

UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRÉS
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE LITERATURA



TESIS DE LICENCIATURA

EL Q'UPI DE LA RECONCILIACIÓN

LA NARRATIVA FEMENINA EN *DE CUANDO EN CUANDO SATURNINA*

Postulante: Carmen Valdivia Escobar

Tutor: Guillermo Mariaca Iturri

La Paz - Bolivia

2021

Agradecimientos

A Javier Velazco por su asesoría y su amistad

A Poly Rojas por su confianza y su amistad

A mi equipo del colectivo Sótano Ideas

A Carlos Carafa por ser mi alma gemela

A mi psiquiatra el Dr. Rodolfo López

A mi psicoanalista la Lic. Roxana Muñoz

A mi terapeuta alternativa Tania Carafa

A Guillermo Mariaca por enseñarme a encontrar mi propio camino

A Rosario Rodríguez Márquez por motivarme a leer el trabajo literario de la Alison

Y a mi familia, porque me apoyan en cada fase, en cada delirio, en cada desequilibrio,
cada locura... Siempre

Gracias

Dedicado a mi bisabuela Claudina... quizás un día me pida que la busque.

Tabla de Contenidos

La Ambigüedad del Q'ipi _____	6
1. Spedding como antecedente _____	9
2. Propuesta de lectura _____	10
3. Algunas aproximaciones _____	15
4. Marco categorial _____	17
5. Estado de la cuestión _____	20
6. Rompecabezas posmoderno _____	23
Capítulo I: Dualidad a Partir de Saturnina _____	27
1. Sobre la novela _____	28
2. Las dimensiones dobles _____	33
3. Pasado histórico ficcional _____	35
4. Testimonio y paratextos _____	38
5. Sin sujeción en (dentro) el lugar de origen _____	44
6. Del relato _____	48
Capítulo II: Matto de Turner sin Sujeción _____	49
1. Género y novedad _____	50
2. Ave sin nido _____	55
3. Mujeres _____	59
4. El mensaje oculto _____	61

5.	No sujeción _____	65
6.	Autoexclusión utópica _____	66
7.	Liberación _____	68
Capítulo III: El Retorno Ambiguo de Tristán _____		70
1.	Correspondencia _____	71
2.	Tristán y Tristán _____	74
3.	Lugar legítimo _____	78
4.	Mujeres _____	81
5.	Lo mediático _____	83
6.	El otro lado _____	86
7.	Lo no oficial _____	88
8.	Lógica consagrada _____	91
Conclusión: Novela <i>Femenina</i> _____		92
1.	Ambigüedad _____	92
2.	Narrativa _____	94
3.	Novedad _____	96
4.	Femenina _____	98
5.	Proyecciones _____	100
Referencias _____		101

La Ambigüedad del Q'ipi

*De cuando en cuando Saturnina, Saturnina from time to time. Una historia oral del futuro*¹ (2004) es una novela que desde el principio llama la atención sobre su personaje principal, y lo hace dos veces. Por una parte, el título es un signo de la dualidad de Saturnina, pero también es un encuentro entre códigos del lenguaje —español e inglés—; por otra parte, éste muestra una doble vía: entre la oralidad, como tradición, y el futuro, como expresión de novedad. En este primer acercamiento a la novela de Alison Spedding, el guiño de lo doble es una forma de introducir al lector en el camino narrativo de la ambigüedad y de su naturaleza femenina.

No es casual que Saturnina alterne constantemente su vestimenta: como chola andina² y como navegante espacial; sin embargo, nunca deja de llevar su q'ipi^{3 4}, dentro del cual carga el cráneo (tuxllu⁵) de su abuela Alcira y su teclado⁶. Esta imagen del personaje principal de *De cuando en cuando Saturnina* muestra la estructura doble y el movimiento ambiguo que atraviesan toda la novela.

El cráneo de Alcira en la narración de Alison Spedding es el medio por el cual el pasado se hace presente y se manifiesta con el testimonio de Alcira, quien narra la historia ficcional de la

¹ En adelante, *De cuando en cuando Saturnina*

² Aunque la palabra chola no está presente en la narración de *De cuando en cuando Saturnina*, es claro que las narradoras son mujeres de pollera, esto aparece en diferentes descripciones a lo largo de la novela, como cuando Fortunata narra su primer encuentro con Saturnina: “Entramos al local y ahí estaba ella: dos lustrosas trenzas deslizándose por la espalda de sus regulation jumpsuit verde coca con la wiphala en la espalda” (Spedding, 2010, p. 16); o el momento en el que Saturnina es llevada por los 11 miembros de la directiva interina a las ruinas de Lakaymarka: “Han prendiw las dos velas en los dos candelabros y el Juch'a me dijo: Q'alanchasim. Is apusim mankachakama (Desnúdate. Sacá tu ropa hasta (quedarte en) enaguas). Esa vez me miró de una forma que indicaba 'Hazlo nomás sin discutir'. Entonces mey desvestido, allí mismo, mantas, chompa, pollera” (*Ibid.*, p. 303).

³ Q'epi: aguayo que se lleva cargado a la espalda, como una mochila. Sirve para llevar diferentes provisiones, desde alimentos hasta herramientas; también es utilizado para cargar niños y animales pequeños.

⁴ Utilizo la tipografía de la palabra q'ipi, tal como la escribe Alison Spedding, y no así q'epi, como aparece en gran parte de textos antropológicos y diccionarios.

⁵ “Calavera que se guarda en la casa y a la que se ofrece culto; preferiblemente de alguien que haya muerto violentamente (mejor si es asesinato), o sino, la de un familiar” (“Glosario”).

⁶ Saturnina utiliza su teclado como herramienta de trabajo como navegante espacial, pero también lo usa con fines ilícitos, con el fin de lograr sus propósitos personales.

novela junto a los paratextos⁷, que consisten en datos de archivo –ficcional–, pero también es el antecedente que marca el lugar indígena y femenino del personaje principal, Saturnina, quien renuncia a su apellido paterno (Layme) y adopta el de su abuela: Mamani Guarache. Del otro lado, en el q’ipi está el teclado que le sirve a Saturnina como medio de desplazamiento a través de la tecnología avanzada del escenario futurista de la novela; es decir, como una hábil navegante espacial y como hacker que ilegalmente entra y altera sistemas y redes ajenas.

A partir de la calavera, encuentro en la novela de Spedding una relación entre la oralidad, como forma de expresión de las culturas originarias, y la mujer, como agente de la enunciación oral. También planteo que ambos elementos de esta relación representan en la narración el retorno de un espacio y tiempo que acontecen en el pasado, en tanto cultura e identidad del personaje principal. En el caso del teclado, lo que encuentro es, más bien, una representación simbólica del futuro. Este artefacto expone la relación de Saturnina con todo el contexto futurista de la novela.

Este desarrollo me sirve ahora para señalar que el encuentro entre el cráneo y el teclado es una manera de entender que Spedding construye su narración sobre la base de dualidades ambiguas. Es decir, mientras que uno pertenece a la tradición andina presente en la novela, el otro es producto y parte de los códigos de ciencia ficción⁸ con los que ésta está escrita; sin embargo, la transgresión de Saturnina al orden paterno (patriarcal) al adoptar el apellido de su abuela, en lugar

⁷ “Rito de iniciación del texto que ingresa a la vida pública, el paratexto se define como un ‘aparato montado en función de la recepción’ (Genette, 1987). Umbral del texto, primer contacto del lector con el material impreso, el paratexto es un instructivo, una guía de lectura. En este sentido, los géneros escritos cuentan entre sus marcas aspectos paratextuales que permiten anticipar, en cierta medida, el carácter de la información y la modalidad que esta ésta asumirá en el texto” (Alvarado, 2010). Los paratextos son todos aquellos textos que acompañan el cuerpo de, en este caso, la novela de Spedding, desde el título, hasta la contratapa. En la presente tesis, me concentraré en los paratextos que contribuyen a consolidar la narrativa que he denominado *femenina*.

⁸ Darko Suvin definió la ciencia ficción como “un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor” (1984, p. 30).

del de su padre, es tan subversiva como el uso que le da a su teclado para hackear la tecnología futurista. Entonces, lo que se pone en duda es la noción de lo *oficial* frente a la de lo *no oficial*.

La ambigüedad surge porque ambos objetos pueden representar, al mismo tiempo, el orden *oficial* y el *no oficial*. Por un lado está la tradición cultural indígena y la transgresión de la herencia del apellido paterno, y por el otro lado tenemos el contexto de tecnología futurista y la constante alteración de éste por medio del hackeo.

En este camino, tanto el cráneo como el teclado son llevados por Saturnina en su q'ipi, que tradicional y culturalmente es un bulto que llevan hombres y mujeres indígenas. En un sentido similar, Saturnina es bisexual: mantiene una relación amorosa con Fortunata y otra con Alejandro, ninguna de las dos es oficial, ambas son relaciones transgresoras, pero no son condenadas, ni siquiera cuestionadas. De tal manera, no hay una línea clara que divida o marque la diferencia entre lo que es *oficial* y lo que no lo es.

Lo *oficial* es una forma de denominar a la norma, a aquel orden preestablecido que debe ser constantemente repetido para existir como tal, mientras que lo *no oficial* es un desvío de la norma, y no así su contrario o su antónimo. Así, la ambigüedad supone más de una manera de entender este orden normativo y, por lo tanto, el resultado de tal relación *–oficial-no oficial–* no se llega a determinar con certeza, de ahí que la ambigüedad entre lo *oficial* y lo *no oficial* en la novela de Spedding también se manifieste entre los géneros del indigenismo y de la ciencia ficción, entre el pasado y el futuro, o entre tradición y novedad, todas estas son relaciones que convergen en Saturnina.

Lo que no se puede pasar por alto es que el personaje principal es mujer, lo que no significa que esto nos lleve a plantear un lugar de oposición entre lo masculino y lo femenino de forma automática; por el contrario, todo indica que el lugar femenino en esta novela supone una

reconciliación de los opuestos por la vía de la ambigüedad. De ahí que en la presente tesis me dedico a desarrollar las características de la narrativa *femenina* en *De cuando en cuando Saturnina*, *Saturnina from time to time. Una historia oral del futuro*.

1. Spedding como antecedente

Cocalera sindicalizada y miembro activo de la comunidad a la que pertenece, Apa Apa (municipio de Chulumani), Spedding transita por varios mundos, lo que hace difícil catalogarla. Mientras por un lado es una mujer británica con formación académica en arqueología, antropología y filosofía, y que además desempeña funciones como docente de Sociología en la Universidad Mayor de San Andrés; por otro lado es una prolífica escritora no sólo de textos académicos, sino también de obras de ficción. Todo esto se combina con la profunda identificación que Spedding muestra con los pueblos originarios, por lo que no es raro verla usando la vestimenta tradicional de la chola o pijchando (mascando) hojas de coca.

Se puede decir que Spedding sale del mundo académico y de su nacionalidad extranjera para ingresar al mundo andino, al Qullasuyu, invistiéndose de estos códigos –adoptando estos códigos para sí misma– por autodeterminación; sin embargo, esta autora regresa constantemente a la esfera intelectual, siendo ahí desde donde produce su ficción. Su novela revela este movimiento.

De cuando en cuando Saturnina muestra la influencia tanto de su saber académico como de su experiencia con la cultura andina, de esta manera la escritora transita la misma ambigüedad que su personaje principal. Al pertenecer a dos mundos, la autora expone su ausencia de sujeción radical a ambos.

Como miembro de un pueblo andino, Spedding escribe desde el lugar de la exclusión, pero al ser una auto-exclusión deja de tratarse de una adscripción al indigenismo, que tiene como fundamento la imposición de dicha exclusión. Por lo tanto, su elección de ser indígena la convierte

en lo que es: un sujeto no-indígena, lo que le permite la movilidad de una esfera a otra, pero también le da la posibilidad de transgredir los cánones del indigenismo en tanto se reafirma como intelectual que ya no habla *por* el indio sino *desde* el indio, y así es cómo la autora puede crear su propia ficción, es decir, construirse a sí misma como mujer tanto en la figura de Saturnina, como en la dimensión formal de su novela. De tal forma, lo que encuentro al analizar *De cuando en cuando Saturnina* es que esta novela produce un mundo ficcional que está en relación –diré– *ontológica* con el contexto de Spedding.

Aunque la presente tesis no incluye un análisis detallado sobre la autora, sí vale la pena mencionar que Spedding encarna en su novela una concepción propia y experiencial del papel de la mujer en la actualidad; es decir, la posibilidad de transitar libremente, siendo mujer, por distintos escenarios discursivos sin contrariedades. Más importante aún es que yo encuentro que Spedding proyecta una constante transgresión de las normas convencionales: no es una chola tradicional ni es una académica en el sentido que todos entendemos; sin embargo, no se puede negar –por los diferentes reconocimientos que se le han hecho– que efectivamente es una académica consagrada y un miembro aceptado de una comunidad indígena. Esta ambigüedad original de la autora es, en mi opinión, el antecedente no ficcional que en *De cuando en cuando Saturnina* identifiqué como una narrativa *femenina* resultante de un proceso paródico que tiene como centro al personaje principal: Saturnina.

2. Propuesta de lectura

A partir de Saturnina identifiqué las diferentes formas en las que la ambigüedad entre lo *oficial* y lo *no oficial* opera en la narración: primero, con un enfoque en el relato; después, en las alusiones que se relacionan con Saturnina y que exponen sus dimensiones como personaje y como sujeto femenino. Me involucro con la parodia posmoderna como herramienta conceptual que me

permite interpretar esta ambigüedad en tanto *desvío* del género indigenista; es decir, el trabajo de Spedding oscila entre un retomar la tradición de este género literario y un acto de transgredirlo para producir una nueva narrativa. Lo que encuentro en *De cuando en cuando Saturnina* es una ausencia de sujeción al orden hegemónico que se debe a un acto de *reconciliación*, dos aspectos que propongo leer como partes de una narrativa *femenina*.

Así, a partir del personaje principal y de la narración, manejo como propuesta de lectura que *De cuando en cuando Saturnina* funciona como una parodia posmoderna (Hutcheon, 1993) del indigenismo. El producto paródico es una narrativa *femenina*: un desvío literario de la tradición indigenista que transgrede desde la figura de la mujer la imposibilidad del indio de ser un agente activo de su propio discurso. Este cambio de los códigos formales del indigenismo es una alteración que acontece porque la *ambigüedad* entre lo *oficial* y lo *no oficial* permite sustituir la *confrontación* contra el orden hegemónico por la *reconciliación* de la mujer y del indio con el lugar de exclusión que ocupan.

La narración y el personaje principal permiten combinar a la mujer y al indio en un solo sujeto de enunciación porque en *De cuando en cuando Saturnina* el indio adopta para sí la misma posibilidad que tiene la mujer de convertir su sujeción al discurso hegemónico –como sujeto excluido del orden patriarcal o bajo el dominio autoritario– en un acto de intervención activa dentro de este mismo discurso. Así, lo *femenino* se instaura como una nueva forma de (re)presentación del sujeto andino; es decir, como una parodia posmoderna. Para producir una narrativa *femenina*, Spedding parodia los códigos del indigenismo ortodoxo haciendo de este género el objeto de una transgresión autorizada (Hutcheon, 2000). Tanto en la narración como en el personaje principal, la parodia es visible por la presencia de una relación ambigua entre lo *oficial* y lo *no oficial*.

Desde la apariencia del personaje principal –como chola y como navegante espacial, y desde sus acciones dentro del Qullasuyu Marka y fuera de éste, en el espacio–, en *De cuando en cuando Saturnina* los elementos de la narración adoptan constantemente una doble dimensión que se mueven dentro de la ambigüedad. Comienzo esta investigación con el análisis del relato, dedicándole el primer capítulo, y continúo con el análisis de dos alusiones: primero, a Clorinda Matto de Turner y, luego, a Flora Tristán, esto en el segundo y tercer capítulo respectivamente.

