamani en un cuarto oscuro junto a su hija Celestina. Pero esto no se hace claro en aquel preciso momento, lo único concreto que sacamos de allí es la narración de un sueño que Saturnina le cuenta a su hija en que dice haberse visto en medio de una multitud de gente invadiendo y saqueando una ciudad española abandonada. “Soñé con coca”, le dice, “La coca es pena siempre” (Spedding, 1997: 6). Este prólogo presenta todas las señas de querer ser leído con voz queda y sentimiento de misterio: la oscuridad del cuarto, la agonía de un hombre, el hecho de contar un sueño, la total falta de referencias temporales así como de nombres de los personajes involucrados (tan solo en una última línea de diálogo se dice, sin mayor explicación, “dice Satuka” (1997: 6)). Gonzales también ha señalado esta escena en una entrevista que hizo a Spedding, leyendo en ella el indicio de un ideograma de optimismo que, le parece, se cumpliera en el final de *Saturnina*. Le pregunta: “El sueño (deseo) de Satuka en la primera página de tu primera novela *Manuel y Fortunato* se cumple de algún modo en el final de la tercera *De cuando en cuando Saturnina*: borrar lo último que queda de la herencia colonial. ¿No existe aquí el peligro del triunfo de la ideología en contra de la novelista?” (Gonzales, 2011: 220).

Esto que dice Gonzales incorpora más de lo que comprende nuestro subtítulo, así que lo retomaré más adelante (en el subtítulo 2.3.1). Lo que aquí me interesa indicar es que, además de toda otra posibilidad simbólica global de las imágenes que atraviesan la Trilogía, el sueño de Saturnina en aquel prólogo antes alcanza una muy concreta confirmación de lo que predice cuando, en el capítulo cuatro de *Manuel*, se da la noticia de que Martín Mamani está a punto de morir y de que mejor es que Manuel deje sus faenas en Yungas para correr ese mismo rato hacia Oyune (aun yendo a pie, llega de un lugar al otro ¡en cosa de un día!) y heredar al fin el cacicazgo que su esposa Saturnina le ha estado preparando con tanto cuidado. Cuando al fin llega, todo cansado, ella lo recibe así:

“Jiwxaniw [Ya va a morir]”, dijo Satuka. “Jumarukipiniw suyasktam [A ti nomás te estaba esperando].”
(Spedding, 1997: 50)

(Yo) te esperaba a vos siempre, a ti siempre te estaba esperando (tu hermano) para morir. Es como el sentimiento que fue lanzado a la deriva casi en verso, y que ya ha vuelto. Citándose así a sí misma, Spedding deja como una especie de huella que no sería imperdonable que se nos pase, pero que si se logra revelar, bajo la forma del recuerdo de una anáfora que retorna solo miles de palabras después, entonces no habrá otra opción que percibir a la relación de marido mandoneado que tiene Manuel con Saturnina y a la de novia esporádica y explotada que tiene Fortunata con Saturnina, quizá, como dos veces una misma relación, o casi. Ya sea hipergámicas y clasistas o lésbicas y liberales, aquí las parejas nunca son simplistamente retratadas como exentas de sus inherentes frustraciones y farsescos retornos. Y a la vez, resistiendo a esta lectura a pesar de todo lo linda que pueda ser, podemos al fin decir aquello a lo que este subtítulo apuntaba. A saber: que cuando un recurso tradicional del verso como la anáfora es incorporado a los vastos sistemas narrativos de la prosa, se vuelve como destellos casi imperceptibles cuyo reencuentro, aunque improbable, cuando se da es intenso, independientemente de la simbología que pueda estar codificando.

De acuerdo con Todorov y Ducrot (2003: 264), el uso del emblema como representativo de un personaje constituye una función de señal distintiva, de valor simbólico. Es evidente que tal técnica alberga al menos un potencial (una función) más, el desarrollado por Spedding: dondequiera que se encuentre el emblema estará también lo representado como por una facultad de presencia ubicua²¹. En *Saturnina* y en la Trilogía, esto es lo que ocurre a una red de sustantivos encadenados (*Saturnina*, *chullpas* de los Quiruas de Oyune, *tuxllu*, Alcira, Tata Santiago), así como de nociones encadenadas (brujería, coca, oscuridad, engaño, muerte, miedo, relato oral, historia, relato sobrenatural, mito). No se esquiva el aspecto pasmoso del ritual de convocar a los muertos, de modo que el efecto de ubicuidad es recabado en forma de escalofrío lector y, desde esa puerta, se accede a una gama amplia de aspectos adicionales (religioso, ideológico, familiar, etc.). Semejante logro es posible gracias a un manejo preciso de

²¹ Esta cualidad también es destacada por Gonzales (2011: 56-7), pero en relación a la parodia como estrategia narrativa de “socavamiento” o “desubicación” del lugar de poder.

repeticiones y variaciones similar al que permite la escansión en el verso, pero, insisto, desde un sistema mucho más vasto como el que ofrece una novela. Eso es lo que he llamado orden anafórico.

Pronombres: se trata evidentemente de esos anafóricos²² desplazados que remiten –esguince de la gramática purista, pero también, literalmente, de la articulación lógica de las frases, y, por tanto, todavía efecto de dislocación– a un sustantivo que no era el sujeto de la frase precedente.

(Genette, 1989b: 139)

No así el uso del anafórico que hace Spedding, que me parece no disloca ni esguinza, mucho menos al nivel localizado de frases, sino que junta cosas, las reúne y bautiza con unos cuantos nombres para de nuevo esparcirlas en una extensión textual grande y así lograr dibujarlas como ubicuas, como que están en todas partes o siempre prontas a desaparecer y reaparecer, o sea hasta lograr entregarlas a la lectura primero como motivo de susto, después de asombro y apego.

2.2.4 Mítico

En este subtítulo discutiremos qué implicaciones tiene en un relato ficcional la adopción de algunos rasgos formales del mito, que como todo relato sigue siendo de carácter artificial, pero nunca de autoría individual, a diferencia de *Saturnina*. Para esto nos detendremos en aspectos y ejemplos distintos, pero ante todo llegaremos a sugerir que en la narrativa de Spedding es frecuente el uso de la prolepsis y que, al menos de acuerdo con Genette, eso la alejaría de la tendencia narrativa occidental, más proclive a la analepsis. De todas maneras, como aclara la propia Spedding, no vamos a olvidar que “Todas las culturas, en todo tiempo y lugar, han comprendido el tiempo de manera lineal y también circular” (2008: 34). No vamos a cometer el error de postular una cosmovisión andina en desmedro de nuestro interés formal. Al contrario, intentaremos interpretar los rasgos míticos de *Saturnina*, pero atentos siempre a una lectura de

22 Por cierto, la palabra anáfora no significa lo mismo en prosa y en verso. El uso que hicimos en este subtítulo corresponde a su acepción en verso (juego que consiste en la repetición, en un verso, de una o varias palabras que aparecieron en versos anteriores), mientras que el uso que hace Genette en esta cita corresponde a su acepción en prosa (palabra que reemplaza al complemento directo o indirecto de una oración con el objetivo de ahorrarse la necesidad de volver a decirlo).

anacronías como los procedimientos autoralmente orquestados que son.

En *La segunda vez como farsa* Spedding cuenta algo muy suyo, de años atrás, que tal vez la haga sentir acercada a su personaje Saturnina: “En mi adolescencia en Inglaterra fui alcanzada por el rayo y por lo tanto, yo soy ritualmente calificada para mirar coca, aunque no he encontrado un maestro o maestra que pueda realizar mi iniciación formal” (2008b: 227).