Por un lado, la novela incorpora una historia del pasado ficcional⁹ que es narrada por medio de paratextos, los cuales se presentan como la versión *oficial* de los hechos; o sea, datos de acceso público. Del otro lado, Alcira narra esta misma historia desde su experiencia, y lo hace en un ritual privado; por lo tanto, se trata de la versión *no oficial* de los acontecimientos del pasado. Cabe destacar que el testimonio de Alcira tiene el mismo registro de violencia que la información de los paratextos, por lo que el ritual privado parece formalmente un contenido *oficial*. Por el mismo camino, los paratextos pueden ser considerados como un paréntesis que los excluye del relato central y los vuelve prescindibles, esto los convierte en la parte *no oficial* de la narración –aquella que se desvía del ‘testimonio’ de las narradoras–.

En ambos casos, lo que subrayo es que el uso del mismo registro –de imágenes violentas– evita que el lector perciba una oposición entre ambas versiones, y la ambigüedad impide oponer una versión *oficial* frente a una que no lo es; las dos son *oficiales* y *no oficiales*.

La narrativa que Spedding produce tiene esta característica, que también opera en las alusiones presentes en la narración. Por lo mismo, tomo dos intertextos que muestran correspondencias con Saturnina y con la idea de ambigüedad: Clorinda Matto de Turner y Flora Tristán, escritoras aludidas en la novela de Spedding junto con sus obras cumbre, *Aves sin nido* y

⁹ En el género de ciencia ficción es usual que los autores incluyan un mito de origen para explicar el porqué del argumento central.

Peregrinaciones de una paria, respectivamente. Ambas referencias intertextuales se relacionan con Saturnina y exponen la forma en la que la mujer logra su libertad respecto al orden hegemónico, pero lo hace en un acto de reconciliación con su propio lugar de exclusión dentro de la norma.

Primero, es posible leer las libertades que logra Saturnina desde la alusión a Matto de Turner; es decir, desde la no sujeción del sujeto a ningún discurso, forma en la que esta autora se desarrolló en su contexto, moviéndose a través de diversos discursos, algo que también ocurre con las mujeres de su novela. Después, tenemos la aceptación del lugar de exclusión, que es un espacio de enunciación dentro del orden discursivo hegemónico, y donde se autoriza al sujeto su legítima existencia transgresora, como pasa con Tristán, quien en su escritura se *autoconstruye* como paria, y quien con esta misma categoría se desarrolló activa e independiente dentro del círculo hegemónico –patriarcal e intelectual– de su contexto.

Estas dos alusiones ayudan a producir el sentido de lo *femenino* no sólo porque se trata de mujeres, sino porque su condición de mujeres es lo que les obliga y les permite crear estrategias para transgredir el orden hegemónico a partir de la reafirmación de éste y del acto de reconciliación con su lugar de mujeres y, por lo tanto, de excluidas. Asimismo, un *ave sin nido* –respecto al título de la obra de Matto de Turner– se convierte en un concepto ambiguo que, sin dejar de ser negativo, también cobra un sentido positivo de libertad. Ocurre lo mismo con el término de *paria* –en relación al libro de Tristán–, que, sin dejar de ser una forma de exclusión, también puede ser entendida como posibilidad de injerencia activa.

La parodia posmoderna juega aquí un papel crucial porque es esta herramienta la que me permite evaluar las dos alusiones mencionadas anteriormente, en función de sus propios contextos sociohistóricos. Al hacerlo, se esclarece el tipo de parodia que es *De cuando en cuando Saturnina*.

¿Supone realmente la parodia una noción evaluativa como es la de una tradición de obras maestras? ¿O simplemente supone el reconocimiento de anteriores representaciones a partir de insinuaciones incluidas en la obra? Quizás desde el punto de vista modernista, “si un artista ha de extraer fuerza de una tradición generalmente reconocida” (Goldberg 1988, 24), pero en una era postmoderna en la que todos esos reconocimientos generales son sospechosos, cuando todas las instituciones están bajo escrutinio, debemos preguntar: ¿“generalmente reconocidas” por quién? ¿En provecho de quién? ¿Por qué? Esas preguntas explican, creo yo, la apelación al arte no alto, a las imágenes no “tradicionales” –es decir, procedentes de los medios masivos y el arte popular– (...). Son estas representaciones, en la misma medida que aquellas “obras maestras”, las que determinan cómo nos vemos a nosotros mismos y a nuestro mundo. (Hutcheon, 1993, p. 200)

Así, la obra de Matto de Turner puede ser leída en *De cuando en cuando Saturnina* como producto literario indigenista, pero ambiguo: como parte del legítimo discurso acorde a los códigos de su contexto –respecto al indio–, o como posibilidad de transgresión al significado de exclusión del indio que supone *Aves sin nido* desde su autora.

En la misma línea, si *Aves sin nido* expone una tradición indigenista en la literatura, *Peregrinaciones de una paria* dialoga con la forma de ciencia ficción que tiene *De cuando en cuando Saturnina*, ya que Tristán fue una utopista¹⁰ del siglo XIX. Por un lado, la autora identificó el feminismo con la lucha socialista vigente en su contexto y, por otro lado, logró conciliar a la mujer con su lugar de excluida, asumiendo que la exclusión de la mujer puede ser un lugar activo dentro del discurso que la excluye.

¹⁰ En *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (2009), Fredric Jameson analiza la ciencia ficción a partir de la permanencia de la utopía inaugurada por Tomás Moro, en la evolución de este género. Por su parte, Tristán fue una utopista (socialista feminista) del siglo XIX.

La ambigüedad, entonces, va más allá de cada una de estas autoras aludidas por Spedding y se convierte en una relación a distintos niveles, el último es el de los códigos literarios con los que está escrita esta novela. ¿Se trata de indigenismo o de ciencia ficción?

(L)a forma nueva nace de la vieja, la sustituye sin destruirla realmente, simplemente altera su función. Se produce una reorganización, una reconstrucción, y no necesariamente una destrucción del material parodiado (...) puesto que el contexto nuevo modifica la función del texto y, en consecuencia, su significación, aunque referida al precedente la parodia formaría parte del *prien ostranenija* (procedimiento de extrañamiento) de Chklovski, ese desvío por el cual lo que es familiar resulta nuevo, como si fuera percibido por primera vez. Es en ese sentido, de continuidad paródica, que se podría plantear que todo arte debe ser considerado sobre el trasfondo de otras obras y dentro de la tradición literaria. (Hutcheon, 2001, p. 68)

De cuando en cuando Saturnina es, más bien, una parodia posmoderna del indigenismo y opera por la vía de la ambigüedad.

3. *Algunas aproximaciones*

A lo largo de la presente tesis hago uso recurrente de algunas categorías a las que vale la pena aproximarse, sin ánimos de cerrar el debate suscitado por éstas en distintos escenarios del conocimiento. Me refiero a los términos de *indigenismo* e *indio*.

La categoría *indio* es impuesta desde Colón hasta todo el recorrido histórico del periodo colonial, siendo ésta una imposición racista que significa clasificar para justificar la explotación capitalista y que se instala en la colonialidad del poder¹¹, cuya matriz es la raza y el indio, entre otras categorías.

¹¹ Véase Quijano Aníbal, (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. En Giovanni Arrighi y Walter L. Goldfrank (eds.) *Festschrift For Immanuel Wallerstein*. Journal of World Systems Research. (pp. 342-388).

En el siglo XX se mantuvo la categoría de indio bajo los criterios coloniales de exclusión (Soruco Sologuren, 2012), los cuales vienen ya desde el siglo XVIII.

El principal obstáculo para la conciencia criollo-mestiza fue el llamado problema indígena. Ciertamente el indio ha sido –y todavía lo es, a principios del siglo XXI– una fuente de permanente ansiedad para la casta criolla desde las rebeliones indígenas del tumultuoso siglo XVIII (Sanjinés, 2005, p. 34).

Como dice Sanjinés (2005), en el siglo XIX surge y se consolida una oligarquía liberal mestizo-criolla que busca la organización de Bolivia como Estado-nación, y como sector dominante apoyado por los intelectuales de la época dio respuestas a las demandas indígenas surgidas en la Revolución Federal de 1899:

La primera (...) vio en el indio representada toda la gama de defectos hereditarios que lo descalificaban como posible agente del progreso social; la segunda (...) fue la del discurso sobre lo autóctono que reconoció el vigor del indígena, a quien, sin embargo, negó capacidad de mando y autodeterminación. (p. 48)

En este contexto, el indio en su nueva interpelación como indígena es excluido de intervenir de forma activa del proyecto nacional. El indigenismo, como movimiento político e ideológico, se plantea como una forma de representación del indio en la corriente literaria. Aunque en principio se buscará la visibilización del indio y su incorporación a la sociedad, lo cierto es que las representaciones del indio fueron hechas por intelectuales no indígenas que de algún modo se arrogaron el principio de hablar por él. De tal forma, el indio se constituye como sujeto pasivo (Rodríguez Márquez, 2008) imposibilitado de enunciar desde su propio lugar.

Es evidente que indigenismo es un concepto que surge –sobre todo en Bolivia, y esto puede observarse claramente en *Juan de la Rosa* y *Raza de bronce*– en correspondencia con

relaciones de poder no equitativas que modulan y copian maneras y formas del discurso colonial. Esto tiene que ver no sólo con la ideología de los textos, sino también con las convenciones, lenguajes y otros detalles de la textualidad literaria, como subraya Said (*Orientalism* 11). (Rodríguez Márquez, 2008, p. 2)

Lo que pretendo subrayar en esta parte es que la novela de Spedding se desvía de esta corriente de pensamiento ortodoxa; es decir, se desvía del género indigenista e instaura una nueva narrativa que, tomando los códigos del indigenismo, lo que hace al mismo tiempo es transgredirlos y así formula una nueva categoría –propia– que es la de lo *femenino*.

4. Marco categorial

La parodia es un mecanismo retórico intertextual. En la antigüedad era usada como un tipo de imitación burlesca de un objeto de registro serio. Más adelante, *Don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615), de Miguel de Cervantes, se presentó como una parodia de las novelas de caballería; sin embargo, su autor fue más allá de la imitación burlesca y estableció un cambio tanto en el género como en la forma de concebir la parodia. Desde entonces, la parodia comenzó a señalar una separación con respecto a su objeto; así, lo que en principio sólo era imitado, después de Cervantes permitió producir nuevos estilos y formas en el arte, no sólo en la literatura.

No hay nada (...) en la raíz misma del término parodia, que sugiera una referencia a este efecto cómico o ridiculizante, tal como ocurre con el chiste o la burla de lo burlesco, por ejemplo. El uso moderno de la parodia no parece, en ningún caso, buscar el ridículo o la destrucción. En el uso moderno, la parodia implica más bien una distancia crítica entre el texto que es parodiado y el nuevo texto que lo encaja, una distancia normalmente señalada por la ironía. Pero esta ironía es más eufórica que desvalorizante, más analíticamente crítica que destructora. (Hutcheon, 2001, p. 59)

Linda Hutcheon dedica un importante corpus de trabajos a analizar el concepto de parodia para definirlo en su forma moderna y para aclarar sus diferencias en relación con otras estrategias retóricas, géneros o tropos literarios (pastiche, sátira e ironía, entre otros). Una de las afirmaciones de esta investigadora es que la estructura de la parodia funciona de forma paradójica, ya que transgrede su objeto al mismo tiempo que lo autoriza.

En la parodia moderna, hemos encontrado que con el contraste irónico de los textos no necesariamente se sugiere un juicio negativo. El arte paródico se desvía de una norma estética, y al mismo tiempo incluye esa norma dentro de sí como material de base. Cualquier ataque real sería autodestructivo. (Hutcheon, 2000, p. 44)

La incorporación de una norma o texto supone una autorización de éste, sin embargo, la cualidad de la parodia es que se produce un desvío de dicha norma, lo que se convierte en una transgresión que es posible por la inclusión o autorización del objeto parodiado. El texto parodiante no emite un juicio de valor negativo sobre el texto que incorpora –como hace la sátira–, porque el producto paródico depende de la validez de éste, por ello, un ataque destructivo significaría la imposibilidad de un acto evolutivo.

La parodia es tanto un acto personal de sustitución como una marca de la continuidad histórica de la literatura. De ahí surgió la teoría de los formalistas, acerca del papel cumplido por la parodia en la evolución o en el campo de las formas literarias. Ella fue vista como una sustitución dialéctica de elementos formales cuyo funcionamiento se volvió mecánico o automatizado. Una nueva forma se desarrolla a partir de la vieja, sin destruirla realmente; sólo la función es alterada (Eijenbaum 1965 y 1978b; Tomachevski 1965 Tinianov 1978). La parodia, en consecuencia se convierte en un principio constructivo de la historia de la literatura (Tinianov, 1978, pp. 25-36). (Hutcheon, 2000, pp. 35-36)

En ese sentido, Hutcheon recupera para la parodia la definición de *síntesis bitextual*, lo que quiere decir que siempre establece una doble dirección marcada por la diferencia. Esto implica que la parodia produce un nuevo texto que resulta de dicha síntesis.

Don Quijote y la novela tal como la conocemos hoy surgieron de la unión de la novela de caballerías y de una nueva preocupación literaria por el realismo cotidiano. Los trabajos paródicos como éste –trabajos que realmente se las arreglan para liberarse de los textos de partida lo suficiente como para crear una forma nueva y autónoma– sugieren que la síntesis dialéctica que es una parodia podría ser un prototipo de la etapa decisiva en el proceso gradual del desarrollo de formas literarias. De hecho, esta es la visión que los formalistas rusos poseen de la parodia. (p. 35)

El objetivo de la parodia moderna es, según la autora, una convención artística; sin embargo, en estudios posteriores la apertura hacia la posmodernidad involucra el análisis crítico también del contexto histórico y social de las representaciones artísticas. Lo que caracteriza a la parodia posmoderna es que no sólo reflexiona sobre el arte como fenómeno artístico, sino también como producción ligada a su contexto estético y social (Hutcheon, 1993).

La parodia postmoderna es una especie de “revisión” impugnadora (Roberts 1985, p. 183) o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia. Esta paradójica convicción que se tiene de la lejanía del pasado y de la necesidad de tratar con él en el presente ha sido llamada por Craig Owens el “impulso alegórico” del postmodernismo (1980, p. 67). Yo simplemente la llamaría parodia (Hutcheon, 1993, p. 189).

Hago uso de los fundamentos teóricos sobre la parodia moderna y su forma posmoderna para leer *De cuando en cuando Saturnina* como una novela que produce una narrativa diferente a

partir de la *confirmación*, al mismo tiempo que la *subversión* del indigenismo como tradición literaria y como historia de la representación del indio.

5. *Estado de la cuestión*

La trilogía de Spedding comienza con la publicación de *Manuel y Fortunato: Una picarezca andina*, en 1997; la segunda novela es *El viento de la cordillera: Un thriller de los 80*, publicada el año 2000, y concluye en 2004 con la primera edición de *De cuando en cuando Saturnina*. Tanto en conjunto como por separado, estas novelas han sido visitadas por la crítica desde diversos temas y enfoques de análisis. En este subtítulo desarrollo una síntesis de las diferentes propuestas de lectura que han surgido a partir de esta trilogía, esto con el fin de señalar cuáles son las propuestas que anteceden a esta investigación.

En principio, parte de la crítica analiza las tensiones y relaciones entre la cosmovisión andina y el pensamiento occidental en *De cuando en cuando Saturnina*. Este rasgo permite a Hanna A. Burdette (2011) postular que la narración de esta novela permite la comprensión cíclica del tiempo andino, frente a la concepción lineal del pensamiento occidental. Esta autora también ve en la novela una propuesta de articulación del Estado a partir de la lógica del “no Estado que surge como representación del ayllu” (p. 122), noción que pertenece enteramente al pueblo aymara y que se opone a la idea de Estado-nación.

Por su parte, Anabel Gutiérrez León (2007) también ve en la novela de Spedding cómo se manifiesta no sólo la noción cíclica del tiempo, sino todos los elementos que componen la cosmovisión temporal del pueblo andino. Por la misma línea, Raquel Alfaro (2010) considera que la presencia de la lengua aymara es la forma en la que lo andino se manifiesta en *De cuando en cuando Saturnina*.