Como vimos en el subtítulo del orden indirecto, a Saturnina también le ha llegado el rayo, y de paso “en mal lugar, en el río, está con el maligno” (Spedding, 2010: 186). Esto del rayo también tiene un fundamento que se puede comprobar en varios de sus libros etnográficos, y aquí concretamente citaré el ejemplo de Felipa Calle Arsuwa, cuyo testimonio Spedding presenta como el de “una yungueña legítima” (2003b: 1), acaso una de las últimas:

[Alison Spedding]: ¿Era en Cuchumpaya que te ha llegado el rayo?

[Felipa Calle Arsuwa]: Sí, allí era. A ver... hubiera sido que me mate, así hubiera muerto también. A ver... [he vivido (añade Spedding)] hasta andar de cuatro patas. Me ha llegado cuando era chiquita nomás, de esta forma. Aguacero estaba viniendo. La que nos llevaba «Adelántate», me haiga dicho. «Ándate, anda a la casa, el aguacero está cerca, estáte yendo adelante». He debido decir «de acuerdo». Así había un árbol de *sikili*, donde una fuente de agua. Qué siempre habría en ese lugar, allí se me habrá arrojado como una piedra. Me llegó como el golpe de un palo grueso. Mi mamá y mi hermana han pasado de largo. De mucho tiempo he debido levantarme. Me ha hecho sudar, he regresado a la casa. Allí he llegado. «¿Qué estabas haciendo, floja? Anda bañarte», me han dicho. Fui a bañarme. He debido estar llena de barro. Agachada, me han limpiado de ese barro, ese barro que me cubría. Después de bañarme he ido también a sacar mi ropa mojada. Luego me han puesto una chompa y han lavado mi ropa. Éramos huérfanos. (2003b: 27-8)²³

Y el rayo se repite en las tres novelas, como era de esperar. En *El viento* es así:

[Dice Saturnina] Apurao sian debiw ir. Yo estaba corriendo para darles alcance, y los rayos, como encima de mi cabeza siempre. Yo estaba corriendo por la subida del panteón y ¡pam! No recuerdo nada, hasta mey despertao tendido en el barro.

23 En el original figura también la versión en aymara: “Ukapī ukan. Uka jwayaskitasapāna awir, ukas jwaykarakituti. Kumpt’asinkak awir. Uka imillitjamay ukaruy puritu, ukjamaru. Awasirujuti. Uka irpanaqata «Sarkam» sapxpachitu. «Saram, utar sarxam, awasiru, jakás sarkatari». «Iyaw» say saraskpachäta. Ukhamaruy mä sikiliw utji, uma pilan. Akham uma pila, uka uma pilat paskataschiyat. Kun kawkxankaskchiyat, ukjarukiw jaquntxpachitu mä qala. Khä ch’ixsutjama uka lankhu sikira luratanaxa. Mamaxa, kullakaxa pasawayxatäna. Uka wali jayat sartpachäta. Ukham jump’una lurasypjatäna” (2003b: 26).

(Spedding, 2004: 20)

En *Manuel* no se repite el hecho propiamente, solo se sugiere algo más vago, y no desde Saturnina sino en Fortunato:

“Creo que mia tocao el rayo”, dijo Fortunato.

“¿Cómo?”, dijo Manuel.

“El primero sia matao a Fortunato Ticono T’anta, le ha hecho pedazos, pero el segundo se me ha recompuesto y el tercero me ha revivido, pero ya Fortunato Gavilán Callisaya...”

“¿Quién es Fortunato Ticono T’anta?”

“Quién era”, dijo Fortunato. “Ya se murió”. Veía que nadie iba a entender su dolor

(Spedding, 1997: 251)

Aquí hay un retorno similar al que observábamos entre los capítulos cinco y seis de *Saturnina* (subtítulo 2.1.3). Sobre todo, es el que coincide en explicar los poderes sobrenaturales de Saturnina, su brujería que no obstante mágica afecta el orden de las cosas, como por una fuerza que cobrase desde esa atmósfera brumosa que aparece más fuerte que nunca en el testimonio de doña Felipa, porque es la fuente real. Pero este retorno no es exactamente a la misma escena, porque nada garantiza que los personajes de una novela a la otra sean efectivamente los mismos, ni es tampoco al mismo hecho, porque solo en el más extremo de los casos podríamos decir que cada novela anterior es como una exagerada analepsis completiva de gran alcance respecto de *Saturnina*, además eso sería como confundir tiempo de la historia con intertexto. ¿Retorno a qué, entonces?

En Quillasuyu Marka, aunque no se lo diga, resulta sensato suponer que la gente ha vuelto a vivir como cultura ágrafa. Ciertamente, las activistas del Flora Tristán contrabandean literatura feminista entre ellas, pero ahí mismo yace el contra-argumento: no la comparten libremente, la contrabandean, es algo exclusivo. Saturnina sabe programación, que es una forma de escritura, pero ella no es representativa de toda su cultura y, además, a pesar de rebelde no deja de huirle a la posibilidad de volverse *outlaw* (navegante exiliado de la tierra) porque dice que, entre una patria déspota y el espacio solitario, prefiere nomás la patria: pertenecer. Si han vuelto a ser una cultura ágrafa, entonces adquiere más sentido que entre 2020 y 2080 (más o menos el periodo

que abarcaría el relato primero agrandado), lo cual solo representa poco más de medio siglo, la gente recuerde ciertas fechas, sí, pero ante todo, como dije, ordene su historia en base a nombres y hechos.

Lo que tienen de particular como referente temporal de la historia estos dos elementos, los nombres y los hechos, es que inicialmente implican anacronías pero eventualmente empiezan a funcionar como metonimias de la red misma de recuerdos que tienen varias personas acerca de cada nombre o hecho en cuestión. Es de esperar que esa red sea sumamente compleja y enredada, inclusive en un solo momento en el tiempo. Y a pesar de que, como vimos en el subtítulo 2.1.3 o el 2.2.2, *Saturnina* incurra en ciertos problemas al intentar emular esa red como su forma de estructuración narrativa, sigue siendo posible hallarle estos otros órdenes posibles que dan prueba de su orgánica asimilación de una, digamos, lógica oral de la historia.

El decir a modo de inaugurar una analepsis: cuando Ivirgarzama, cuando los fóbicos (residentes de Fobos), cuando la muerte del *Juch'a Manq'suri*, cuando Alejandro Valdés, cuando la calavera de Alcira, cuando Baghdad, cuando Xinjiang, cuando el embrujo de Cipriano, supone una complicación especial porque no es más ni menos vago que decir: esa vez. ¿Cuál, cuándo, dónde?

Cuando alguien dice “esa vez”, dispara su relato en dos direcciones. En la historia, hacia atrás. Alude a una vez que no puede sino haber ocurrido antes. Pero al hacerlo abre un hueco (que en *Saturnina* es la secuencia Q y que nosotros ya sabemos que es el alcance) porque esta vez es una vez que no conocemos y por lo tanto tampoco sabemos qué tan antes esté de donde da la casualidad que hemos sentido que empezaba un relato primero: más huecos en potencia. En el texto, hacia adelante. Esa vez que es un pasado solo podrá ser esclarecida después en un texto que, avanzando, indica retorno por medio de una serie de señas lingüísticas que es imperativo que leamos como eso justamente, un retorno, no obstante el habernos movido hacia adelante.

Lo curioso es que cuando Genette habla de anacronías explica que el esbozo o prolepsis siempre será menos frecuente que la analepsis: “La anticipación, o prolepsis temporal, es manifiestamente mucho menos frecuente que la figura inversa, al menos en la tradición narrativa occidental” (1989: 121). Es entendible: cómo se podría proyectar un recuerdo hacia adelante, si lo que se supone que debe recordarse todavía no ha llegado. Es más difícil. Sin embargo, en *Saturnina* sí hay algunas prolepsis. Está el mecanismo que veremos en breve (subtítulo 2.3.1) y

al menos otras tres muy claras (el *tuxllu*, que vimos, esto de la caída del rayo y el comentario de no haber sabido “esa vez” que Alejandro Valdés iba a ser un traidor). Pero no son una única instancia de anunciamiento hacia el futuro, de prefiguración, sino que son recurrencias. Es más, el orden anafórico (subtítulo 2.2.3) nos permite agarrar, por ejemplo, la sabiduría de *Manuel* y de *El viento* para, desde el momento mismo de encontrar el nombre de Valdés en *Saturnina*, saber de antemano que él no traerá nada bueno a la historia, que su sola presencia significa malas noticias: recurrencias intra e intertextuales, entonces. Pero finalmente míticas, porque al par de reaparecer cambian. En *Saturnina*, luego de conocerlo, Saturnina dice de Valdés: “Era ese ‘Sí’. Esa humildad y sinceridad aparente, que me dispuso a aceptarle. Digamos, como persona. A charlar con él. Y de allí... Así caímos, ¿no? Así de innotable” (2010: 59). Reconocemos ahí el perfil del personaje ya desde leer a Saturnina diciendo su nombre, pero vemos también un cambio en la actitud de ella, y ya no nos es posible ejercitar una predicción aburridora.

Hay algo de no natural en eso. Cierta familiaridad que a la larga experimentamos con los nombres y las situaciones, que porque se trata de novelas no nos aturde más, pero que en pocas palabras no debería ser posible, parece sugerir una de dos cosas: que el tiempo no transcurre o que, de cierta manera medio metafórica pero también muy tangible, las personas no transcurren.²⁴

Recordemos el enfoque de la crítica en ideologemas. No es descabellado sospechar que para su trilogía Spedding disponga de su conocimiento de los mitos como mecanismos narrativos con una lógica específica y aprovechable. Es interesante pensar, por ejemplo, en

la muerte de los mitos, no en el tiempo sino en el espacio. Se sabe, en efecto, que los mitos se transforman. Estas transformaciones que se operan de una variante a otra de un mismo mito [...] afectan ora la armadura, ora el código, ora el mensaje del mito, pero sin que éste deje de existir como tal; respetando así una suerte

24 Sobre esto es sugestivo el momento de *Manuel* en que Manuel lleva a Fortunato a la cueva de sus ancestros, un conjunto de *chullpas* que, si creemos lo que le dice, iría desde los Quiruas de Oyune en línea directa hasta un primer incesto precolombino de humanos-piedra, Cándor Mamani y Maman Tata, quienes junto a su hija Ch'umpi Qarwa habrían sido los primeros en llegar a los Yungas y en descubrir las virtudes de la hoja de coca: “Y allí vieron unos árboles de sikili y otros árboles bajitos en su lado. Se echaron en la sombra del sikili, abrazados y se durmieron. Y soñaban el mismo sueño, con una mujer; y ella les dijo que tomasen y metiesen a sus bocas las hojas de los arbolitos con una cosa gris ceniza que ella les dio. Y cuando se despertaron, allí estaban unas barras de ese gris, la leía... esos eran los árboles de coca. La mujer era la cocamama” (Spedding, 1997: 104).

de principio de conservación de la materia mítica, en los términos del cual de todo mito podría siempre salir otro mito.

(Lévi-Strauss, 1999b: 242)

Como vimos ya desde varios ángulos, las historias en *Saturnina* “son altamente repetitivas” (Lévi-Strauss, 1999: 62). En relación con la Trilogía, esta observación se reconfirma. Al parecer también los mitos son así: “La mitología es estática: encontramos los mismos elementos mitológicos combinados de infinitas maneras, pero en un sistema cerrado, por contraposición a la historia, que, evidentemente, es un sistema abierto” (1999: 63). Cuando dice esto, Lévi-Strauss intenta explicar que para él existe un punto intermedio entre mito e historia que debería permitirnos ver que ambos, como relatos, cumplen una misma función:

No estoy muy lejos de pensar que en nuestras sociedades la historia sustituye a la mitología y desempeña la misma función, ya que para las sociedades ágrafas y que por tanto carecen de archivos la mitología tiene por finalidad asegurar, con un alto grado de certeza –una certeza completa es obviamente imposible–, que el futuro permanecerá fiel al presente y al pasado.

(1999: 65)

¿Se podría calificar de política a esta función? Cuando en el capítulo siete *Saturnina* protesta contra la versión tergiversada de la historia que promocionaban en el *Jach'a Uru*, su actitud es bastante renegona, invitadora al debate pero demasiado guiñada, y por lo mismo es tediosa. Aquí nos es útil el término “lapsus narrativo” acuñado, como vimos, por Gonzales. Pero alejándonos de su lectura, también es preciso sugerir que los elementos fiesta, humor, irreverencia no siempre sean identificados como automático sinónimo de polifonía bajtiana. Si una motivación autoral entorpece ese humor, así esto sea en plena ejecución de un ejercicio dialógico, entonces solo se estaría supliendo una carencia que directamente saca al texto de la jurisdicción de la crítica literaria. Por suerte, *Saturnina* es una novela lo suficientemente grande como para poder encontrar en ella muchas citas de casos distintos. Por ejemplo esta imagen de Evarista encinta dando vueltas en gravedad cero, que no dice mucho de la irreverencia política de Spedding, pero sí de su plena imaginación visual y cómica:

La Cité de la Rochelle era de la Federación Europea, pero de nacionalidad francesa. Nada de tofu ni sushi con ellos, sino un comedor con gravedad artificial para que puedas comer en platos de porcelana y tomar el vino en vasos de cristal para apreciar su perfume que se pierde en los vulgares bulbos que generalmente se usa para bebidas en el espacio. Y también se obsesionan de mantenerse en forma, entonces te hacen un análisis metabólico y te sirven exactamente según tu requerimiento calórico, excepto que pidas que te pongan a dieta. Pero no funcionaba con la Evarista, que era cada día más panzona y se daba por flotar por los pasillos –donde no había gravedad artificial– con el cierre de su jumpsuit abierto hasta el ombligo y un sostén que parecía dos baldes de lona.

(2010: 49-50)

2.3 Segunda selección: más órdenes posibles

2.3.1 El tiempo se mueve lento

Mencioné una entrevista hecha por Gonzales a Spedding. En ella, él le hizo una pregunta, que ya cité, y a partir de esto creo que es posible ver una relación que ilustre el cambio que este estudio ha querido hacer respecto de la crítica precedente. Para eso, es necesario ampliar las cosas discutidas en el diálogo entre Gonzales y Spedding y además volver a citarlo:

“El sueño (deseo) de Satuka en la primera página de tu primera novela *Manuel y Fortunato* se cumple de algún modo en el final de la tercera *De cuando en cuando Saturnina*: borrar lo último que queda de la herencia colonial. ¿No existe aquí el peligro del triunfo de la ideología en contra de la novelista? ¿Es posible interpretar que quizás el optimismo de los finales de tus tres novelas pueda explicarse por esto?”