Otro punto analizado por la crítica es la relación entre la novela y el contexto social de Spedding. En ese sentido, Raquel Alfaro dice que *De cuando en cuando Saturnina* marca un hito en el género de ciencia ficción debido a que adquiere un nuevo enfoque desde el indigenismo/indianismo. La ciencia ficción supone una visión histórica negativa que se dirige a un fin apocalíptico, lo que es adecuado, según Alfaro, para la mirada crítica de esta novela que atraviesa la contemporánea situación plurinacional del país.

Para Burdette también es importante la relación que establece la novela de Spedding con la actualidad social en Bolivia, ya que la representación que la novela hace de un “Estado que no sea Estado basado en la lógica del ayllu” (2011, p. 122) es también una propuesta alternativa, no arbitraria, con base en el sistema, aún vigente, de la época colonial y que, al mismo tiempo, propone un diálogo con los debates de la actualidad social boliviana respecto al proceso de descolonización. Sin embargo, Burdette señala que no se trata de una propuesta de utopía del pueblo aymara tras la descolonización, sino de alejarse de las utopías y acercarse a las visiones críticas que subyacen a un cambio en las estructuras sociales.

Por su parte, Gutiérrez León (2007) plantea que la narración de la novela de Spedding alude a un retorno a la organización sin instituciones, sin Estado y sin Iglesia, es decir, el retorno al poder de los amaut’as, pero la presencia desestabilizadora del personaje principal también supone una especie de retorno de las mujeres al poder.

Otro de los rasgos que, sin duda, llaman la atención en *De cuando en cuando Saturnina* es el uso del humor, aspecto analizado por Gilmar Gonzáles (2011) y Mauricio Murillo (2017). En el caso de Gonzáles, se trata de leer en la novela de Spedding una estructura narrativa que responde a la teoría de carnavalización aplicada desde Bajtín. Gonzáles ve en la narrativa de Spedding la construcción del indio a partir de una ideología anticolonial y antipatriarcal que se caracteriza por

la risa carnavalesca y, a diferencia de las representaciones tradicionales del indio en la literatura indigenista, la incorporación de la risa festiva implica una representación diferente, con estrategias de supervivencia y de conspiración contra los poderes colonial y patriarcal.

En ese mismo sentido, la lectura de Murillo abre la posibilidad de un diálogo entre la risa o la carnavalización y la seriedad de esta risa carnavalesca que propone Kristeva. Para este autor, la novela de Spedding es “neocyberpunk”, una renovación del género cyberpunk por medio de la parodia.

También lo femenino ha sido analizado en *De cuando en cuando Saturnina*, principalmente desde el género. Para Burdette, lo femenino se presenta en la novela de Spedding desde su oposición frente a lo masculino, ya que si el poder del ayllu, como se narra en la novela, supone la articulación entre opuestos que impide que uno domine a otro, ese horizonte de posibilidad anárquico como ideal tiene sus propias limitaciones internas. Este aspecto se manifiesta en la novela como la desigualdad de género femenino-masculino al interior de la comunidad, lo que propone un nuevo obstáculo que debe ser superado y, por lo tanto, la consecución de un nuevo pachakuti. Es decir que tras cada proceso de transformación existe un siguiente reto para ser transformado; en este caso, el de la desigualdad de género.

A decir de Raquel Alfaro (2010), lo que la novela de Spedding logra a través de Saturnina y de sus compañeras es la experiencia que tiene el lector de una movilidad que se hace más radical “por estar imbricada a procesos de resistencia” (p. 348). Los movimientos de estos personajes, por medio de diversas formas de camuflaje, exponen las maneras insólitas de resistencia, y ponen en evidencia el grado absurdo de las políticas referentes a la identidad cultural.

La movilidad de los personajes también es subrayada por Gutiérrez León, para quien Saturnina, como bruja y navegante espacial, puede moverse no sólo entre los espacios de la ex-

Bolivia y de las estrellas, sino también entre el mundo de los vivos y de los muertos. Esto supone, para la autora, que en este personaje radica la posibilidad de un nuevo pachakuti (el de la mujer).

Lourdes Reynaga (2015) analiza la trilogía de Spedding a partir de las tres Saturninas, una en cada novela, para identificar la manera en que este personaje representa la estrategia de escritura de Spedding. En su tesis de maestría, Reynaga denomina a esta estrategia “hacerse la zonza”, mecanismo por el cual es posible evadir exitosamente la prisión. Pero no sólo se trata del contenido narrativo, sino de la estructura confusa e inabarcable de esta estrategia como aquello que se define por el personaje de Saturnina.

Finalmente, Rosario Rodríguez Márquez (2008) realiza un importante recorrido de análisis en torno al neindigenismo en la literatura, y sobre la obra de Spedding señala que: “(A) diferencia del indigenismo de Alcides Arguedas y otros semejantes, la obra de Spedding nos presenta a los indios como sujetos activos y no víctimas pasivas de los aconteceres históricos” (p. 196).

Los estudios aquí mencionados muestran un marcado interés, en primera instancia, por comprender la presencia de la cultura andina y del indígena en *De cuando en cuando Saturnina*; en segunda instancia, la crítica identifica la complejidad de esta novela a partir del personaje principal y, finalmente, la particularidad de los códigos que usa Spedding llamaron la atención sobre las posibles clasificaciones dentro de un género literario u otro.

6. Rompecabezas posmoderno

Aunque en la novela ahora estudiada se puede identificar una evidente relación con el indigenismo, debido a los elementos culturales y los personajes que ocupan gran parte de esta narración, es cierto también que Spedding elabora una propuesta sumamente compleja en cuanto al aspecto formal. *De cuando en cuando Saturnina* toma el indigenismo literario, pero lo transforma en algo diferente al usar también el género de ciencia ficción.

En ese sentido, lo primero a considerar es que las categorías conceptuales utilizadas por gran parte de la crítica son, según esta investigación, insuficientes, puesto que la obra de Spedding permite dialogar de manera crítica al proponer nuevas alternativas de comprensión; al respecto, me refiero al uso de conceptos que provienen del imaginario andino. Si bien mi propuesta tiene como centro a la mujer, y con ella a lo femenino, es importante aclarar que en la presente investigación tomo distancia respecto a la corriente crítica que lee la novela de Spedding como posibilidad de un pachakuti para la mujer; es decir, la inversión de papeles respecto al dominio entre hombres y mujeres.

El concepto de pachakuti supone un cambio en el sentido de inversión: lo que estaba arriba pasa a estar abajo, y viceversa. Entonces, se trata de una lógica vertical y de lucha por ascender al lugar de poder. Ciertamente, en *De cuando en cuando Saturnina* es narrado el pachakuti del pueblo aymara-quechua y la reinstauración del Qullasuyu Marka, donde el lugar de poder –el arriba– es ocupado por los amaut’as; sin embargo, lo *femenino* como categoría narrativa no responde a esta lógica vertical, sino a una relación horizontal en la que la mujer no busca estar arriba del hombre, más bien, busca reconciliarse con su lugar ontológico, que es abajo, y desde ahí tener una injerencia activa en su mundo.

Ahora bien, en estudios más recientes el concepto de pachakuti se ha ido transformando: (C)reo que hay que superar el localismo de ese concepto para entender que también en otras instancias y en otros momentos de crisis se ha pensado lo mismo, ¿no? Por ejemplo, cuando Benjamin habla de los “momentos de peligro”, que son los que permiten a la persona – desde el presente– invocar un pasado que estaba muerto o instituido y convertirlo en una fuerza de emancipación, de esclarecimiento. Sobre todo esta idea del “despertar”. Entonces creo que el concepto de *Pachakutik* es eso: es un momento de inflexión, de

cambio, pero que no es una cosa de la noche a la mañana, sino un proceso de acumulación profunda, que es lo que estamos viviendo ahora. Incluso, ciertas visiones instrumentales de la lucha social son impacientes, lo quieren ya. Y no, la incubación de un despertar es una incubación con retrocesos, es lenta, es dolorosa. Y eso es el *Pachakutik*. O sea que los dos elementos, que son la posibilidad de una catástrofe y de una renovación no están separados del momento mismo. Está preñado el momento con esa posibilidad y eso tensiona el tiempo histórico, y destruye la linealidad. (Rivera Cusicanqui, 2018, párr. 5)

De todas formas, considero que la novela de Spedding toma distancia de esta vertiente categorial y exige una mirada lectora que busque nuevos criterios de interpretación. Por lo tanto, no doy continuidad a las propuestas de Burdette y Alfaro, ya que considero que Spedding ficcionaliza el imaginario andino, pero estructuralmente. A través de mecanismos paródicos, la autora crea una nueva categoría: lo *femenino*, que significa un cambio evolutivo del género indigenista, y con esto logra dejar atrás las representaciones ortodoxas del mundo indígena, al mismo tiempo que las incorpora.

Evolución pasó a significar el desarrollo de los órganos desde un estado rudimentario hasta la madurez, y la teoría de la evolución (...) era la descripción del desarrollo de un embrión que ya contiene, en forma rudimentaria, todas las partes de un organismo maduro, y en la que el embrión mismo es un desarrollo de una forma preexistente. Así, el sentido de “desenvolvimiento” de algo que ya existe sigue estando crucialmente presente. (Williams, 2000, p. 133)

Y, en ese sentido, el logro de Spedding pasa por la categoría de parodia posmoderna, por la cual la incorporación de códigos del mundo andino adquiere relevancia para el desarrollo de una nueva forma narrativa, como demuestro en esta tesis.

Por otro lado, las cualidades de Saturnina, el personaje principal, y de todos los elementos que componen la narración, resultan en una compleja red de relaciones en las que el lenguaje se resiste a ser asumido desde una sola perspectiva. Esta es, en mi opinión, la problemática a la hora de analizar *De cuando en cuando Saturnina*. El tipo de ficción que Spedding propone no parece estar diseñada para analizar sus elementos por separado, sino todo lo contrario, esta novela llama la atención al lector para que siga el armado de una suerte de rompecabezas.

El problema está en encontrar una línea de lectura coherente, prueba de esto es que muchos críticos han establecido diferentes relaciones de análisis para entender esta compleja red. Ya sea entre la cultura, la mujer y el contexto –como Burdette–, o entre el indigenismo, el indio y el humor –como Gonzáles–; o entre lo femenino, la escritura y el género –como Murillo–, lo cierto es que el reto para la crítica comienza por encontrar elementos que se relacionen.

Sin duda, Rodríguez Márquez y Murillo realizaron un gran aporte al usar el prefijo *neo* (*neocyberpunk* y *neoindigenismo*) en sus investigaciones; sin embargo, la novedad que produce Spedding parece estar en que no es posible analizar su novela a partir de la intención de clasificarla en una categoría preexistente, por el contrario, una lectura que se abstenga de tal pretensión podría decirnos mucho más sobre la originalidad de *De cuando en cuando Saturnina*, esto, siguiendo el ejemplo de Reynaga, quien establece interesantes relaciones con otras obras para encontrar lo que hace peculiar no sólo a esta novela, sino a la trilogía de Spedding.

En ese sentido, el corpus crítico para este proyecto supone un importante aporte sobre el cual seguir investigando la producción literaria de Spedding. Al respecto, es necesario enfatizar que por un lado, los estudios revelan la necesidad de comprender la presencia de la cultura andina, así como del indio y del indigenismo; y que, por otro lado, se hace evidente la necesidad de no

perder de vista que la novela subraya la centralidad de la mujer, de lo femenino y de su personaje principal.

A partir de estos aportes, profundizo sobre lo femenino en *De cuando en cuando Saturnina* y su relación con los códigos del indigenismo, y los de la ciencia ficción. Si bien Murillo trabaja a partir de esta línea de lectura, la extensión de su análisis parece haber limitado una indagación más profunda sobre lo femenino y lo formal desde el humor y la parodia. En ese sentido, en la presente investigación continué analizando la obra de Spedding por esa vía: relacionando los diferentes códigos que utiliza la autora con la complejidad de lo femenino para proponer una lectura de *De cuando en cuando Saturnina* como una narrativa que es posible entender como producto de la parodia posmoderna.

Capítulo I: Dualidad a Partir de Saturnina

En este primer capítulo explico cómo ordeno *De cuando en cuando Saturnina*, esto para tener claros los elementos que componen esta ficción, respecto al personaje principal, al relato, los narradores y los diferentes periodos temporales dentro de la narración. A partir de esta esquematización desarrollo la dualidad ambigua presente en la narración.

En la novela de Spedding interactúan siempre dos espacios diferentes, se trata de una dualidad entre lo *oficial* y lo *no oficial*. Esta característica toma distintas formas: adentro y afuera; privado y público; sumisión y oposición; texto y paratexto, finalmente, autorización y transgresión. Estudio cada forma según se vayan presentando los elementos a analizar, pero apuntando siempre a la dualidad entre lo *oficial* y lo *no oficial*, como elementos de la narrativa *femenina* de la novela.

Lo que demuestro en este apartado es que el relato de Spedding narra de qué manera la aparente contradicción entre elementos opuestos se convierte en una relación ambigua, que es posible gracias a la transgresión autorizada (Hutcheon, 2000). Este mecanismo paradójico, que

define la estrategia paródica, es ficcionalizado en la narración de *De cuando en cuando Saturnina*. Esto tiene como resultado a un personaje que es un agente activo de su mundo por dos motivos: primero, es libre de sujeción y, segundo, retorna a su lugar de origen –de exclusión– consolidándolo como propio y, además, legítimo, con el fin de efectuar una transgresión.

1. *Sobre la novela*

De cuando en cuando Saturnina tiene 34 capítulos, cuya narración se reparte entre cuatro personajes: Fortunata, Saturnina, Alcira y Feliciana. El relato no sigue un desarrollo cronológico de los hechos, pero el prólogo, “Desde los Andes a los Asteroides, Voces de la Revolución Desconocida”, describe tres posibles secuencias de lectura (orden en el cual leer los capítulos): “Secuencia del orden narrativo”, “Secuencia cronológica desde que Fortunata conoce a Satuka” y “Secuencia de los acontecimientos históricos del pasado”.

Aparte del prólogo, la novela incluye un apéndice: “Sobre la ‘Historia’ de la Zona Liberada”; y una nota a final del capítulo S10: “La Batalla de Juliaca”. Estos paratextos, junto con la contratapa del libro, permiten al lector saber que la novela “consiste en una colección de recopilaciones orales” (Spedding, 2010, p. 9), entrevistas hechas el año 2086, en las cuales las narradoras relatan los acontecimientos ocurridos entre 2070 y 2085, además, lo ocurrido entre 2022 y 2031. Este último periodo abarca el antecedente histórico, y es descrito también en los paratextos.

Entonces, el lector tiene el relato de “una colección de recopilaciones orales” (Spedding, 2010, p. 9) y la información de los paratextos cuyo narrador (a veces primera persona plural, como en el prólogo; a veces, singular, como en el apéndice) se presenta como agente de las recopilaciones: “En 2086, varias mujeres del Qullasuyu Marka (la ex Bolivia) nos hablaron de sus vidas y sus esperanzas” (contratapa), y de la información histórica ficcional de *archivo*.

Otro paratexto importante para la ficción de la novela es el “Glosario”. En éste, Spedding incluye el significado de varios términos, algunos de estos son traducciones del aymara, del quechua o del inglés; otras veces se trata de la explicación de modismos; y otros términos surgen de la misma ficción futurista o cobran otro significado en la narración, como Green Card: “tarjeta verde; el permiso que permite a un extranjero residir y trabajar legalmente en los Estados Jodidos” (“Glosario”).

Con todas estas partes, sabemos que el argumento de *De cuando en cuando Saturnina* comienza con la Guerra de la Liberación, el sangriento conflicto ocurrido en Bolivia entre indígenas y q’aras¹², en agosto de 2022. La llamada Revolución Andina¹³ se inicia con la resistencia de los habitantes campesinos de la región del Chapare a obedecer un decreto del Gobierno que les obliga a dejar sus tierras, y concluye con el levantamiento armado de los campesinos y la posterior expulsión de los q’aras del territorio boliviano. A partir de este hecho se insta un nuevo gobierno basado en la organización andina del periodo incaico, y a la ex-Bolivia se la denomina la Zona Liberada¹⁴ o el reinstaurado Qullasuyu Marka¹⁵.

Años después, las fronteras del Qullasuyu son completamente clausuradas tanto para el ingreso de extranjeros como para la salida de sus habitantes. Antes de esta medida ocurren dos intentos violentos y sangrientos por recuperar el territorio boliviano, ambos organizados por exciudadanos y registrados por los medios. Después de estos acontecimientos, que resultan en fracasos, el Qullasuyu (al que es incorporada la ciudad peruana de Juliaca) clausura completamente sus fronteras y elimina toda forma de comunicación mediática tanto al interior del territorio como al exterior.

¹² “Persona no-campesina, no-india, de la clase media” (“Glosario”)

¹³ Así llamada en la contratapa y en el prólogo: “revolución indianista”

¹⁴ En adelante: la Zona

¹⁵ En adelante: el Qullasuyu.

Después de años de complicaciones organizativas, el Qullasuyu consolida un sistema autosuficiente. Sin embargo, gran parte del éxito logrado radica en el Sindicato: “una organización de profesionales en ingeniería de programas y navegación espacial procedentes del *Qullasuyu*, reconocida mundialmente por la alta calidad de sus servicios” (“Glosario”).

Los miembros del Sindicato salen del Qullasuyu a trabajar como navegantes espaciales y son los encargados de retornar con provisiones de insumos tecnológicos que no se fabrican en la Zona, a los que tienen acceso porque su trabajo es remunerado con UCUs, “Unidad Crediticia Universal, el dinero electrónico emitido por la UFU¹⁶ y manejado a través de los carnets universales” (“Glosario”), la forma de intercambio comercial que se utiliza en la Tierra y en otros planetas, pero no el Qullasuyu.

Pensaban que la Zona se iba a deshacer en hambruna, en guerra civil..., volverían los gobernantes *q'aras* y el *statu quo ante*. Pero pasaba un año, dos, tres..., y más bien nos hacíamos más autosuficientes en comida, ya debido a que la gente se había ido al campo o a que los que no querían rascar la tierra se habían emigrado. (Spedding, 2010, p. 96)

Todos los problemas han sido superados con el paso de los años y con el esfuerzo de sus habitantes¹⁷, pero no es hasta que la Zona se consolida como una economía de remesas que la nueva sociedad termina de estabilizarse.

¹⁶ “Unión Financiera Universal, creada en 2030 luego de que el Banco Mundial, Fondo Monetario Internacional, los bancos centrales de los países industrializados y los principales bancos privados decidieran independizarse de los Estados y las monedas nacionales y emitir un moneda universal, las UCUs” (“Glosario”).

¹⁷ Como cuenta la abuela de Saturnina en una sesión de *ch'amakani*: “‘Bueno... Chacreamos nomás’, hemos dicho, ‘a lo menos vamos a tener maicito, *walusita*’. Empezaban a bajar del Altiplano también con haba seca, *ch'arkhi*, chuño, para cambiar con coca. Todos Santos hemos hecho como sea, era un milagro encontrar una arroba de harina. En eso estábamos cuando llegaron a llamarnos todos al pueblo, a la procesión del Consejo de *Amaut'as*. [...] anunciar el *pachakuti* y la constitución del Qullasuyu Marka. ¡*Wilancha* de dos llamas y farra general! También anunciaban que iban a armar un Acopio de Coca, pero no con ese nombre sino como *Juyra Turkayâwi*. Iban a hacer llegar papa, cebolla, *chadona*, todo, para cambiar directamente con la coca, nada de vender por dinero” (Spedding, 2010, p. 69).

¹⁸ “Tipo de overol para el uso en el espacio, que también sirve como traje interior para el *spacesuit*” (“Glosario”).

Ahora sí, pero el Sindicato sólo se estableció formalmente, con los diezmos y todo, en el 2038, después de unos quince años de economía autárquica. Por eso estamos autosuficientes en comida hasta ahora, y muchos siguen arando con bueyes, por ejemplo, por gusto, por ecologistas. (2010, p. 133)

Space Engineering and Applied Astronomy Corporation “*Qullasuyu*” plc. es “una organización de profesionales en ingeniería de programas y navegación espacial procedentes del *Qullasuyu*, reconocida mundialmente por la alta calidad de sus servicios” (p. 9). Esta organización está conformada por miembros de la Zona que han sido capacitados en el conocimiento y manejo de toda esta tecnología del futuro, capacitación que tiene lugar al interior de la Zona. “Los únicos habitantes del *Qullasuyu* que viajan al exterior libremente –es decir, declarándose como ciudadanos del *Qullasuyu*– son los miembros del Sindicato” (p. 9)

Saturnina es el miembro más conocido del Sindicato por sus hazañas en Perú y en el espacio, y el relato gira en torno a este personaje. Se describen los actos de Saturnina que tienen lugar, por un lado, dentro de la Zona y, por el otro, en el espacio y en Perú. Las acciones del resto de los personajes son narradas siempre en relación con la historia de Saturnina.

Los dos escenarios que se instauran son el interior del *Qullasuyu* y el exterior de éste, cada uno con sus propias características. En la Zona, los habitantes son campesinos y se guían por los conocimientos de la cultura andina, desde la organización hasta los rituales tradicionales, donde además están prohibidos todos los sistemas de comunicación mediática y toda forma de intercambio comercial que no sea por medio de productos. En el exterior hay un despliegue de tecnología futurista superavanzada, como los viajes interplanetarios, una sociedad esencialmente mediática y la interacción de diversas religiones y culturas.

Spedding también ficcionaliza dos formas de contenido de los hechos narrados. Por un lado, en el Qullasuyu es la transmisión *oral* la que permite la comunicación, ya sea con el lector o con las entrevistadoras, pero también con la historia del pasado ficcional y entre sus habitantes respecto a los conocimientos ancestrales, los rumores y leyendas que circulan. Por otro lado, en el exterior son los datos registrados y documentados los que acreditan la comunicación, no solo por el exhaustivo registro de las personas y de sus datos, sino también porque los medios (grabaciones, filmaciones, artículos de periódico) son los registros a través de los cuales se comunican los hechos, incluidas las ficcionales grabaciones transcritas de las narradoras.

Evidentemente, la CIA y otras agencias de seguridad se ocupan de recoger los datos que se puedan obtener, pero no los circulan públicamente. En consecuencia, después de la Liberación el conocimiento de la Zona por parte del resto del mundo ha sido cada vez más escueto. (Spedding, 2010, p. 308)

Por lo visto, en *De cuando en cuando Saturnina* el exterior permite el acceso a la información solamente a partir de lo público. En el prólogo se señala que los datos incluidos en los paratextos referidos a los hechos históricos “han sido elaborad(o)s a través de diversas fuentes, testimonios de refugiados y exiliados bolivianos, notas de prensa de los primeros meses del levantamiento o las fuentes cercanas a los gobiernos de los países vecinos” (p. 11).

En el apéndice también se describen los hechos registrados en video por una cadena de televisión. Esto quiere decir que en el exterior el conocimiento está mediado por diversas fuentes, mientras que en el Qullasuyu la única vía es la oralidad, que no incluye un ente mediador.

Aunque los escenarios parezcan radicalmente separados, lo cierto es que tienen una división ambigua. Pese a que en el Qullasuyu no se permite el comercio con el exterior, por medio del contrabando y del Sindicato este comercio es posible e indispensable. En ese sentido, aunque

la producción tecnológica está prohibida, se importa tecnología desde afuera; además, la capacitación del Sindicato, que opera en el exterior, tiene lugar en la Zona; finalmente, la clausura de sus fronteras no impide el libre ingreso y salida de los miembros del Sindicato, por lo que también se deduce que las entrevistadoras de la novela han ingresado al Qullasuyu para recopilar el testimonio de las narradoras.

Por su parte, en el exterior, la sociedad de consumo tiene una fuerte ideología que condena el racismo, por eso Saturnina es elogiada al destruir una luna marciana habitada por racistas violentos que atacaban a toda nave cuya tripulación fuera, especialmente, negros o judíos; también es un escenario donde la diversidad cultural es respetada y alentada.

Tanto en la Zona como fuera de ésta, Saturnina tiene una injerencia activa y transformadora; además, el testimonio oral de las narradoras acaba siendo registrado, transcrito y mediatizado como libro: “Este libro consiste en una colección de recopilaciones orales” (p. 9)

El conocer a Satuka y a su compañera Fortunata en un bar de Ceres Orbital, se presentaba como la oportunidad única, desde la Guerra de la Liberación del 2022, para que las extranjeras puedan acercarse a la verdad de la Revolución Andina y a la cosmovisión originaria que las llevó hasta las estrellas. (contratapa)

Este bosquejo me permite dar un panorama general de la novela con el fin de establecer los espacios narrativos, los narradores, los tiempos (del relato y de la narración) y los escenarios que componen la ficción de Spedding. Teniendo en cuenta estos elementos, me enfoco ahora en las cualidades del personaje principal.

2. *Las dimensiones dobles*

Saturnina, también llamada “la Satuka”, es un personaje en el que se refleja la dualidad de toda la novela, y para entender esto comienzo por describir la doble dimensión *visible* de este

personaje. Por las descripciones y por el contexto narrativo, el lector sabe que se trata de una mujer de ascendencia andina que viste, en ciertas ocasiones, pollera, chompa y manta; y, en otras, como navegante espacial del Sindicato, usa su traje jumpsuit¹⁸. En ambos casos, Saturnina carga siempre con su q'ipi¹⁹.

No sólo la apariencia de Saturnina es doble –chola andina y navegante espacial–, sino que también son dos los escenarios en los que se desenvuelve: por un lado, en el Qullasuyu; y por otro, en todo lugar que está fuera de las fronteras de éste. Tal división revela dos formas distintas de interacción de este personaje con su entorno. En este entendido, sus acciones responden tanto a una lógica pública (mediática) como a una privada (anónima).

Desde la contratapa hasta en el prólogo, Saturnina es descrita como la “mejor navegante espacial de nuestros días” e “interplanetariamente conocida” (Spedding, 2010). Sus actos destructivos la han llevado a ser ampliamente expuesta por los medios; sin embargo, en el Qullasuyu sólo quienes mantienen contacto con ella saben quién es, y sus actos quedan en el anonimato. La naturaleza de sus acciones también es diferente. Como navegante espacial es un agente de destrucción anarquista, cuyo discurso ideológico fluctúa entre el indigenismo y el feminismo.

Además de la diversidad ideológica, Saturnina crea, en su dimensión pública, diferentes identidades para desplazarse de un lugar a otro de forma clandestina. Sus falsas identidades son descubiertas por la CIA, al igual que sus delitos, pero dentro del Qullasuyu nunca se descubre su culpabilidad y tampoco cambia de identidad; es Satuka y Saturnina Mamani Guarache siempre. Afuera, Saturnina se revela contra los dominios autoritarios, pero en la Zona sus acciones no son

¹⁸ “Tipo de overol para el uso en el espacio, que también sirve como traje interior para el *spacesuit*” (“Glosario”).

¹⁹ “El bulto que se carga en la espalda, en un *awayu* u otra tela de forma cuadrada cuyas puntas se amarran en los hombros” (“Glosario”).

en contra del gobierno patriarcal de los amaut'as; por el contrario, son acciones que, por su lado, contribuyen al bienestar del Qullasuyu.

En el espacio de la Zona, Saturnina tiene como único principio la libertad, pero esta libertad la consigue sometiéndose a la norma. La aparente contradicción (libertad-norma) es, en mi lectura, uno de los aspectos que caracteriza la novela como parte o resultado de la ambigüedad entre lo *oficial* y lo *no oficial*.

3. *Pasado histórico ficcional*

Una de las imágenes más llamativas en la narración de *De cuando en cuando Saturnina* es la de Saturnina cargando en su q'ipi una calavera mediante la cual puede comunicarse con su fallecida abuela, Alcira Mamani Guarache. Alcira, reconocida como benemérita de la patria, pertenece a dos temporalidades de la narración: la primera, durante la guerra iniciada en 2022 es una guerrillera que participa activamente del lado de indios e indias que buscan defender su territorio; la segunda, en el tiempo de las entrevistas, cuando Alcira es una voz –un cráneo–, testigo que narra su versión de los hechos del pasado.

Según los amaut'as de la Zona, los cráneos como el de Alcira deben permanecer bajo su custodia en el reconstruido Tiwuanaku, y sólo miembros autorizados tienen permitido comunicarse con los ancestros. Saturnina no cuenta con tal autoridad porque las mujeres no tienen permiso para ello, pero ha sido su abuela quien le ha pedido que la busque (a su cráneo) y que la lleve siempre para darle consejos.

(Saturnina:) La abuela ha dicho que estaba en Tiwuanaku, ha descrito exactamente en qué q'ipi estaba guardada y todo, ha pedido que le saquemos. Yo no sabía hacer hablar en ese rato, pero después de ver eso he decidido intentar y ha venido al rato a mi llamada. “Te

estaba esperando”, me ha dicho. “Ahora ven vos, sácame. Me vas a llevar contigo siempre. Yo te voy a aconsejar”. (Spedding, 2010, p. 63)

Esta situación lleva a Saturnina a ser consciente de que tiene el poder de comunicarse con los muertos, lo que la revela como bruja andina, pero ella no busca apropiarse de un poder ajeno, sino que la naturaleza la escoge. Como lectores sabemos que a Saturnina le cae un rayo cuando era joven, ésta es una de las formas –según la cultura andina– en que las personas adquieren los poderes de amaut’a²⁰. Para que su abuela Alcira narre su historia, Saturnina realiza sesiones de ch’amankani²¹.

(Fortunata:) Y estaba armada la mesa con tres tuxllus²². La de la derecha parecía más vieja, de color café y unos cuantos dientes negreados incrustados en su mandíbula. La de la izquierda no era tan grande, más blanquecina y la dentadura completa, como de una adolescente. Y la del medio era color bizcocho y brillante como si fuera barnizada y con una sogá que salía de su frente *kiruntado*²³ en su alrededor (...) en ese momento no se me ocurrió que eso era el objeto redondo medio blanco que apenas advertí dentro de su q’ipi cuando nos atacaron los fóbicos. (Spedding, 2010, p. 35)

Saturnina hace uso de sus poderes como amaut’a, pero de forma privada, sólo acompañada de su familia o de personas muy cercanas, como Fortunata.

²⁰ A diferencia del yatiri, que también es brujo y adivino, el amaut’a no recibe ni busca formación. El yatiri aprende sus conocimientos por transmisión de un yatiri experimentado. Ninguno de estos puestos está permitido para las mujeres, quienes ocupan otros cargos y funciones.

²¹ “Literalmente dueño de la oscuridad; espiritista, que llama y hace hablar a los ánimos de los vivos, las almas de los muertos, los espíritus de los cerros, ríos y a cuánto ser espiritual se desee consultar” (“Glosario”)

²² “Calavera que se guarda en la casa a la que se ofrece culto; preferiblemente de alguien que haya muerto violentamente (mejor si es asesinato), o si no, la de un familiar” (“Glosario”)

²³ “Envuelto” (“Glosario”).

Al igual que el resto de narraciones, el pasado histórico es contado por la voz de una mujer, Alcira (como cráneo) cuenta sus experiencias; en la narración lo hace a través del testimonio de Fortunata y también directamente al lector por medio de la recopiladora ficcional.

También tuvimos la suerte de poder registrar un testimonio personal –en una sesión de *ch’amankani*– de Alcira Mamani Guarache, abuela materna de Ms. Mamani Guarache y Ch’aman Tayka, o Benemérita de la Patria, quien murió en 2062. (p. 10)

Quiero señalar aquí que, de los tres cráneos de la familia de Saturnina, sólo participan en la narración el de Alcira y el de su hija, Juliana. Mientras que su esposo, Clemente, no habla, al menos no en el relato: “Y el Clemente nunca habla, dijo la Imelda. / Ya sabes, si quieren hacer hablar a él, traigan uno desos *amawt’as*, dijo la Satuka. Conmigo no habla siempre”. (p. 47)

Esta es una forma de subrayar la *voz* de las mujeres, pero no hay una anulación de los hombres, cuyas acciones también son narradas. Lo que encuentro es una ocupación dentro del lugar hegemónico (masculino), espacio instaurado desde el lugar de la mujer. Alcira y Juliana tienen *voz* activa en el relato, pero eso no quiere decir que Clemente no habla, lo hace, pero con alguno *deos amaut’as*.