(Gonzales, 2011: 220)

A lo que ella respondió en parte así:

“Sí, el sueño inicial de *Manuel* es una especie de metáfora global de toda la trilogía. [...] Pero aquí me parece que tu lectura ha obviado su comentario final: “*Su iglesia nomás quedaba*”. Este elemento (por demás claro en el resto de *Manuel*) salta *El viento* [...] para desarrollarse plenamente en *Satuka* a través de la teocracia del gremio Amawt’a: la extirpación de idolatrías al revés”

(2011: 220-221 (énfasis suyo))

Ya conocemos el prólogo sobre el cual discuten, al menos a través del resumen que di de

él en el subtítulo del orden anafórico (2.2.3). También es necesario ampliar esto. Como dije, en ese prólogo todavía nadie es identificado, pero es claro que lo que viene inmediatamente después, el capítulo uno, dos, etc. no lo continúan; más bien, este prólogo pareciera narrar un momento al que eventualmente se llegará después por medio de un camino lineal. Es decir, este prólogo es una prolepsis: se presenta algo, luego se vuelve atrás y se avanza lentamente hasta volver a llegar a ese punto, como un retorno preparado. Creo que en la terminología de Genette lo más exacto sería llamar a este prólogo una paralepsis (1989: 249), porque consiste en dar más información de la que todo el conjunto permite, o si no una intriga de predestinación, según Todorov citado por el mismo Genette (1989: 121), pero no estoy seguro. En todo caso, al ser lo primero que aparece, no solo en *Manuel* sino en toda la Trilogía, es imposible saber a qué se refiere, es imposible atarlo a algún referente: empieza por ser una imagen incierta y algo cautivante solo. El sueño que narra allí Saturnina es este:

“Anoche he soñado [...]. Estaba caminando por la pampa, y me encontré en medio de un gentío. Hombres y mujeres había, vacíos, sin bultos, y vacías sus manos. Silenciosos andaban, y yo en medio de ellos, silencio. Cruzamos la puna y bajamos a una quebrada, y abajo había una ciudad. Uno de esos pueblos cuadrados de los españoles, sus techos de tejas rojas, sus plazas. Andando, andando, entramos al pueblo, y la gente se metía a las casas. Salían cargados con q'ipis de chuño, papas, maíz, canastas de quesos, wayus de charqui; con ollas, mates, cuchillos, jarras. Algunos llevaban mesas. Un hombre se había cargado con ataúd. En mulas y llamas cargaban también. Y cuando habían vaciado las casas, empezaban a llevar las casas mismas. Arrastrando vigas, mulas cargadas con cestos de tejas, puertas, ventanas de madera tallada. Yo me entré en un cuarto y he visto un cesto de coca, y con ese me quedé. Y así pasamos la ciudad y hemos subido el otro lado del valle, hacia los cerros. Tantos éramos ya que pasamos por las colinas como sombras de las nubes sobre la pampa. Y yo miré atrás, donde estaba la ciudad, y ya no había nada; solo el dibujo de sus calles y plazas, con el viento borrándolas ya.”

(Spedding, 1997: 5-6)

Sin duda, como percibe Gonzales, el sueño parece querer sonar a profecía. Pero la otra mitad de esta intención no está en el sueño ni en el prólogo, sino en el hecho de luego volver a empezar la historia (creo que esto es lo importante) con un primer capítulo que no parece explicar nada de lo que se vio antes. La prolepsis es una buena manera de empezar dos veces un relato. Y fundar toda una larga historia en un comienzo con tal característica de indefinición,

¿qué puede significar? Como en cualquier mecanismo narrativo, primero que nada significa la oportunidad para que el lector ponga en participación activa su imaginación; sus dudas acerca de las informaciones no dadas pasan a ser la energía que empuja la narración; sus respuestas, el hallazgo de un posible sentido, pero también la muerte de al menos una parte de esa energía. A esta muerte, en mi opinión, se refiere Gonzales en su pregunta. La concreción de todo peso simbólico no puede sino ahogar la energía de una narración.

Gonzales pregunta sobre los finales optimistas en las tres novelas de Spedding y, en concreto, sobre las implicaciones de que la tercera de estas pueda ser leída como la realización de lo que la primera profetizaba, esto es “borrar lo último que queda de la herencia colonial”. Spedding más adelante dirá: “Por supuesto, *Satuka* sí tiene un final triunfante y la trilogía en conjunto definitivamente tiene una línea de reivindicación de la cultura y tradición andina, de dar un sopapo al indigenismo quejumbroso” (Gonzales, 2011: 223). Esto sería por un lado la confirmación, inaccesible para una lectura exclusivamente de la novela, de una interpretación de la Trilogía (la de los dos enfoques que, como vimos, abarcan Gonzales, Richards y Ayllón). En ese sentido, a los ojos de su autora, *Saturnina* sí es el intento de cambiar un género literario específico cuestionándole, final optimista mediante, lo que tenía de quejumbroso, pero por otro lado también puede ser una parte del mecanismo narrativo que, como digo, funciona empezando dos veces la misma historia. Veamos otra confirmación o explicación encontrada por cuenta propia.

Sí es posible atar el prólogo de *Manuel* a un referente concreto, de hecho a dos. Está su capítulo cuatro, que vimos con el orden anafórico, y también está otro en *Saturnina*, así este sea ajeno a la historia que el prólogo inaugura. La narración en *Manuel* es extradiegética y omnisciente, o sea de focalización externa, o sea que mira a los personajes desde afuera y, para hacerlos hablar, abre y cierra comillas indicando que los está citando. Es la única novela de la Trilogía que procede así; *El viento* y *Saturnina* alternan los relatos de los propios personajes en una focalización interna y múltiple (o equisciente y deficiente), como ya dije. El sueño que se cuenta en el prólogo de *Manuel* es una cita del primer tipo y por lo tanto está escrito con un uso del castellano que ya no es, digamos, estándar sino oral, y remite a un referente cultural concreto que sus lectores bolivianos quizá asimilemos sin reflexionar realmente, porque lo obvio siempre es lo último que se atiende. Cuando leemos: “Uno de esos pueblos cuadrados de los españoles”,

incluso recibimos una aclaración que permite situar culturalmente a la voz que narra aquel sueño. De pronto, sin que se diga quiénes son los personajes de esa escena, es posible al menos hacerse una vaga idea de ello. Correcciones políticas aparte, nos decimos: una india está hablando, probablemente a su hija, y probablemente no en un edificio recontra urbano sino en algún cuartucho de pueblo.

Esa es la única posible certeza que se asentará en principio como herramienta de lectura, o sea de interpretación, en ese prólogo. Y así, acaso ciegos a toda posible diferencia, los lectores bolivianos intentaremos leer *Manuel*, y la Trilogía entera, desde el más próximo referente al que es posible enlazarla: el indigenismo quejumbroso. De aquí en más, toda lectura de estas tres novelas fácilmente resbala hacia un debate político que se olvida de su estudio propiamente formal y valora la obra literaria de Spedding solo desde su aspecto ideológico. Pero si tomamos el sueño como una imagen en el sentido literal de la palabra y resistimos temporalmente la tentación de leerla además como ideograma, entonces podremos estar más atentos a cómo continúa la construcción de ese mecanismo narrativo que el doble comienzo hace posible.

El otro referente concreto, como digo, lo encontramos en *Saturnina* y está en el capítulo cuatro, donde Alcira cuenta la historia de la sublevación indígena, una guerra que en la novela hace verdad lo que Gonzales, en su entrevista, sugiere como la realización optimista del profético sueño del prólogo de *Manuel*. Parte de sus recuerdos es el paso de los indios insurgentes por el pueblo cochabambino de Ivirgarzama. Dice:

«A nosotros nos han destinado a Ivirgarzama [...]. De allí hemos avanzado árbol por árbol, luego casa por casa, hasta entrar al pueblo. Allí hemos entrado disparando. Mi primer disparo de la guerra... Y nada. solo el ruido del fuego, que venía desde el centro [...]. Hemos recorrido el pueblo calle por calle, con gritos y *pututazos*, y a poco empezaban a salir de los techos, de los gallineros, de debajo de los catres [...] Robamos todo lo que se podía de las tiendas: conservas, cigarrillos, galletas.»

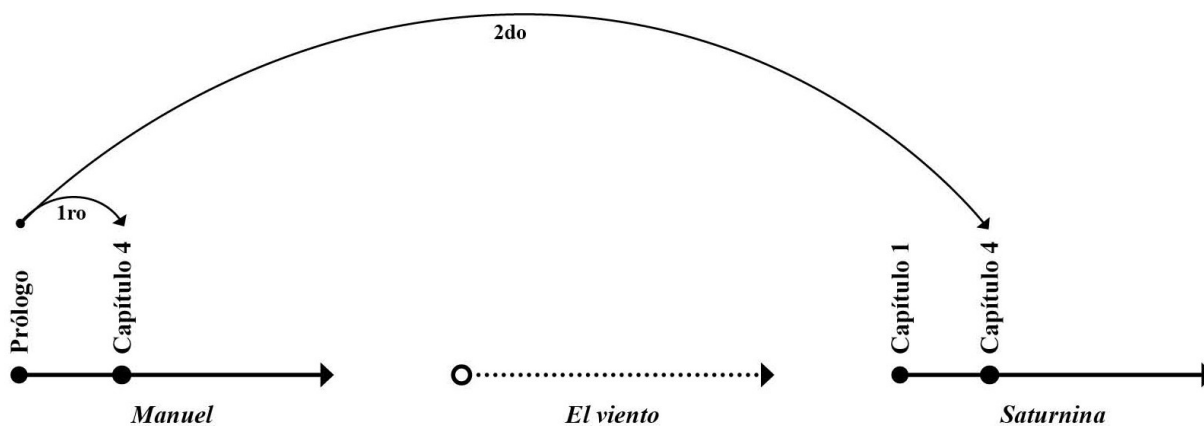
(Spedding, 2010: 43-45)

Aquí Juliana, la hija de Alcira, interrumpe para decir: “«¡Recuperar! [...] No es robar. Es recuperar.»”, y Alcira continúa: “«Recuperar, como quieras. Nos hemos cargao y nos hemos ido»” (2010: 45).

Si *Saturnina* efectivamente hace realidad la profecía de *Manuel*, este sería el momento en

que tal realización es más evidente. La misma imagen de una ciudad saqueada por indios vuelve a aparecer, algo cambiada. Esta reaparición es tan distante que atraviesa tres novelas. Como dice Spedding en la entrevista, “Este elemento [...] salta *El viento* [...] para desarrollarse plenamente en *Satuka*” (Gonzales, 2011: 221). Pero no se trata de la realización de un sueño feliz. El momento temprano de *Saturnina* en que aparece la segunda imagen habla más bien de una revolución sangrienta que eventualmente incurriría en la estupidez de justificar un saqueo y una matanza con el motivo de “recuperar”. Con esa segunda imagen se puede leer tanto la comprobación del designio de una raza como la de otra segunda vez como farsa. Me parece que se trata de una ambigüedad que mataríamos con solo un sentido definitivo.

Con este intento de contrastar las críticas literarias de la trilogía de Spedding se ilustra un quinto orden. Consiste en lo que he llamado empezar dos veces una historia por medio de una prolepsis de doble alcance ubicada en el prólogo de *Manuel*, o sea al comienzo de toda la Trilogía, por un lado en conexión con un capítulo posterior de *Manuel*; por otro, en conexión con otro capítulo muy posterior de *Saturnina*. Un diagrama nos ayudará a visualizar mejor esto:



Tanto el primer salto como el segundo son activados por una sola escena proléptica que ubica en el prólogo una información parcial que después no llega plenamente sino hasta el capítulo cuatro de *Manuel*. Es decir, algo precisa ser completado desde dos sitios distintos para comunicarse una idea de salto. De manera similar, aunque más figurativa, el capítulo cuatro de *Saturnina* termina de dibujar a la escena del prólogo como profética. Aunque quizá no sea tan notorio, esto es posible porque las líneas cronológicas de *Manuel* y *Saturnina*, con la de *El viento* en medio, abarcan porciones de otra línea mayor e implícita que es la Historia, con mayúscula. Solo por

medio de esa cobertura intermitente las novelas de la Trilogía logran consolidar su meta panhistórica e inscribir su prólogo soñado como garantía para que el futuro permanezca “fiel al presente y al pasado” (Lévi-Strauss, 1999: 65).

2.3.2 Fluyan mis lágrimas, dijo Saturnina

Este es el mejor ejemplo que he podido encontrar en *Saturnina* de un montaje pequeño, dibujado con nitidez y elocuente en el sentido más manipulador de la palabra. Me explico. La armazón estructural que describiré a continuación puede parecer extraordinaria en el soporte escrito, pero coincide en cada una de sus partes con un tipo particular de anacronía, hasta donde sé de invención estadounidense, que en cine es profusamente usado y tiene el nombre de *flash-back*. Consiste en la interrupción brevísima de un desarrollo escenificado para hacer un salto analéptico y metadieético tan pequeño que solo aporta una información crucial y un aura emotiva para rematar, de manera especialmente utilitaria, la conmoción que buscaba comunicarse desde la línea diegética principal. Aunque reducido, este proceso es bastante elaborado y arranca una sonrisa cuando se lo hace bien. Para visualizarlo mejor antes de pasar al ejemplo en *Saturnina*, lo que aconsejo es ir a ver un ejemplo de película, nada necesariamente rebuscado, digamos *Ratatouille* (Brad Bird, 2007: 01:36:07-01:37:09): el momento en que Anton Ego termina de convencerse de que Remy es el mejor chef de París, porque cocina el Ratatouille tan bien como lo cocinaba su mamá.

El penúltimo relato (P8) en la secuencia de analepsis externas en *Saturnina* corresponde a los años en que Saturnina estudió navegación espacial en el Sindicato (si su estudio empieza luego de la muerte de Alcira en 2062, entonces estos deberían ser los siguientes tres, cuatro años). En el orden editorial, este es el capítulo 16 y lleva por título: “La *Tayka* Elena” (Spedding, 2010: 146-155) porque allí aprendemos cómo Saturnina conoció a Elena Poma, instructora de la primera generación de navegantes del Sindicato y además una piloto poco ortodoxa. El capítulo empieza con Fortunata trabajando duro y parejo en su cargo de Justicia; dice por ejemplo que sus tareas (básicamente atender una interminable lista de quejas) eran tantas que tuvo que llevarse una colcha a la oficina porque ya no le daba el tiempo para vivir y dormir lejos del deber.

Luego me asusté vuelta, pero de alegría.

«¡Satuka! ¿De dónde apareces?»

«Fui al *tambo* y me han dicho que ya duermes aquí, comes aquí, parece que te han encadenado a la pantalla dicen. Y además, he visto que me han dejado unos email con llamadas urgentes...»

(2010: 146)

Entonces Saturnina obliga a Fortunata a besos, no sé si se recuerde, para que entren al sistema y limpien todos los vacíos que resultaron de sus ausencias, ya sea por ir a encontrarse con Valdés o coordinar algún atentado. De paso, revisan esos *email* “con llamadas urgentes” y lo primero que salta a la vista es que Azania ha estado solicitando los servicios de Saturnina desesperadamente para pilotear otra misión colonista a Marte. ¿Qué hacer?, se preguntan, y al final optan por ir a Laripata (cerca a Sorata) en busca de la misma Elena Poma, ahora vieja, alcohólica y retirada.

Desde un inicio, el personaje de Elena es peculiar. Antes del capítulo 16 no se la menciona casi y, aparte de cuando ella y Saturnina efectivamente van a Azania y aprovechan de bombardear Fobos (capítulos 17 y 19), tampoco tiene mucha más participación. (En el capítulo 19 ella le cuenta a Saturnina que tuvo un sueño en el que se le aparecía Alcira, pero detenernos en esto nos sacaría un poco del análisis que me interesa desarrollar aquí). Por lo pronto, Elena despierta curiosidad e inspira una impresión vaga de amargura.

Lo que sigue a la decisión de las dos mujeres de ir en su busca es un doble espacio que abre paso a una analepsis que, bien vista, más parece completiva que externa (¿quizás P8 en realidad está mal clasificado?). Saturnina empieza a hablar; no interrumpe gradualmente como Alcira (capítulos cuatro y siete, orden cruzado A), sino abre un corte (orden cruzado B) entre el relato de Fortunata y el suyo.