Lo que hay es una separación de géneros –hombre y mujer–, pero no una ruptura. Cronológicamente, la primera separación es la de Alcira y Clemente, ambos participan en la Guerra de la Liberación²⁴, pero cada uno por su lado: “El Clemente se fue por allí, ‘Mejor vamos por separado’ decía y así él se perdió el plato que nos habían preparado (...)” (p. 39). No sabemos, como lectores, mucho más sobre los actos de Clemente, sin embargo, su calavera está presente y se conserva con el mismo valor y respeto que la de Alcira o la de Juliana.

²⁴ Solamente en el prólogo y en la contratapa de la novela se menciona el término “revolución”, mientras que en el apéndice y la *diégesis* se nombra la historia de la Zona Liberada como “Guerra de la Liberación” o “luchas de la Liberación”. Esta diferencia será importante cuando analice revolución vs liberación.

(Alcira:) (...) Y así, discutiendo como unos cojudos, como en reunión de fin de mes en el sindicato de la comunidad, no nos hemos dao cuenta que la Brigada Felipe Quispe, los de Omasuyos, se habían apartado de la columna yendo por ambos lados a caerles por detrás (...) Eran buenos para pelear esos Felipe Quispes. Y armados hasta los dientes. Creo que habían estado acumulando armamentos a partir del 52, sólo después se volvieron muy jodidos... Así todos se asustaron con el primer dinamitazo y de allí... Bueno. Yo pues me he brincado adelante con mi FAL. ¡Bartolina Sisan phuchapax! [¡Hijas de Bartolina Sisa!²⁵] ¡Asalto general! (p. 40)

De la misma manera, Alcira relata sus acciones y las de otras mujeres sin dejar de lado el papel de los hombres, como los miembros del grupo denominado los Felipe Quispes. Además, Bartolina Sisa fue una indígena aymara que luchó contra el Imperio español en colaboración de su esposo, Túpac Katari, quien también es nombrado en la narración.

En ese sentido, la cuestión no es qué se narra, sino desde dónde. La separación logra poner a la mujer como narradora; sin embargo, el escenario narrado es un Qullasuyu patriarcal. La expulsión de los q'aras ha saldado en la novela la exclusión racial, pero la dualidad entre hombres y mujeres queda abierta a la ambigüedad.

4. *Testimonio y paratextos*

La historia de la Liberación podría tomarse como la victoria de los pueblos indígenas sobre el gobierno autoritario de los q'aras, pero lo que es visto como una supuesta revolución solamente es un intercambio de papeles, es decir que la lógica de gobierno autoritaria y patriarcal de los q'aras se repite con los amaut'as. Así también, el Qullasuyu es un retorno de la organización del período de dominio Inca, es decir, monarquía absoluta. El origen del conflicto también se repite, ya que

²⁵ Traducción a pie de página en la novela.

los indígenas se niegan a ser expulsados de sus tierras, pero acaban expulsando a los que no son indios o a quienes no están de acuerdo con el nuevo orden. El poder hegemónico se repite junto con la exclusión, alguien queda afuera (q'aras) y alguien tiene el dominio (andinos)²⁶.

Aquí entran en juego los paratextos y el texto *testimonial*. En el primer caso, se trata de la compilación de datos admitidos como *oficiales* (artículos periodísticos y filmaciones, entre otros) y son descritos en una secuencia cronológica lineal, mientras que, en el segundo caso, los datos pasan por la subjetividad del testigo (Alcira, principalmente, y su hija Juliana) y no tienen la intermediación de datos de archivo: “El paratexto de autor es básicamente verbal (...) y consiste en un dispositivo que acompaña al texto con la intención de asegurar su legibilidad, ampliarlo, ubicarlo, justificarlo, legitimarlo” (Alvarado, 2010, p. 15).

El testimonio de Alcira y los datos de archivo son la diferencia entre lo legitimador y lo legitimable, en ese sentido, lo que encuentro es una relación entre lo *oficial* como lo reconocido, y lo *no oficial* como lo desconocido. Lo interesante aquí es que el lector no tiene motivos para percibir una contradicción entre los testimonios del texto y los registros paratextuales; hay una diferencia de narrador, pero ambos cuentan con legitimidad (no sólo por su evidente ficcionalización) porque usan el mismo registro. Esto es importante porque el pasado ficcional tiene dos formas de *existir*: la generalizada por los medios (pública) y la del ritual singular (privada).

Lo que ocurre es que la versión *no oficial* de Alcira utiliza el mismo registro de violencia –muertes, sangre y destrucción– que la versión *oficial* de los paratextos. El contenido de ambas

²⁶ “Nos sentimos tentados de decir que la voluntad de obtener la independencia política, con la forma de un nuevo Estado-nación independiente, es la prueba final de que el grupo étnico colonizado está totalmente integrado en el universo ideológico del colonizador. Esta es la contradicción entre el contenido enunciado y la posición de enunciación: en cuanto al contenido enunciado, el movimiento anticolonialista, por su puesto, se concibe a sí mismo como un retorno a las raíces precoloniales, como una afirmación de la propia independencia cultural, etcétera, pero la forma de esta afirmación está ya colonizada por el colonizador: es la forma de la autonomía política occidental del Estado-nación.” (Zizek, 2001, pp. 271-272)

narraciones podría ser confundido por el lector, pero el testimonio describe la experiencia individual a partir del Yo narrador, que no está limitado por la mediación de ningún registro aparte de sí mismo y eso le da la libertad de incluir lo que quiera en el relato.

En uno de los episodios históricos del apéndice se narra la llegada de un grupo de exbolivianos que, auspiciados por una empresa “jodidense” (Spedding, 2010, p. 308), intentaron establecer un gobierno provisional “que sea reconocido internacionalmente, para iniciar la restauración nacional democrática” (p. 309). Este denominado Batallón Melgarejo inició su misión llegando en aviones al aeropuerto de Cochabamba.

Empezaron a descargar los aviones, que tenían que volver a Perú ese mismo día. El primero de ellos acabó de despegar cuando un hombre salió de entre los maizales maduros y se acercó a los oficiales con un aire de preocupación:

“Buenos días”, les dijo, “yo soy el cuidador del aeropuerto. ¿De dónde...?”

Pero antes de que pudiera proseguir, un tal Zambrana, colaborador cercano de Veizaga y un ex empresario agropecuario conocido durante las últimas décadas de Bolivia por haber intentado organizar un grupo paramilitar con el fin de suprimir al Ejército “Evo Morales”, le disparó. En ese momento parecía que no había más gente en los alrededores. Por lo tanto, dejaron el cadáver del cuidador donde se había caído sobre el asfalto, y montaron en los tanques y vehículos (p. 309.)

Este episodio del apéndice está narrado en tercera persona y se apoya en información de archivo, no sólo porque el evento fue registrado en una filmación, sino porque incluye datos *oficiales* del protagonista del hecho, Zambrana.

Utilizo este ejemplo para compararlo con otro disparo a quemarropa narrado por Alcira. En el capítulo “La invasión de Puno” Alcira fue destinada al “tambo de Mazo Cruz, a trabajar en

la reorganización económica” (p. 104), y narra sus experiencias a Saturnina y a los demás participantes (las entrevistadoras o el lector) en la sesión de ch’amankani.

...La verdad es que yo dictaba las tareas y dellas (de ellas) he anunciado al último. Se notaba que estaban esperando algo por no haber escuchado sus nombres entre los primeros como de costumbre.

“Teodora, Seferina, Delfina, Wendy. Alisten su q’ipis. Se van a marchar al frente”

Se miraban entre ellas y luego la Teodora, que era la más fregada, se puso de pie

“No vamos a ir”

“¿Qué?”

“Tú nos tienes bronca. Nos quieres botar para quedarte aquí y apoderarte de todo

(...)

“Estamos en guerra. Si no quieres pelear, ¿a qué has venido? ¿A negociar nomás?

¿Sabes lo que se hace con los amotinados en la guerra?

“¿Piensas asustarme con eso?” Ha dicho señalando mi pistola

“No. Pienso matarte si no obedeces”

“¡Matarme!” Se rió a carcajadas.

Entonces he apuntado a su cara y he disparado. Se le voló la mitad de la cara (...)

Las otras estaban todas salpicadas de sangre, sesos, demasiado asustadas para chillar siquiera. He dado la vuelta, pistola en mano.

“¿Alguien más no quiere ir al frente?” No sé cómo he podido hablar normal. Nadie contestó. “Muy bien. Alisten sus q’ipis, e... El Norberto les va despachar. Los demás, todos a sus trabajos”.

Me fui a mi oficina, tiré la puerta, eché el pesitillo, y me caí al suelo tapándome con manta para que no me escuchen llorar. No sé cuánto rato después alguien ha tocado la puerta. (2010, p. 106)

El contexto de la guerra explica en ambos casos el asesinato con disparo a quemarropa y el carácter violento de ambos episodios es el mismo, pero el relato de Alcira presenta importantes diferencias.

No *existe* información de archivo en el testimonio, por lo que la narradora es la encargada de *explicar* sus actos. Alcira pone en contexto la situación de guerra, y lo hace en primera persona, pero, además, incluye información *oculta*. El asesinato cometido por Zambrana se entiende por su tendencia paramilitar, el de Alcira se entiende por su posición a cargo del tambo. Lo que como lectores no sabemos es la perspectiva de Zambrana, porque él no *habla*, son los datos de acceso público –mediático– los que hablan por él. Lo que Alcira ofrece es una construcción subjetiva privada del personaje; en su contexto nadie sabe sobre su debilidad, sino que adquiere mayor respeto por su fortaleza como líder. Ella crea su dimensión privada y la convierte en pública (dentro del ritual privado).

Lo interesante aquí es ver cómo el testimonio autoriza por doble vía al sujeto de los hechos: por la contextualización y por la subjetividad, ambos en primera persona, desde la experiencia. Mientras, por su parte, el paratexto ofrece sólo una explicación externa basada en datos registrados. Ciertamente son narraciones distintas, pero el testimonio tiene un registro violento –el asesinato a sangre fría, en este ejemplo–, al igual que el paratexto, y ambos son *visiblemente ciertos* para el lector; ambos tienen el mismo efecto de verosimilitud porque no se contradicen.

Sin embargo, los paratextos históricos son formalmente textos excluidos, cuya lectura podría ser opcional. En ese sentido, el relato de los 34 capítulos es de lectura *obligatoria*, mientras

que estos paratextos podrían verse como *paréntesis* extensos que están fuera del argumento central. La ambigüedad lograda por Spedding es que el testimonio *no oficial* es en realidad el texto *oficial* autorizado desde el título de esta *Historia oral del futuro*, y los paratextos no son ficción de la *oralidad*.

El asunto no es resolver si uno es *oficial* y el otro no, porque ambos lo son, al mismo tiempo que son *no oficiales*, la cuestión es que los dos pasan por legítimos a partir del registro de hechos de violencia sobre el cual la novela ofrece un contraste. Un texto no autorizado, no legítimo, es narrado en el capítulo “Mito e historia del Qullasuyu”, en el que se proyecta un video *histórico* sobre el pasado del Qullasuyu. Esta versión del pasado histórico es deslegitimada por Saturnina, quien pone en evidencia sus fallas y emite una serie de cuestionamientos, pero también lo es en el paratexto:

La lectora se habrá dado cuenta que lo que se presenta como un video ‘histórico’ en el aniversario de cincuenta años de la liberación de la Zona, no es historia propiamente dicha, no obstante la inclusión de tomas de archivo, sino representa un mito de origen. (Spedding, 2010, p. 307)

Desde el título de este capítulo se pretende contar el mito y la historia del Qullasuyu, pero al hacerlo se narra la oposición entre ambos. Aunque el mito es una de las formas de la realidad y, por lo tanto, de la Historia, lo es mucho más en el Qullasuyu de tradición oral, aquí la misma mención por separado ya plantea una ruptura, no es *Historia mítica* o *Mito histórico*, por ejemplo.

La crucial diferencia –dado que todos los casos son versiones ficcionales– es que este episodio no es legítimo porque no tiene el registro de violencia, que en *De cuando en cuando* Saturnina es equivalente a los códigos del orden hegemónico del pasado ficcional y, por lo tanto,

carece de autoridad para los tipos de narrador y para el lector, quien puede entender la contradicción: la falta de violencia no logra ser verosímil.

La historia del pasado ficcional tiene dos lados: la narración testimonial y los paratextos. No hay una contradicción ni oposición, como pasa con el “video ‘histórico’”. Lo *oficial*, entonces, no pasa por el soporte de *archivo* o por la enunciación desde el Yo, sino por el registro lingüístico²⁷, concibiendo que de una u otra forma ambos son textos *no oficiales*. Lo que marco es la ambigüedad: no es posible decidir si una versión es más *verdadera* que la otra o cuál es la *oficial* y cuál, la *no oficial*.

5. *Sin sujeción en (dentro) el lugar de origen*

Lo que Spedding hace es revelar que la lucha del pueblo oprimido por lograr su libertad lo condena a reafirmar su sujeción al orden opresor, en tanto reproduce la misma forma autoritaria y patriarcal que motiva en principio su rebelión. La disputa por el poder es una forma de repetir y conservar la lógica de dominación masculina (Bourdieu). Por lo tanto, la denominada “Revolución Andina” (contratapa) o “revolución indianista” (prólogo) no es realmente una revolución:

Para (Walter) Benjamin, la revolución no fuera parte de la continua evolución histórica sino, al contrario, un momento de “estasis” cuando se rompe la continuidad, cuando el tejido de la historia previa, el de los vencedores, se aniquila y cuando, retroactivamente, mediante el éxito de la revolución, cada acto abortivo, cada lapsus, cada intento fallido del pasado que funcionó en el Texto imperante como una huella vacía e insignificante, será “redimido”, recibirá su significación. En este sentido, la revolución es estrictamente un acto *creacionista*, una intrusión radical de la “pulsión de muerte”: borradura del Texto

²⁷ “Mignolo, basándose en Holliday y Hassan, lo define como conjunto de sentidos –configuración de pautas semánticas a las que se recurre en condiciones específicas– y conjunto de palabras y estructuras lingüísticas que se emplean en la realización de esos sentidos (...) el registro sitúa el papel o ‘rol’ social del hablante y, en el caso del discurso ficcional, configura el papel textual del emisor”. (Beristáin, 1997, p. 423)

reinante, creación *ex nihilo* de un nuevo Texto por medio del cual el pasado sofocado “habría sido”. (Zizek, 2003, p. 191)

Los hechos del pasado histórico ficcional no crean un *nuevo Texto*, es decir, *creación* de un nuevo orden hegemónico. Este es, más bien, el *intento fallido del pasado* que, sin embargo, *recibirá su significación*, en este caso, en la lectura. El acto *creacionista* en la novela de Spedding está en la posibilidad de *liberación* que permite esta falsa revolución. Con la, bien llamada, Guerra de la Liberación se logra la autonomía y autogobierno del pueblo andino, lo que los libera de la sujeción a las normas del exterior, sin embargo, este logro es resultado de su reafirmación como pueblo excluido.

La libertad no está en la inversión de papeles dentro del orden de dominio, sino en el retorno al origen del lugar de exclusión, que tiene como fundamento el periodo del incario, origen histórico –simbólico– del indígena. Lo que el reinstaurado Qullasuyu logra es la liberación de la imposición de exclusión racial, es decir, ya no hay imposición, sino autodeterminación de reivindicar su pasado precolonial, una sociedad previa al dominio colonial y a la denominación de *indígena*.

El reconocimiento de Saturnina de su pertenencia (sumisión) al Qullasuyu le otorga, como ciudadana legítima, la libertad de salir de la Zona investida de la autoridad de su Gobierno. Este personaje tiene una clara posición crítica respecto al gobierno amaut’a, pero como ella es miembro del Qullasuyu, parte de su función es comulgar con su sistema. Destruirlo –verdaderamente eliminar al gobierno amaut’a o el Qullasuyu– sería un acto autodestructivo.