Era la Elena Poma que me enseñó a manejar el *weapons system*. En mi último año en la Academia vino a darnos un curso avanzado de maniobras y emergencias. Se le notaba el tufo cuando se acercaba para chequear tu programa, pero en ese entonces su alcoholismo no era tanto como para incapacitarle para el servicio activo. Cuando mandó un pedido de que yo sea su segunda me he sorprendido, porque apenas llevaba un año *spaceside*, puros trabajos de novato, de *yanapaku* [ayudante] en *moonshuttle* básicamente. Tampoco decía para qué era, solo que tenía que encontrarle en *Earth Orbital 3*, que en ese entonces estaba en construcción. Pero no era de descartar la oportunidad de trabajar con una navegadora tan conocida, así

que he aceptado sin más. [...]

Ella estaba flotando en medio de esa luz crepuscular. En vez de darme la mano me pasó un bulbo de singani y me dijo:

«Vamos con Azania entonces.»

«Sí» ley dicho, «pero, ¿por qué conmigo? No tengo casi experiencia.»

«No. Pero tienes atrevimiento. Te lo he notado en la Academia. No sacaste las mejores notas porque los que califican son unos conservadores, cobardes de mierda, y vos hiciste cosas riesgosas. Pero eso me gusta a mí, porque esto sí va ser riesgoso.»

(2010: 151)

Entonces deducimos que cuando Fortunata y Saturnina van a Azania en el capítulo dos (antes en el texto y después en la historia) en realidad Saturnina ya ha ido al menos una vez allí, con Elena. Tal vez sea buen momento para traducir su epíteto: *Tayka*. El glosario de la novela lo traduce como “vieja, anciana; literalmente ‘madre’ en aymara” (2010: 335). Queda así suficientemente sugerido pero no afirmado que Elena, como antes Alcira, es una especie de pariente escogida para Saturnina. Y si es que hemos entendido a Spedding, para una persona yungueña, me imagino, el gesto de incorporar arbitrariamente a alguien en su parentesco debe ser equivalente a la más dulce declaración de amor y admiración que pueda haber.

Finalizada esta breve analepsis completiva, otro corte y Fortunata retoma entonces su relato inicial. Lo que sucede aquí a nivel de la estructura del capítulo es que la analepsis que cuenta Saturnina es muy cabalmente acomodada en lo que iba a ser quizá un tiempo muerto. Fortunata y Saturnina deciden ir a Laripata y, en lo que hubiesen ido a Villa Fátima y tomado una flota (aunque ya no hay flotas en Qullasuyu Marka), atravesado todo el camino y llegado finalmente a destino, en todo ese tiempo figura una elipsis, la de omitir todo ese contenido igual de muerto. El hueco dejado a su paso no fue simplemente suprimido, sin embargo, sino que se puso encima de él otro recorte de una historia que es, repito, de carácter analéptico completivo. ¿Pero ya el conjunto es solo eso? Parece haber cierta reacción emotiva que fuera provocada por esta especie de pequeña confabulación, y su elemento clave es que combina el corte con un incremento en la distancia (Genette, 1989: 220). Ya no es solo una elipsis combinada con analepsis, por tanto.

Debemos volver a la polaridad mimesis/diégesis que se encuentra en el origen de toda

sensación que un texto puede dar de distancia. El relato de Fortunata previo al de Saturnina está atravesado de diálogos entre las dos mujeres; en cambio, el relato de Saturnina sobre Elena Poma, como se puede apreciar en la cita, comienza con un grado menor de mimesis, más resumido, más distante, como mirar el perfil y no a los ojos. La ilusión de mimesis de la que habla Genette es ante todo una sensación, y el paso de la representación directa al relato de acontecimientos siempre libera. Eso es, al fin, la distancia: libertad, o sea ya no sentirse observado o aludido (como en el caso de una narración en segunda persona, por ejemplo). Es importante señalar esto porque, en una novela en donde la totalidad de los relatos se dirige en segunda persona a un narratario que bien pueden ser las entrevistadoras u otra conversante, aquellos lugares donde el lector deja de sentirse directamente aludido, como este, tienen menor espacio. Por algún motivo, esto realza la fragilidad de aquella cuyo perfil se está mirando, Elena. Tal vez a fin de cuentas eso sea el disminuir la ilusión de mimesis: la destitución al grado de vestigio de alguien que en principio era o parecía ser otra persona igual que yo. Si se nota, además, el corte elimina la necesidad de señalar los dos niveles temporales con comillas diferenciadas, como en el segundo caso del subtítulo 2.2.3 (orden cruzado B).

El capítulo termina cuando Fortunata y Saturnina han logrado finalmente convencer a la *Tayka* Elena de que las acompañe en la misión colonista y de que ayude a Saturnina a tramar su atentado contra Fobos en el camino (año 2079, capítulo 17). Retornamos a la representación directa, entonces, y Fortunata le pregunta a Elena si tiene conexión a internet allí en Laripata:

«¿Estás *online* aquí?»

«No.»

«¿Por qué?»

«Para evitar la nostalgia. Esto es un lugar tradicionalista, nadie no está *online*. Los modernistas están abajo, en Sorata.»

«Ukatx q'ipxarusim, Surat sarañan jichhakiw [entonces alista tu bulto, ahora mismo vámonos a Sorata]. Nos están pidiendo la respuesta urgente desde hace un mes» he dicho.

«Que viva la nostalgia» dijo Saturnina. «¿Vámonos?»

(2010: 155)

Veamos cómo se ilustra el proceso completo en la siguiente tabla:

| Nivel narrativo | Relatora | Distancia | Relatora | Distancia | Relatora | Distancia | Relatora | Distancia |
|---------------------|-----------------------|--------------------------------------|---------------------------|--|---------------------------|----------------------------------|-----------------------|--|
| Diégesis | Fortunata | Mímesis: Fortunata y Saturnina | | | | | Fortunata | Mímesis: Fortunata, Saturnina y Elena |
| Metadiégesis | | | Saturnina | Relato puro: Saturnina sobre Elena | Saturnina | Mímesis: Saturnina y Elena | | |
| | 1: ahora, 2079 | | 2: antes, ca. 2065 | | 3: antes, ca. 2065 | | 4: ahora, 2079 | |
| Orden | | | | | | | | |

Un primer contrato hecho hace años entre Elena y Saturnina, lado a lado y recordado desde la distancia, es así acercado a otro, ahora desde Fortunata y su propia distancia, que recién se va a dar. Si nos detenemos a pensarlo, esto del contrato es recurrente: las relatoras siempre hablan de estar volviendo de un contrato o camino a otro, pareciera que si no están ocupadas relatando solo podrían estarlo con un contrato. Esto también tiene un fuerte fundamento etnográfico. Al hablar sobre su propia experiencia en la cosecha de coca, Spedding dice que “No hay nada de romántico ni de utópico en chontear, en la deshidratación y el dolor de espalda de una semana de cosechar, en las manos callosas, los pies hinchados y las *karachas* que son ‘la entrada’ pagada por todo inmigrante que baja a los *yunkas*” (Spedding, 1994: 206). Y lo que ella así comprende y explica, y luego ficcionaliza, es como la fuerza de un lazo que, por estar así impregnado de aquel trabajo tan arduo y pesadoso, es capaz de ser cursi y de hablar incluso con *clichés* pero sin mentir.

““Perder un’ madre es perder medio mundo”. [...] Entre los cocaleros ricos, la relación entre madre e hija se refuerza en el proceso de trabajo; estas mujeres van *wachu wachu*, una al lado de la otra, durante veinte o treinta años.” (1994: 172). Pero quizás ir *wachu wachu* también sea un lazo que puede hallarse, o persistir, aun viajando por el espacio.

A diferencia del quinto orden, este otro no trabaja a nivel macro, sino de manera muy localizada, lo que, solo llegados a este punto, podemos decir que es poco frecuente en *Saturnina* y en general en toda la narrativa de Spedding. Pero la percepción de todos los órdenes expuestos hasta aquí, así como la de otros más que se me hayan podido escapar, se vuelve frágil, llega a cambiar o hasta a disolverse dependiendo de la forma en que los textos de la Trilogía sean leídos. Esto simplemente porque captamos la forma como pasaje, tal como establece el axioma de

Tinianov. Cierta continuidad, cierto flujo, deben ser garantizados para la efectividad de un orden de montaje narrativo. La lectura pausada permite distinguir sus componentes, pero lo desactiva como deformación de una sensación de pasaje. Por eso, para su estudio, la lectura fluida y la pausada nunca deberían prescindir una de otra.

3. Conclusión

Hasta aquí hemos visto seis órdenes de montaje narrativo que me parece que es posible seguir en *Saturnina* a partir de la idea de su lectura como una sensación de pasaje, del texto como volumen que transcurre. Para eso, el énfasis de este estudio ha querido ser la observación de aspectos formales de la novela y la consideración de si estos aspectos muestran una adaptación orgánica del soporte oral a la narración escrita. He empezado deduciendo desde la propia trilogía de Spedding qué ideologema podría haber en ella y cómo habría podido ser constituido. He continuado indicando que el orden secuencial sugerido por los paratextos de *Saturnina* describe lo que en rigor podría mejor llamarse un orden alterno. A partir de ahí he procedido a exponer la primera selección de otros órdenes posibles: indirecto, cruzado, anafórico y mítico. Después he retornado a rebatir el predicamento esencial de la crítica sobre Spedding, que es el que impulsó parte de esta iniciativa y le indicó cuáles, si los hay, podrían ser sus pendientes, además de propiciar el hallazgo de un quinto orden. Finalmente propuse un sexto orden posible. A diferencia de los primeros cuatro, y al igual que el quinto, este no tiene nombre, pero si se insistiera en darle uno, tal vez podría ser “orden emotivo”, porque orquesta un cierto montón de fragmentos recortados para alcanzar la misma meta que creo que tiene el montaje en cine: producir sensaciones en la audiencia.

Se dirá: ¿qué novela no hace eso? Pero nuevamente no se preguntará: ¿cómo se da esto en *Saturnina*? Para alcanzar una conclusión podemos regresar a esa afirmación de Genette sobre las anisocronías de que “un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin *anisocronías* o, si se prefiere (como es probable), sin efectos de *ritmo*” (1989: 146 (énfasis suyo)). Los seis órdenes que he propuesto no buscan prescribir cómo se debería leer *Saturnina*, son intentos de interpretación esmerados en atender a algunos movimientos que quizá pueda encontrarse en la novela, tanto en el tiempo ilusorio de la ficción como en el espacio real del texto y hasta del intertexto, siempre desde la perspectiva de un montaje narrativo de varias voces. Me parece que son esos movimientos los que en la novela comunican una sensación de ritmo que es algo tristona o hasta sentimentaloides. Si no se me cree, veamos todavía esta charangueada del capítulo uno:

‘Saturn anillu qhipankstaxaya
 [Estás detrás de los anillos de Saturno]
 Inti wayraxa irpaniskitam
 [El viento solar te arroja hacia mí]
 Ch’usakikāwi awayt’atamwa
 [El vacío te envuelve]
 Qurawat jakt’tam nayan thiyaru
 [Como honda te arroja a mi lado]
 Kuntratu tuklaw, kutt’aniñani
 [El contrato terminado, vamos a volver]
 Uyun Purturuw purt’anxatāta
 [Ya vas a llegar al Puerto de Uyuni]
 Machantxañani Zuna patana
 [Nos emborracharemos en La Zona]
 Qullasuy Markan munch’ukiñani.’
 [Nos queremos en Qullasuyu Marka]

(Spedding, 2010: 18-19)

Otra posibilidad no deja de estar en el reclamo que Gonzales condensa con tan económica elegancia: “La escritura ligada con tal conciencia a la identidad de una comunidad lleva de forma inevitable a la ideología” (2011: 52). Aquí el caso de Spedding es particularmente delicado, como lo es el de todo arte motivado. En todo caso, no sería justo ignorar en sus novelas el mérito de un compromiso cultural que, para variar, cuenta con el sustento de la investigación de toda una vida.

Por último, ya que en esta monografía no me he atrevido a explorar el hecho de que sé que a Spedding le gusta James Joyce, quisiera por lo menos decir dos cosas que creo que no tienen nada que ver con su vida boliviana. Primero expresar el que es uno de mis más firmes agradecimientos a la literatura de Spedding: el hecho de que, con el epígrafe de *El viento*, me ha llevado a conocer a la banda *Talking Heads*. Segundo revelar que, aunque he esquivado un enfoque por géneros literarios en esta monografía, desde su título sí intenté hacer una alusión a la novela de ciencia ficción *Flow my tears, the policeman said* de Philip Dick. Quizá acabo de arruinar el chiste, pero temía que esa alusión no sea detectada. Aunque sea que sirva para no robar el crédito de ese título tan lindo.

Para cerrar quisiera añadir que el estilo orquestador de porciones grandes de relato, característico al menos de las novelas de Spedding, puede notarse que permite que “la mano del autor” pase más fácilmente desapercibida y por lo tanto sirve bastante a aquellas autorías interesadas en alcanzar un efecto de realismo esencialmente antilírico, es decir autorías empeñadas en pelearse con otro axioma del relato, que es la necesidad de la instancia narrativa. Creo que tales casos persiguen una negación del estatuto autoral, un *ethos* documentalista claramente vinculado con la postura barthesiana criticada al inicio de esta monografía, que vendría a ser como una amalgama entre marxismo y teoría literaria. Pero quedaría por verse si tamaña intención, que es a su propio pesar subjetiva, individual, autoral, es un aporte de la literatura o la crítica literaria. Me preocupa pensar que este *ethos* documentalista, sucesor del indigenismo boliviano, no del inglés, a mi parecer se pinta como el principal síntoma de alguna crisis en la academia literaria boliviana que, en este momento, no me considero en facultad de hacer otra cosa que entrever. En todo caso, no es sorprendente que anteriores lecturas de Spedding hayan concurrido plenamente en la postura barthesiana. La raza de los personajes de Spedding sigue pudiendo caber perfectamente como estandarte de cualquier discurso oralista pos Revolución Nacional. Si vamos a congeniar sin reparos con esa tradición crítica y entonces valorar a las autorías como inteligencias clasistas, el problema es que la literatura europea que más exuda inteligencia de análisis clasista, como Balzac, como Thackeray, es oriunda de sociedades mucho más exitosamente capitalistas que la nuestra, mientras que a mi parecer aquí el consenso ha sido que el indigenismo boliviano nunca pudo dar cabal cuenta de las coyunturas de clase bolivianas, ya sea porque fueren muy complicadas o porque los autores no hayan contado con el suficiente músculo académico para hacerlo. En fin, todo esto no me parece suficiente evidencia para postular a Spedding como sucesora o como mejor espécimen del género. Por un lado sus novelas notoriamente son las novelas de una antropóloga que ostenta otro calibre de formación universitaria y de diligencia profesional. En tal caso, si se trata de acomodarlas en un género, me parece que serían más bien una literatura de interdisciplinariedad ilustrada. Por otro lado simplemente no simpatizo con la agenda nacionalista boliviana, en cualquiera de sus ramas académicas. La encuentro prepotente, y tratándose de las lecturas de Spedding, a veces de un rigor medio laxo.

Bibliografía de obras citadas

Alfaro, Raquel

2008-10 “Alison Spedding: *De cuando en cuando Saturnina (Saturnina from time to time): Una historia oral del futuro*”. *Revista de estudios bolivianos*, vol. 15-17: 346-349.

Antezana, Luis H.

1977 *Elementos de semiótica literaria*. La Paz: IBC. 60-66.

2011 “Sistema y procesos ideológicos en Bolivia (1935-1979)”. *Ensayos escogidos*. La Paz: Plural editores. 247-274.