De la misma forma, alterar el orden de dominio y sumisión sería ir contra su existencia en el orden simbólico (masculino). Por lo mismo, el gobierno amaut’a autoriza el sistema patriarcal, transgrediendo la implícita exclusión racial; es decir, el Qullasuyu logra su autonomía *no oficial*, pero cumple su papel como si fuera *oficial*, porque el resto, el exterior, reconoce su existencia

como Qullasuyu Marka. El motivo, no tan evidente, es que no se opone al orden de dominio del exterior: autoritario y racista (con los q'aras); lo que no se sabe, lo oculto –como en el caso de Alcira– es que no se trata de una sociedad violenta, aunque mediáticamente sea vista así.

Hasta que se agotaron las baterías del aparato, volvieron a enseñar las cabezas ensartadas en palos, varias de ellas ya en mal estado; cholas gordas aparecían chillando con sus bocas ensangrentadas, agitando manos y pies cercenados y comiendo lo que aseveraban era la carne del enemigo (...). El canal de televisión los censuró para las emisiones todo público, pero surgió un activo mercado negro de diferentes versiones no censuradas enfatizando las escenas de descuartizamiento en vivo del cura y otros, y estas imágenes en una y otra versión llegaron a dar vuelta al mundo y cimentaron para el futuro el status de Estado paria de Qullasuyu, como un país habitado enteramente por racistas salvajes e intransigentes. (Spedding, 2010, p. 315)

Saturnina es reconocida mediáticamente como un personaje contra-hegemónico y destructivo, pero al mismo tiempo acepta su sujeción y es productiva. Al interior de la Zona no busca anular el orden, ella se somete a la ley de los amaut'as, va a prisión y accede a todas sus pruebas, porque –se demuestra– no es culpable de ningún ataque o asesinato contra el orden de gobierno y los gobernantes del Qullasuyu. Esta sumisión le reconoce a Saturnina su pertenencia como ciudadana que *comulga* con el orden hegemónico; es autorizada.

De esta forma Saturnina autoriza su propia transgresión. Ella soluciona el bloqueo internacional de repuestos (para vehículos de transporte), impuesto al Qullasuyu por los países extranjeros, haciendo uso de la tecnología, y lo hace durante su estancia en prisión; conserva la calavera de su abuela, cosa que sólo le es permitida a los gobernantes; ejerce como amaut'a siendo mujer; sale en libertad sin necesidad de escapar o entregar el cráneo de su abuela (razón por la que

está en prisión); y se puede desplazar a dónde ella quiera como miembro del Sindicato. Este personaje se somete a los códigos patriarcales y autoritarios de la Zona y al mismo tiempo está libre de sujeción porque opera en el espacio ambiguo de lo *oficial-no oficial*.

Saturnina tiene una doble posición respecto a su gobierno. Por un lado, cuando está afuera reconoce los logros de los miembros de la Zona en cuanto a la recuperación de prácticas tradicionales y en lo referente al uso de la tecnología a su favor. Por otro lado, en el mismo Qullasuyu o con sus compañeras, este personaje es consciente del autoritarismo de los amaut'as y del patriarcalismo de los incas, pero también, de la fragilidad de este discurso, que puede ser alterado.

Alcira *crea* su relato desde su lugar testimonial de la historia *oficial*, pero usando el mismo registro histórico, violento y mediático. Por su parte, la nieta crea la leyenda de los amaut'as kharisiris²⁸ como contrabandistas para desviar la atención hacia el Sindicato, sin necesidad de negar el contrabando realizado por miembros del Sindicato –no sólo se trata de que Saturnina sea miembro navegante, sino de que esta institución es fundamental para el funcionamiento aislacionista del Qullasuyu–.

Con Saturnina, la creación –la injerencia activa– comienza usando un rumor *real* sobre contrabando en la Zona, lo que se vuelve *mediático* –popular, legítimo–. De la misma forma, como rumor, este personaje *transgrede* el conocimiento popular alterando su contenido.

(Fortunata:) “Pero todavía hablan. Dentro del Sindicato hablan para vos, y fuera hablan para el Sindicato en general”

“Por eso, nosotros también vamos a hablar”

“¿Con lo de los kharisiris? ¿Qué vas a hacer con eso?”

²⁸ Persona que hace dormir a otro para luego extraerle la grasa de su cuerpo para comercializarlo con diversos fines (“Glosario”).

“Andá hablar... Y vas a ver”

“¿Y cómo voy a saber que ha tenido efecto?”

“El día que encuentres a alguien que empieza a contarte una de las historias que vos misma has hecho correr, y con detalles que vos no has puesto. Ese día sabrás que el cuento ha cobrado vida y puedes echarte a escuchar.”

No era tan pronto que he vuelto a encontrar el cuento, pero pasó siempre. (Spedding, 2010, p. 256)

Esta facultad activa (cambio) de *creación* es parte de los códigos de la tradición oral del pueblo andino. Saturnina no contradice el rumor *oficial* que circula, es decir, el sistema de comunicación, sino que *hace correr una historia* propia dentro de la que ya existe y altera el resultado final: los amaut’as se convierten en sospechosos de ser kharisiris y eso explica que ellos sean los que hacen contrabando con la grasa humana.

Saturnina es un personaje que va por el mundo de los vivos y los muertos, va también por la Zona (clausurada) y por el exterior (el espacio, otros planetas, otros países); podría ir a cualquier parte, está libre de sujeción. Ella es una transgresora que opera en el espacio de lo *no oficial*: amaut’a mujer y hacker de la tecnología futurista; y que, sin embargo, retorna siempre al Qullasuyu, donde es una ciudadana *oficial*: su ascendencia, su cultura y su idioma son andinos.

6. *Del relato*

Este primer capítulo me ha permitido exponer la relación entre lo *oficial* y lo *no oficial*. En diferentes partes de la narración, el relato muestra la posibilidad de que ésta sea una dualidad de carácter ambiguo y no una oposición o contradicción, en el sentido convencional. Esto que forma parte del relato y del personaje principal está presente, también, en las alusiones en *De cuando en cuando Saturnina*.

Hasta aquí ha sido importante entender los dos espacios que interactúan en la novela, porque ahora me concentraré en exponer cómo esta lógica se corresponde con las alusiones a Clorinda Matto de Turner y Flora Tristán, y por qué puede ser leída como producto de una parodia posmoderna del indigenismo, de *Aves sin nido* como telón de fondo de la ciencia ficción desde la utópica obra *Memorias de una paria*.

Capítulo II: Matto de Turner sin Sujeción

En *De cuando en cuando Saturnina*, Spedding hace alusión a diferentes figuras históricas. En este capítulo analizo la presencia de la pensadora del siglo XIX Clorinda Matto de Turner y de su novela *Aves sin nido*, ambas nombradas en la en la narración de Spedding. Esta alusión instauro la especificidad del indigenismo parodiado, pero también revela uno de los aspectos de la narrativa de la novela de Spedding: la posibilidad de la no sujeción del sujeto excluido.

El campo referencial del indigenismo en la literatura es sumamente extenso –más aún si pensamos en su dimensión sociopolítica–, por lo mismo, Spedding ha sido muy hábil al marcar los límites de su intertexto paródico. Siguiendo el hilo conductor que se compone por las mujeres y los indios –Saturnina–, la autora apunta a uno de los momentos fundacionales en la historia de las representaciones de los indígenas: Matto de Turner y *Aves sin nido* se corresponden con el trasfondo indigenista de *De cuando en cuando Saturnina* para delimitar el texto parodiado, y subrayo que no es gratuito el hecho de que Spedding eligiera a una mujer como elemento intertextual.

Siguiendo el desarrollo del capítulo previo, analizo la alusión a Matto de Turner y a *Aves sin nido* en dos niveles: uno simbólico y otro ideológico²⁹. Aquí –y en el siguiente capítulo–

²⁹ “El espacio ideológico está hecho de elementos sin ligar, sin amarrar, ‘significantes flotantes’, cuya identidad está ‘abierta’, sobredeterminada por la articulación de los mismos en una cadena con otros elementos –es decir, su significación ‘literal’ depende de su plus de significación metafórico (...). El ‘acolchamiento’ realiza la

demuestro que Spedding devela correspondencias que permiten analizar la narración desde diferentes niveles. En este caso, la clausura del Qullasuyu frente a la habilidad de desplazamiento de Saturnina tiene como trasfondo la imposibilidad del indio de escapar de su condición en *Aves sin nido* frente a la posibilidad de liberación que logra Matto de Turner como mujer en un contexto androcéntrico (Bourdieu, 2000).

1. *Género y novedad*

Diferentes trabajos críticos subrayan la novedad con la que Spedding trabaja la literatura indigenista. Gilmar Gonzáles (2012) parte de este escenario para señalar que la originalidad de Spedding (en su análisis de *De cuando en cuando Saturnina* en relación con las otras dos novelas que conforman la trilogía de esta autora) recae en el uso de la risa y la fiesta como mecanismos para plasmar una ideología anticolonial y antipatriarcal desde la construcción de la historia del pueblo aymara. Este elemento festivo supone una oposición y una renovación a la mirada trágica que la literatura indigenista hace del indio.

Mauricio Murillo va más allá de la originalidad y toma la intertextualidad y la parodia (desde Gerard Genette y Linda Hutcheon, respectivamente) para decir que *De cuando en cuando Saturnina* pone en crisis estos dos conceptos. La novela de Spedding no sólo estaría parodiando el cyberpunk –subgénero de la ciencia ficción–, donde la clasifica Murillo, sino que estaría desplazando y reelaborando la historia y el futuro. Murillo se vale del término *hacker* que, así como es descrita en el “Glosario” de la novela, permite ir más allá del mecanismo de intertextualidad, pues existe una “violencia de lo ilegal” (Murillo, 2017, p. 194) que anularía el término. No existiría, por lo tanto, sólo una parodia de la historia de Bolivia, sino un hackeo de ésta.

totalización mediante la cual está libre flotación de elementos ideológicos se detiene, se fija, es decir, mediante la cual estos elementos se convierten en partes de la red estructurada de significado”. (Zizek, 2003, pp. 125-126)

La falsificación de identidades (...) es una forma de hackeo. La escritura de la novela es una suerte de falsificación, no sólo de parodia. La realidad, la historia, el futuro y la misma literatura son una falsificación. La mentira y el juego son las instancias que enfrentan al lector con la realidad poética de *De cuando en cuando Saturnina*. (Murillo, 2017, p. 195)

Es inevitable notar que algo hay de nuevo en el personaje de Spedding con relación a la literatura indigenista y, por lo tanto, hay un distanciamiento con el indigenismo ortodoxo, no sólo por la representación del indio, sino también por el género con el que se marca esta distancia. El uso que Spedding hace de los códigos de la ciencia ficción –sin entrar en especificidades del género– tiene, sin duda, un componente de novedad.

Fredric Jameson, en su obra *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (2009), analiza la ciencia ficción desde la utopía como un subconjunto socioeconómico de este género³⁰. Se trata de “una categoría genérica dedicada particularmente a imaginar formas sociales y económicas alternativas” (p. 10).

El análisis de Jameson tiene como punto de partida el indispensable texto de Tomás Moro, *Utopía* (1516), que estaría incluido y permanecería de algún modo en la posterior evolución del género. Ejemplo de ello es que en el texto de Moro surge ya una primera relación con el socialismo –formulada en *Utopía* por la abolición del dinero y la propiedad privada–, que atraviesa la tradición utópica como un hilo conductor³¹. Lo que esto supone, en un análisis más histórico para Jameson, es que primero deben existir las situaciones y las circunstancias necesarias para que la creación utópica tenga lugar:

³⁰ Jameson sigue a Darko Suvin, autor del libro *Metamorphoses of Science Fiction* (1979).

³¹ Esto supondría algunos problemas en tanto formulación de soluciones socialistas para la tercera fase del capitalismo: “Que ha dado lugar a la tecnología radicalmente distinta de la cibernética y las computadoras, parecía ahora volver obsoletos los dilemas entre industria pesada y producción de las fábricas modernas, y permitir un retorno a utopías no socialistas tales como las del anarquismo de Nozick o las implícitas en ese romance del capital financiero que se encuentra en el *cyberpunk*” (Jameson, 2009, p. 37)

Dicha creación debe ser motivada, debe responder a dilemas específicos y ofrecer solución para problemas sociales fundamentales de los que el utópico piensa que guarda la llave (...). Pero es la situación social la que debe admitir dicha solución, o al menos su posibilidad: este es un aspecto de los prerequisites objetivos de una utopía. (Jameson, 2009, p. 27)

Me resulta posible leer *De cuando en cuando Saturnina* como una creación utópica (Jameson), pero de carácter –también– formal; es decir, si bien se narra el pachakuti logrado del pueblo aymara –como la utópica liberación del pueblo indígena–, la novela de Spedding también logra *liberarse* del indigenismo literario, lo que en ambos casos implica una aparente contradicción.

La liberación de los indígenas de sus opresores q'aras resulta ser una repetición del mismo orden de dominio autoritario que al inicio se pretendía eliminar; en el mismo sentido, el indigenismo de Spedding usa los mismos códigos ortodoxos de representación del indio como exclusión, ya que su cultura y su idioma son traducciones –a pie de página o en el “Glosario”– hechas para un público no indígena (q'ara) y producidas por unas entrevistadoras ficticias que tampoco lo son.

Sin embargo, son los cambios poco visibles los que transforman la contradicción en una *nueva* forma. Por un lado, la exclusión es autoimpuesta y, por el otro, Spedding deja de lado el registro trágico del indigenismo. En ambos casos, la autorización del orden previo es parte necesaria de la *liberación* y, por lo tanto, de la *novedad*.

Las obras paródicas de esta clase, las que logran realmente liberarse del texto parodiado para crear nuevas formas específicas, nos sugieren que la síntesis dialéctica de la parodia es una suerte de momento pilar tipo en el proceso gradual de evolución de las formas

literarias. En lo que constituye uno de los intentos por construir una teoría de la parodia, G.D. Kiremidjan subraya que la parodia es un factor importante de la evolución general de los géneros, y que esto es particularmente evidente cuando una tradición llega a su fin y las fórmulas consagradas llegan a agotarse. (Hutcheon, 2001, p. 67)

Si pensamos en el indígena –el de la literatura y el del contexto– me inclino a creer que nunca tuvo una *fórmula consagrada*, pero sí una tradición que, con lo que Rodríguez Márquez menciona como *neoindigenismo*, parece estarse agotando.

El recorrido del indígena por la literatura tiene, como yo lo veo, la motivación por encontrar su lugar discursivo. El indio es llevado por diferentes narradores, géneros y perspectivas, entre otros, pero siempre como sujeto excluido –aquel por el que alguien más tiene que hablar–. El mestizaje ha puesto en evidencia la habilidad que tiene el indígena de desplazarse, no sólo entre una y otra cultura, sino también entre formas y discursos literarios, pero nunca consolidado.

(L)a perspectiva del indigenismo como hilo conductor en la literatura de varias de nuestras manifestaciones literarias es imprescindible, puesto que en ellas habría que sospechar la presencia de la cultura indígena a la manera de lo que Ong llama oralidad secundaria. Esto es la permanencia del sujeto y las culturas andinas, aunque ahora ambos se presenten ya impactados por las fórmulas de la literatura escrita en español y de la cultura colonial en general, y más recientemente de la cultura citadina moderna y postmoderna; además de las marcas propias que supone la particular inserción de Bolivia como país latinoamericano del tercer mundo global. Creo que esta afirmación permea toda la producción literaria boliviana, aun la que no incluye personajes o alusiones directas al mundo indígena, porque en todos los casos se estaría narrando desde el abigarramiento cultural sin poder evadir la

marca de esa heterogeneidad ni siquiera con la omisión de su tratamiento. (Rodríguez Márquez, 2008, p. 3)

Esta *permanencia* de la que habla Rodríguez Márquez, parece, más bien, la constancia –el registro– de una *desaparición*, cuya huella queda como forma heterogénea o abigarrada, pero con un *original* que *no existe*, es decir, como *fórmula consagrada*. Si *De cuando en cuando Saturnina* toma la forma indigenista, lo hace sólo como el signo del paso de aquello que nunca se estableció y que fue sujeto del discurso del Otro.