Ayllón, Virginia

2016 “Estado y mujeres en la obra de cuatro narradoras bolivianas”. *Revista del RECIAL*, vol. 7, núm. 9, (30 de noviembre): 1-19.

Bajtín, Mijail

1999 “Discourse in Dostoevsky”. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Trad. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press (8a). 151-269.

2003 “Las formas e imágenes de la fiesta popular en la obra de Rabelais”. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Trads. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza (3a). 177-249.

Bajtin, Mijail; Pavel Medvedev

1994 *El método formal en los estudios literarios*. Trad. Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza.

Barthes, Roland

1983 *Elements of semiology*. Trads. Annette Lavers y Colin Smith. New York: Hill and Wang (8a).

1988 “The death of the author”. *Image, music, text*. Trad. Stephen Heath. New York: The Noonday Press (10a). 142-148.

Bird, Brad

2007 *Ratatouille*. California: Pixar.

Brik, Osip

1976 “Ritmo y sintaxis”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI (2a). 107-114.

Burdette, Hannah

2011 “Futurismo arcaizante: Descolonización y anarcofeminismo en *De cuando en cuando Saturnina*”. *Revista de estudios bolivianos*, vol. 18: 115-133.

Calderón, Mauricio

2000 *El triángulo del Lago*. La Paz: Art Films.

Chomsky, Noam

2002 “The independence of grammar”. *Syntactic structures*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter (2a). 13-17.

Dick, Philip

2012 *Flow my tears, the policeman said*. Boston: Mariner books.

Ducrot, Oswald; Tzvetan Todorov

2003 *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Eichenbaum, Boris

1976 “La teoría del “método formal””. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI (2a). 21-54.

Genette, Gérard

1989 *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen.

1989b *Palimpsestos*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

2001 *Umbrales*. Trad. Susana Lage. México D. F.: Siglo XXI.

Godard, Jean-Luc

1965 *Alphaville*. Paris: Filmstudio.

Gonzales, Gilmar

2011 “Dos novelistas del período democrático: Alison Spedding y Edmundo Paz Soldán”. *Literatura y democracia: Novela, cuento y poesía en el período 1983-2009*. La Paz: IIL. 37-65.

2011b “Alison Spedding”. *Voces de la literatura boliviana*. La Paz: IIL. 181-225.

Gutiérrez, Anabel

2011 “Después del Pachakuti: Tiempo mitológico aymara y ciencia ficción”. *Mitologías hoy*, núm. 3 (otoño): 75-85.

Lévi-Strauss, Claude

1999 “Cuando el mito se convierte en historia”. *Mito y significado*. Trad. Héctor Arruabarrena. Madrid: Alianza (4a). 57-65.

1999b “Cómo mueren los mitos”. *Antropología estructural*. Trad. J. Almela. Tláhuac: Siglo XXI (11a). 242-253.

Kristeva, Julia

1986 “Word, dialogue and novel”. *The Kristeva reader*. Trads. Alice Jardine, Thomas Gora y Léon S. Roudiez. New York: Columbia University Press. 34-61.

1986 “From symbol to sign”. *The Kristeva reader*. Trad. Seán Hand. New York: Columbia University Press. 62-73.

Montes Vannuci, Wolfgang

1987 *Jonás y la ballena rosada*. Santa Cruz de la Sierra: Mercurio.

Moravia, Alberto

1972 *La romana*. Trad. Francisco Ayala. Buenos Aires: Losada (9a).

Murillo, Mauricio

2017 “El futuro es un chenk’o: las aventuras exageradas de ex bolivianos por la galaxia en *De cuando en cuando Saturnina* de Alison Spedding”. *Ciencia y cultura*, núm. 38 (julio): 191-204.

Nápoli, Mariángela

2018 “*De cuando en cuando Saturnina*, de Alison Spedding: Una propuesta para la descolonización, utopías mercantilizadas y nuevos sujetos feministas en una Bolivia de ciencia ficción (2004-2085)”. *Luthor*, núm. 36 (junio): 86-100.

Richards, Keith John

2004 “Bolivian Oblivion: national allegory and teleology in sci-fi and futurism from the High Andes: Mauricio Calderón’s *El triángulo del lago* (1999) and *De cuando en cuando Saturnina* (Spedding, 2004)”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 14, núm. 2 (agosto 2006): 195-209.

Reynaga, Lourdes

- 2015 “*Mejor es hacerse la zonza siempre*”: *Evadiendo la prisión en la trilogía de Alison Spedding*. (Tesis para optar al título de maestría). La Paz: UMSA.

Rodríguez, Rosario

- 2008 “*Manuel y Fortunato: Protagonismo político y cultura indígena*”. *De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: La tercera orilla (Sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- 2014 “La construcción social y de imaginarios de la mujer desde la narrativa literaria: A propósito de la trilogía de novelas de Alison Spedding”. *Estudios Bolivianos*, núm. 21: 57-66.
- 2016 “Borroneando la nación, sus contornos y alrededores: A propósito de la última novela de la trilogía de Spedding”. *Estudios Bolivianos*, núm. 24: 65-91.

Saussure, Ferdinand de

- 1959 “Graphic representation of language”. *Course in general linguistics*. Trad. Wade Baskin. New York: Philosophical Library. 23-32.

Spedding, Alison

- 1994 *Wachu Wachu: Cultivo de coca e identidad en los Yunkas de La Paz*. La Paz: Hisbol.
- 1994b *El tiempo, la distancia, otros amantes: Cuentos (1989-1993)*. La Paz: Carrera de literatura UMSA.

- 1997 *Manuel y Fortunato: Una picaresca andina*. La Paz: Aruwiyiri.
- 1999 *Una introducción a la obra de Pierre Bourdieu*. La Paz: Carrera de Sociología UMSA.
- 2001 “¿Será verdad, será mentira? Unas notas sobre la mentira en La Paz y otros lugares”. *Reflexiones en torno a la violencia*, tomo 2: 197-215.
- 2003 *Breve curso de parentesco*. La Paz: Mama Huaco (2a).
- 2003b *Nosotros los yungueños: Testimonios de los yungueños del siglo XX*. La Paz: Mama Huaco.
- 2004 *El viento de la cordillera: Un thriller de los años 80*. La Paz: Mama Huaco (3a).
- 2008 *Religión en Los Andes: Extirpación de idolatrías y modernidad de la fe andina*. La Paz: ISEAT.
- 2008b *La segunda vez como farsa: Etnografía de una cárcel de mujeres en Bolivia*. La Paz: Mama Huaco.
- 2010 *De cuando en cuando Saturnina: Una historia oral del futuro*. La Paz: Mama Huaco(2a).
- 2011 “El condenado”. *Sueños, kharisiris y curanderos*. La Paz: Mama Huaco (2a). 91-133.
- 2015 *Catre de fierro*. La Paz: Plural editores.

2017 *Miedo y asco en Cambridge: Una novela de los años del Thatcherismo*. La Paz: Mama Huaco.

Tinianov, Iuri

1972 *El problema de la lengua poética*. Trad. Ana Luisa Poljak. Buenos Aires: Siglo XXI.

1976 “Sobre la evolución literaria”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI (2a). 89-101.

Todorov, Tzvetan

1974 “Las categorías del relato literario”. *Análisis estructural del relato*. Trad. Eliseo Verón. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (2a). 154-192.

Todorov, Tzvetan (comp.)

1976 *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI (2a).

Tomashevski, Boris

1976 “Temática”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Siglo XXI (2a). 199-232.

Vargas, Walter I.

2006 “Sobre mujeres y novelas”. *La razón* (La Paz), Enero 8. c4.

Williams, Raymond

1985 “Ideology”. *Keywords: A vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press (2a). 153-7.

Zamudio, Adela

2012 *Íntimas*. La Paz: Plural editores (2a).