El sujeto y la cultura andina están presentes en la novela de Spedding, pero no como *impactadas* por un contexto posmoderno, sino como un indigenismo superado y que, por lo tanto, ya no puede ser llamado indigenismo. En *De cuando en cuando Saturnina* los códigos de este género son el trasfondo que al ser incorporados permiten una renovación.

Rodríguez Márquez comparte con Taussing “la idea de la movilidad dentro de las culturas indígenas y su profunda hibridación, y (plantea) que esa hibridación se expandió atravesando culturas, ideologías e identidades hasta convertirse en el fundamento ineludible de algunas actuales corrientes de la escritura literaria”. (2008, p. 3.)

Yo encuentro que este *fundamento ineludible* es, más bien, un deseo de conservación de un *objeto* –la cultura indígena– a cuya apariencia nos hemos acostumbrado; sin embargo, no se trata de ver en esto la necesidad de incurrir en el despojo del *objeto*, sino de una posibilidad de incorporar lo indígena para producir algo nuevo: una reconciliación en la que la *movilidad* encuentre la *consagración*, y la hibridación no sea un *fundamento*, sino el camino hacia una nueva forma de representar a los miembros de las comunidades campesinas, desligándolos de las categorías de *indio* o *indigenismo*.

2. *Ave sin nido*

En la novela de Spedding aparece el nombre de Matto de Turner en repetidas ocasiones, pero también aparece, como objeto, el libro más conocido de esta escritora peruana: *Aves sin nido* (1889). Esta obra es mencionada cuando integrantes del Comando Flora Tristán contactan a Fortunata, la compañera de Saturnina.

(Fortunata:) Un día al volver de la oficina en la tarde, he encontrado media trancada la puerta de mi cuarto. Al empujarla he visto que lo que lo trancaba era un libro que alguien había metido debajo de la puerta; era un librito pequeño, forrado con papel madera. Cuando lo he abierto he visto que era una edición vieja, su papel amarillento. La carátula decía “AVES SIN NIDO de Clorinda Matto Turner”. Eso ya me daba una idea de qué lado venía. (Spedding, 2010, p. 240)

En *De cuando en cuando Saturnina* la novela de Matto de Turner es un objeto que sirve para conectar a una de las narradoras con el colectivo de mujeres al que Saturnina pertenece durante un tiempo. Miembros del Comando Flora Tristán le dejan un mensaje a Fortunata en el libro *Aves sin nido* para concretar un encuentro y compartir información sobre Saturnina.

La presencia de esta novela, como objeto –como libro–, en la narración, es descrita como parte del pasado: viejo y amarillento. En la narración de Spedding, *Aves sin nido* es un objeto cosificado, algo que tranca la puerta y sirve para llevar un mensaje. Por su parte, el nombre de Matto de Turner es utilizado para bautizar a un grupo de mujeres, considerado como punto de transmisión entre otros grupos, como el Comando Flora Tristán.

(L)a Red de Capacitación Femenina Clorinda Matto de Turner. Eso, claro, era la parte pública. Había otras facciones que contribuían a lo que llegó a ser el “Comando” (...) pero la verdadera correa de transmisión era el “Clorinda Matto”. (Spedding, 2010, p. 240)

La alusión a la autora y a su obra establece correspondencias con la lógica ambigua entre *lo oficial* y *lo no oficial*. Siguiendo con las dualidades, analizo esta parte en dos niveles: el simbólico y el ideológico, ya que ambos me permiten entender una de las cualidades de la narrativa *femenina* y el porqué de esta denominación.

La novela cumbre de Matto de Turner cumplió un importante papel dentro de la literatura indigenista. *Aves sin nido* es un hito en la narrativa peruana, como lo señala Fernando Arribas García (1995), no sólo por la calidad de su escritura, sino también por convertirse en precursora del indigenismo en la literatura³².

Con *Aves sin nido*, novela escrita al calor de la agitación indigenista que, con Manuel Gonzales Prada a la cabeza, comenzaba a tomar cuerpo en el Perú de los años posteriores a la derrota ante Chile, florece la vocación de preocupación por el pueblo indio habitante de la sierra andina. (Arribas, 1995, p. 3008)

Junto a las otras dos obras de Matto de Turner (*Índole* y *Herencia*), en esta novela se manifiesta el interés de la autora por el tema indígena y también por la incorporación de este sujeto al colectivo nacional con todos los derechos que se merece.

Por un lado *Aves sin nido* narra la relación entre Margarita, una muchacha sumisa, huérfana y mestiza (india española), y Manuel, un joven culto de la clase social alta y criado por su madre y su padrastro. Por otro lado, en esta novela Matto de Turner se concentra en plasmar una fuerte crítica contra el clero de la Iglesia. Al respecto, Antonio Cornejo Polar encuentra que:

³² “Concha Meléndez habla de *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner, como el ejemplo por autonomasía del indianismo; sin embargo, Julio Rodríguez-Luis la suscribe en el indigenismo. Y si siempre la obra arriba mencionada de Matto era considerada la iniciadora de la corriente, Efraín Kristal muestra que la novela de Narciso Aréstegui, *El padre Horán* (1848), precede en más de cuarenta años a la obra de Matto y ya presenta los rasgos particularizadores de esa tendencia” (Rodríguez Márquez, 2008, p. 2). En este trabajo me referiré a *Aves sin nido* como parte del indigenismo, aunque subrayo que mi interés no es resolver un asunto de clasificación; sea indianista o indigenista, lo que rescato es el interés de la autora por el contexto histórico, cuya muestra es esta novela, y el interés de Spedding por aludir a una pensadora (mujer) dentro de la corriente indigenista y a una obra que marca un punto de inflexión en esta corriente.

Margarita y Manuel son las “tiernas aves sin nido” que tienen que pagar con su indecible sufrimiento el pecado de su común y oculto padre, el obispo Miranda y Claro. Naturalmente el desenlace trágico de esta historia (...). Subyace a su desarrollo una reflexión de otra índole y expresa una problemática que excede por largo la sola experiencia personal. En este orden de cosas la historia de Manuel y Margarita es la historia de unos amantes desdichados, sin duda, pero es al mismo tiempo la recusación novelada de una institución católica. (2010, sección de La trama amorosa, párr. 3)

El trágico final de *Aves sin nido* es la imposibilidad de Margarita y Manuel de poder estar juntos y casarse debido al secreto que se descubre al final: que ambos son hijos del mismo padre. La novela está marcada por la ruptura, no sólo de los personajes principales, también están otras divisiones insalvables: el pueblo de Killak y la ciudad de Lima; la idealización y la condena de los vicios; indios y opresores; y la belleza de la naturaleza frente a la indignidad de la sociedad.

Otra división en esta novela está en la oposición y fuerte crítica contra la Iglesia, por la denuncia contra el comportamiento de los cleros (el padre de Margarita y Manuel y su sucesor, el cura Pascual Vargas) y porque el trágico final es consecuencia de los vicios del padre de Margarita y Manuel, quienes sufren el *castigo* de no poder estar juntos. En este sentido, lo interesante es que Matto de Turner revela una posición doble frente a la Iglesia.

La relación de Clorinda Matto con la Iglesia no dejó nunca de ser conflictiva. Aunque una vez insistió en su total adhesión al cristianismo y hasta sobrevaloró sus virtudes e ideales, lo cierto es que también una y otra vez, casi con la misma insistencia, atacó los vicios de la Iglesia y en especial la inmoralidad de sus ministros. Manuel E. Cuadros tiene razón al rechazar la imagen de Clorinda Matto como mujer antirreligiosa y anticristiana, pero lamentablemente deja pasar sin análisis suficiente su empeño enjuiciador contra el mal

clero, que es, sin género de dudas, uno de los aspectos más reiterados de su obra. El tema aparece ya en algunas tradiciones cuzqueñas, que desarrolla en *Aves sin nido* y llega en su culminación en *Índole*. Al confrontar la adhesión de Clorinda Matto a los principios cristianos con su permanente crítica a las costumbres religiosas, Robert Bazin señala con acierto que la Matto “se había creado un cristianismo *sui géneris* puesto que la iglesia de su país era inadmisibles”. (Cornejo Polar, 2010, sección de Del cristianismo puro, párr. 1)

Hay una doble perspectiva que supone hablar de Matto de Turner y de su novela: por un lado, adscrita al cristianismo y, por otro, fuertemente crítica. Esta dualidad es parte de las oposiciones ya mencionadas por Cornejo Polar en *Aves sin nido*, en las que opone, por ejemplo, una prevaleciente *imagen positiva* de Killak, con un registro romántico, contrapuesto a la “devastadora negatividad de la vida social” (sección de Killak: realidad y símbolo, párr. 6). Esta diferencia señalada por Cornejo Polar también se encuentra en el aspecto religioso que “está presente en *Aves sin nido* a través precisamente de una interminable serie de alabanzas al ‘cristianismo puro’ y de una también extensa exposición de los vicios que anulan por completo la acción de los curas que ejercen en la sierra” (sección de Del cristianismo puro, párr. 2)

La novela pone énfasis en las relaciones de opuestos con la imposibilidad de reconciliarlos, incluso si son lo mismo, como Killak y su sociedad, que espacialmente están unidos. Esto es aún más evidente con Manuel y Margarita, que, hijos de un mismo padre, cargan con la imposibilidad de su unión amorosa. Sin embargo, la autora sí reconcilia su doble posición a través de la escritura, primero, y de su discurso ideológico, después.

Como autora, Matto de Turner elabora los dos lados en oposición: los males del clero frente al cristianismo idealizado (y los demás espacios ya mencionados); ella *es* ambas posiciones en *Aves sin nido*, y esto es reflejo de una dualidad de posiciones en Matto de Turner. Como pensadora

y activista fue parte del cristianismo – “una vez insistió en su total adhesión al cristianismo y hasta sobrevaloró sus virtudes e ideales” (párr. 1)–, y al mismo tiempo, sin ser *anticristiana* o *antireligiosa*, criticó las costumbres de los religiosos.

Lo que Cornejo Polar ve como una confrontación entre “la adhesión de Clorinda Matto a los principios cristianos con su permanente crítica a las costumbres religiosas” (párr. 2) es, en mi lectura de *De cuando en cuando Saturnina*, el logro de esta escritora. Matto de Turner consigue *liberarse* de la sujeción a una postura porque puede desplazarse de una posición a otra. Spedding revela esta cualidad de Matto de Turner en “la Red de Capacitación Femenina Clorinda Matto de Turner”, reafirmando que Matto de Turner es “la verdadera correa de transmisión”; es decir, de *comunicación* –entre una y otra posición– y no de *oposición* o ruptura, y su novela cobra el mismo significado simbólico: el de transmitir un mensaje.

Spedding hace una relectura de *Aves sin nido* desde Matto de Turner para mirar la dualidad discursiva de la autora frente a la oposición irreconciliable de la obra. Lo que Spedding logra al cosificar *Aves sin nido* es una forma, a nivel simbólico, de subvertir el contenido de estas oposiciones. En *De cuando en cuando Saturnina* la obra de Matto de Turner es un objeto cuyo mensaje está en su interior, el nombre de la autora y el título son vistos por Fortunata al abrir el libro, pues por fuera está cubierto de papel madera. La cosificación del objeto se corresponde con la *cosificación* del contenido. *Aves sin nido* es el símbolo de un indigenismo que comunica la imposibilidad del indio, como discurso mediador. Sin embargo, en su relación con Matto de Turner, esta novela revela que también es una posibilidad, pero para la mujer.

3. Mujeres

Matto de Turner aprendió a muy temprana edad el quechua y su interés por los derechos de los indígenas fue parte importante de su carrera, pero no el único. Escribió sobre diversos temas

en periódicos y revistas, incluso fundó una imprenta feminista. Matto de Turner también se inmiscuyó en la política de su país, con las duras represalias que sobrellevó, como la cárcel, la quema de sus obras y la destrucción de su casa e imprenta. Su activismo siempre mantuvo como centro la emancipación y la educación de las mujeres (Berg, 2010).

(Fortunata:) Así que yo no sabía del Flora Tristán y Flora Tristán no sabía de la abuela...

¿Cuántas vidas tenía la Satuka?

(...)

“Bueno... Así tenía que ser, ¿no? Pero me pregunto qué más podría estar manejando sin que sepamos...” (Spedding, 2010, p. 243)

La actividad intelectual de Matto de Turner fue tan diversa como las intervenciones de Saturnina, pero la correspondencia con Saturnina tiene que ver también con la lógica que atraviesan estas mujeres y que instaura lo *femenino*.

Lo que Spedding hace es mirar la relación de la mujer intelectual que fue Matto de Turner con la cultura letrada de su contexto, del que su novela forma parte. El indigenismo, entonces, es la creación discursiva de un agente intelectual –una mujer–, y también es el dispositivo mediador de este discurso, que produce y condena al indio a su *exclusión*, y al indigenismo a la *imposibilidad* de reconciliación.

Aves sin nido representa el indigenismo como corriente que promulgó una lógica de oposición –de separación– en la que el indio no sólo es el *opuesto* (al blanco o al letrado), sino que encarna la imposibilidad de reconciliarse consigo mismo (Manuel y Margarita) o con su pasado (los vicios de su padre), que es también el discurso hegemónico de la Iglesia, el que les prohíbe la unión. Del otro lado de este discurso está la escritora, quien abre la posibilidad de reconciliación entre posturas opuestas.

La unión imposible entre Margarita y Manuel los condena a ser *aves sin nido*, esto es una forma de negar su reproducción, como amantes, pero también como raza. Al clero se le hace la misma negación (celibato) y su transgresión es moralmente inaceptable. Por eso, *Aves sin nido* termina declarando al indio como sujeto *no permitido*. El indígena es producido como exclusión, como resultado de lo *no oficial* y, por lo tanto, no pertenece a ningún lugar (*nido*). No hay autorización posible para esta exclusión porque Manuel y Margarita no pueden transgredir su mundo ficcional, que está constituido por separaciones insalvables.

Lo que Matto de Turner hace es tomar el lugar de la exclusión –del indígena– como parte de su inclusión activa a su contexto. La aparente contradicción entre el contenido de la obra y su autora permite entender la reconciliación no visible en *Aves sin nido*, que tiene que ver con el indio, pero desde la mujer.

Para Spedding, este libro es un fundamento del indigenismo que refleja los códigos sociopolíticos de su contexto. Entonces, el indigenismo como discurso ideológico es un medio a través del cual una mujer –Matto de Turner– se convierte en un sujeto legítimo del enunciado. Este enunciado es en apariencia la denuncia a las injusticias que sufren los indios, pero en el fondo se oculta el mensaje *no legítimo* de la autora: el de las mujeres.

4. *El mensaje oculto*

Matto de Turner toma los mismos códigos de su contexto sociopolítico y los utiliza para producir una obra cuyo discurso es *consumido* como legítimo porque coincide con el registro oficial que manejaba la clase letrada respecto al indio como *exclusión*, al igual que la abuela de Saturnina utiliza el registro violento. Esta estrategia de legitimación opera como una lógica *femenina*, porque es entendida desde las posibilidades de la mujer.

Al esquivar la lógica de oposición se instaura la duda: ¿cómo saber cuál es el texto o el discurso oficial? La crítica que ha leído *Aves sin nido* no ha llegado a un consenso sobre el punto inaugural del indigenismo:

Concha Meléndez habla de *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner, como el ejemplo por antonomasia del indianismo; sin embargo, Julio Rodríguez-Luis la suscribe en el indigenismo. Y si siempre la obra arriba mencionada de Matto era considerada la iniciadora de la corriente, Efraín Kristal muestra que la novela de Narciso Aréstegui, *El padre Horán* (1848), precede en más de cuarenta años a la obra de Matto y ya presenta los rasgos particularizadores de esa tendencia. (Rodríguez Márquez, 2008, p. 2).

La ambigüedad que ronda a esta novela es la ambigüedad que carga Saturnina.

La transgresión de *Aves sin nido* –cosificada como medio– también implica su legitimación. La mujer, como hilo conductor, está presente en la novela de Matto de Turner como la lógica ambigua entre lo *oficial* y lo *no oficial*.

Marcela y Martina, las dos madres indias, hablan de los derechos de los indios con mayor elocuencia que sus maridos, seres pasivos y trabajadores. Como las mujeres no ocupan puestos de poder dentro de la sociedad, su única salida para abogar por las reformas es tratando de influir en los hombres que se encuentran cerca de ellas. Al principio, Lucía no se da cuenta de su escaso poder, pero aprende pronto que la confrontación no conduce al triunfo cuando se encara con la corrupción. (Berg, 2010, sección “Temas principales”, párr. 6)

La cuestión está en que la mujer es excluida del poder y, por lo tanto, del discurso, pero en vez de confrontar el orden que la excluye –el del hombre–, y de emprender una lucha de poder, asume su *salida sin salir* de su posición de mujer.

Mientras que el argumento y la forma indigenistas de *Aves sin nido* responden a una lógica de imposibilidad, en el fondo, la autora plantea su propia estrategia: usar los códigos masculinos para que sus ideas lleguen como si fueran legítimas –masculinas– a la esfera de poder.

La dominación masculina tiene todas las condiciones para su pleno ejercicio. La preeminencia universalmente reconocida a los hombres se afirma en la objetividad de las estructuras sociales y de las actividades productivas y reproductivas, y se basa en una división social del trabajo de producción y reproducción biológico y social que confiere al hombre la mejor parte, así como en los esquemas inmanentes a todos los hábitos. Dichos esquemas, contruidos por unas condiciones semejantes, y por tanto objetivamente acordados, funcionan como matrices de las percepciones –de los pensamientos y de las acciones de todos los miembros de la sociedad–, trascendentales históricas que, al ser universalmente compartidas, se imponen a cualquier agente como trascendentes. En consecuencia, la representación androcéntrica de la reproducción biológica y de la reproducción social se ve investida por la objetividad de un sentido común, entendido como consenso práctico dóxico, sobre el sentido de las prácticas. Y las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico. (Bourdieu, 2000, p. 49)

Lo androcéntrico, como lo plantea Bourdieu, articula el orden simbólico en el que la mujer se encuentra *atrapada* dentro de los esquemas contruidos por la sociedad. Aquí, el aspecto biológico del hombre cobra una dimensión social; es decir, que lo masculino domina en las relaciones de poder.

El hombre está investido como agente *oficial* del discurso y la mujer se encuentra en el ámbito de lo *no oficial*. Lo que Matto de Turner hace visible es que el dominio masculino es el dominio hegemónico en todas sus formas. En *Aves sin nido* el registro paternalista, con el que la autora se refiere a los indios³³, demuestra la correspondencia entre el indio y la mujer, siendo lo masculino aquella *voz* legítima que habla en nombre de ellos.

Tanto Matto de Turner como su novela instauran un lugar paralelo: no se trata de que el hombre hable por la mujer, sino de que la mujer habla junto al hombre, con los códigos *masculinos*. Esta forma de *salida simbólica* tiene el efecto colateral de *libertad simbólica*. Matto de Turner fue una mujer que utilizó los códigos de su contexto y, por lo tanto, del orden simbólico masculino, para ejercer activamente como legítima intelectual sin dejar de ser mujer; del mismo modo, utilizó los códigos idealistas de la Iglesia para comunicar su crítica a la misma Iglesia.

Es difícil saber si Matto de Turner fue cristiana o anticristiana; si fue intelectual hegemónica o contra-hegemónica; si su novela fue indianista o indigenista; si en *Aves sin nido* hablan las mujeres o los hombres.

(El) claro paternalismo, ese gesto lastimero afecta al cuerpo narrativo. Hasta tal punto, que es difícil delimitar, con precisión, la silueta del narrador y la faz de la autora. O sea, no es fácil saber, en algunos instantes, si nos habla un narrador ficticio o la propia Matto de Turner. (Cruz Leal, 2010, p. 6)

La ambigüedad instaura la duda, lo cierto es que al ser ambas acaba por no ser ninguna y se abre la posibilidad a una lectura nueva y posmoderna, como lo entiende Hutcheon (1993).

³³ “Matto redacta las páginas novelescas impulsada por un afán paternalista que, en buena medida, desdice su carácter combativo y beligerante. Sin ir más lejos, en el renombrado ‘Proemio’, la escritora se declara portavoz de los indios a quienes ama “con amor de ternura” (Cruz Leal, 2010, p. 6)

5. *No sujeción*

La estrategia de una lógica de ambigüedad es que la mujer puede ser un sujeto incluido, pero asumiendo su lugar de exclusión. En este lugar ella logra su libertad. Su intervención activa en el orden simbólico es una transgresión autorizada por los códigos de este orden. Esto muestra que no actúa conforme a las condiciones establecidas, por lo tanto, no tiene sujeción a los esquemas de dominio masculino.

Matto de Turner tuvo éxito como parte de la cultura ilustrada de su época³⁴, también en la política y como escritora (literatura, comercio e inmigración, entre otros), sin embargo, también fue excomulgada, su obra fue prohibida y se vio obligada a escapar a Chile como víctima de persecución política. Luego, viajó a Argentina y después a varios países de Europa, pero nunca retornó a Perú. Fue el *ave sin nido*.

Al indio le es impuesto su lugar de exclusión y su imposibilidad; Manuel y Margarita son condenados por la Iglesia como hijos ilegítimos y como unión ilegítima, su tragedia está bajo el amparo del orden hegemónico, ficcional. Lo que Matto de Turner hace es adoptar su exclusión – condición de *ave sin nido*– como su lugar y, por lo tanto, como su no sujeción al orden *masculino*. El cambio está en que la autora asume su condición como logro y no como tragedia, pues sigue ejerciendo activa y *oficialmente* como *mujer ilustrada*, es decir, *no oficial*, fuera de Perú.

La autora permite entender el otro lado de *Aves sin nido*, el que atraviesa la mujer. A través de los códigos del dominio masculino de su contexto –de la concepción del indio– logra su transgresión al reconciliar a las mujeres con su lugar de exclusión, es decir, consigo mismas. Este es el *mensaje* que *esconde* la alusión. Lo *femenino* de esta lógica es la ambigüedad: la posibilidad de que no sea el hombre quien habla, sino la mujer, o que no sea así.

³⁴ “En 1889 asumió la dirección del *El Perú Ilustrado*, la revista literaria más importante de Lima en su época”. (Berg, 2010, sección “Biografía”, párr. 6)

El orden hegemónico tiene la necesidad de repetirse constantemente para mantener su vigencia. Del mismo modo, el hombre es *prisionero* (Bourdieu, 2000) de su propio espacio hegemónico, porque ambos (hombre y espacio) son lo mismo. En ese sentido, lo masculino no puede ser libre, porque para conservar su dominio debe sujetarse a éste; por lo tanto, transgredirlo sería autodestructivo. En cambio, lo femenino es en sí mismo una transgresión, pero no destructiva del orden, sino productiva, que contribuye a mantener la vigencia del orden hegemónico para mantener su lugar de posible transgresión.

6. *Autoexclusión utópica*

Si el pensamiento occidental –el blanco, el letrado, el español– habla por el indio, se puede pensar que también es el medio de su existencia en el orden simbólico, en el imaginario y en el lenguaje y, por lo tanto, de su no-lugar de enunciación, pero, ¿qué tal si en vez de rehuir a este orden, o de plantear el conflicto, el indio lo aceptara como su legítimo lugar de enunciación? Si ese fuera el caso, ontológicamente ya no sería indio; ergo, no habría indigenismo.

Al aceptar su lugar bajo el orden patriarcal, Saturnina encuentra el espacio dentro del discurso oficial para autorizar su injerencia en éste, ya no como lo excluido o lo cooptado, sino como lo paralelo: lo *no oficial* al mismo nivel de lo *oficial*. Digo paralelo por la dualidad de este personaje, que si bien usa pollera como signo de su cultura, también se la quita y usa su traje de navegante como signo de diferencia con lo indígena, diferencia ambigua porque su traje lleva en la espalda la wiphala³⁵.

De cuando en cuando Saturnina tiene la forma del indigenismo como repetición del orden de dominio autoritario y patriarcal, pero plantea una distancia al superponer una narrativa utópica. El indígena, lo indígena, reivindica su lugar de exclusión en la Zona; es decir, la novela autoriza

³⁵ “Bandera andina, puede ser de un color pero cuando es usado como símbolo nacional suele ser de cuadrados de siete colores” (“Glosario”).

la naturalizada oposición del indio –al Otro–, pero el gesto subversivo de Spedding es que los miembros del Qullasuyu DECIDEN clausurar su territorio, esta *autoexclusión* es la reconciliación con su lugar de excluidos, y es ahí donde tienen la libertad de gobernarse como pueblo.

La *tragedia* se convierte en triunfo, y la ciencia ficción permite las condiciones necesarias para que la Zona –no reconocida por la comunidad internacional, es decir, *no oficial*– opere independiente y soberana gracias a los insumos tecnológicos del contexto futurista.

(Saturnina a Alejandro Valdés:) Antes muchas mujeres quedaban sin asistir a la escuela por ir a pastear. Ahora vieras las pastoras electrónicas que tenemos. Al verlas es cierto que parecen cualquier cosa hecha de chatarra animada, pero se las programa hasta tal punto que las pastoras de hoy apenas tienen que preocuparse del cruce, la parición y la *k'illpa* (...)

¿Pastoras robóticas? ¿Son de manufactura japonesa?

¿Qué crees? ¿Acaso los japuchos son llameros? Nosotros los fabricamos de partes recuperadas de lo que sea. Los primeros modelos utilizaban sistemas de seguridad para los componentes visuales y minitractores; esos sí creo que eran de origen japonés. Para que anden, los del Sindicato les programamos, adaptados para cada territorio individual de pastoreo. Las bases suelen ser sistemas de interpretación geográfica que ubican los bofedales, cerros y mojones. También hemos utilizado varios videojuegos para que identifiquen a las llamas individualmente y las arreen al lugar que les corresponde según su edad y sexo. También hay para vacas y ovejas. La verdad es que son bastante artesanales, pero funcionan nomás. (Spedding, 2010, pp. 133-134)

Los habitantes de la Zona utilizan la tecnología para mantener sus prácticas culturales, pero el arado, en este caso, y la *k'illpa*³⁶ están todavía en manos de las pastoras. Además, el Sindicato

³⁶ La *k'illpa* es definida en el “Glosario” de la novela como el rito por el cual se marca el ganado, ya sea con cortes en sus orejas o con otras marcas.

es una creación ficcional que responde a los códigos de la ciencia ficción: una institución que refleja el despliegue tecnológico futurista del contexto ficcional.

El Qullasuyu declara una clausura total de sus fronteras, lo que equivale a que nadie puede entrar ni salir del territorio; sin embargo, los miembros del Sindicato tienen la autorización de transgredir esa norma, pero con el fin de contribuir a la estabilidad de la Zona. También está el contrabando de insumos tecnológicos, todo para conservar su independencia y clausura.

Aunque el Qullasuyu sea un gobierno *no oficial*, en la práctica opera como *oficial*. Los paratextos utilizan su autodenominación (*Qullasuyu Marka*), y su gobierno y territorio son respetados por las naciones extranjeras, que reconocen la autoridad que tiene sobre sus ciudadanos. En consecuencia, Saturnina, estando presa afuera, es devuelta a la Zona, y sus prácticas culturales no son cuestionadas, por eso la calavera de Alcira, que le fue confiscada, también es devuelta.

Los indígenas se reconcilian con su lugar de exclusión y también con su pasado inca (autoritario y patriarcal); asimismo, se reafirman como los sujetos –la cultura, la sociedad– que sólo se puede intentar conocer, porque no son parte de la red mediática. Por su parte, el indigenismo como cultura deja de ser un *problema* de representación y se convierte en un *objeto* de curiosidad, por eso las entrevistadoras ficcionales hacen una recopilación oral.

Al autorizar el indigenismo como exclusión del indio, la narración de *De cuando en cuando Saturnina* inventa un sitio de existencia paralelo: el Qullasuyu, lugar marcado por la ambigüedad. En este entendido, no es posible decir que Spedding hace indigenismo o ciencia ficción, porque hace ambos para no hacer ninguno; en esta doble-textualidad puede surgir la novedad.

7. Liberación

En este capítulo analicé la alusión a Matto de Turner y a su obra cumbre para entender en *De cuando en cuando Saturnina* cuál es la especificidad del intertexto paródico. El indigenismo

de *Aves sin nido* cobra una nueva dimensión al relacionarse con su autora y, por lo tanto, con el contexto histórico.

La parodia postmoderna es una especie de “revisión” impugnadora (Roberts 1985, 183) o de relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia. Esta paradójica convicción que se tiene de la lejanía del pasado y de la necesidad de tratar con él en el presente, ha sido llamada por Craig Owens el «impulso alegórico» del postmodernismo (1980, 67). Yo simplemente la llamaría parodia. (Hutcheon, 1993, p. 189)

Spedding hace una *relectura del pasado* que *confirma* y *subvierte* el indigenismo de *Aves sin nido*. Este acto paradójico está presente en la novela como la relación ambigua entre lo *oficial* y lo *no oficial*. El indigenismo y la ciencia ficción son formas paralelas con las que *De cuando en cuando Saturnina* está elaborada. La pregunta: ¿es ciencia ficción o es indigenismo? tiene como respuesta que es ambas y, por lo mismo, acaba por ser ninguna.

La verdadera parodia dialéctica podría (...) llevar a una síntesis de primer y segundo plano que, luego, sobrepasaría sus orígenes e inauguraría una nueva forma autónoma. (...) la parodia de las novelas de caballería nos ha dado *Don Quijote*, y con él el género que conocemos hoy como novela. (Hutcheon, 2001, pp. 68-69)

Esta forma de *liberación* que desarrollé como *novedad* muestra una independencia del orden hegemónico; sin embargo, la subversión del indigenismo podría desplazar esta novela hacia su clasificación como *híbrida* o *heterogénea* (Rodríguez Márquez, 2008); es decir, no ser una *fórmula consagrada*.

La novela de Spedding no está sujeta a un género o forma, pero tampoco es una red codificada indescifrable, sino que fundamenta sus códigos sobre una lógica *femenina*, la cual se

expone por medio de las mujeres, como personajes y como parte de las alusiones. Esta lógica es una forma de *homogeneizar* la saturación de elementos narrativos, porque Spedding plantea los límites y restricciones: uno de ellos es la posibilidad de no sujeción y, el otro es la reconciliación con el lugar de excluido, aspecto visto con *Aves sin nido*, pero que se complejiza con *Memorias de una paria*, de Flora Tristán, porque la mediación de códigos se convierte en una codificación mediática.

Capítulo III: El Retorno Ambiguo de Tristán

Para Hutcheon, la estructura de la parodia permite inscribir el pasado, de tal forma que sea admitido, al mismo tiempo que éste es subvertido (1993). Esto mismo es lo que encuentro en el indigenismo de *De cuando en cuando Saturnina*, pero Spedding hace alusiones al pasado que también son gestos originarios, además, llevados a cabo por mujeres.

What we are reading today in the work of all those obsessively parodic and encyclopedic metafictionists –from Jorge Luis Borges to Italo Calvino, from John Fowls to Umberto Eco– is the logical result of this view of novel’s engendering. But all of their parodic transgressions remained legitimized, authorized by their very act of inscribing the backgrounded parodied text, albeit with critical distancing of various degrees [Lo que estamos leyendo hoy en día en el trabajo de todos estos obsesivamente paródicos y metafictionistas enciclopédicos –desde Jorge Luis Borges hasta Italo Calvino, desde John Fowls hasta Umberto Eco– es el resultado lógico de esta perspectiva de la novela como originadora. Pero todas sus transgresiones paródicas permanecen legitimadas, autorizadas por el mismo acto de inscribir al texto parodiado como trasfondo, aunque con distancia crítica de varios niveles]. (Hutcheon, 2000, p. 83)³⁷

³⁷ La traducción es propia.

Matto de Turner marca un hito como escritora en el indigenismo, y la alusión a Flora Tristán es un guiño a la primera pensadora utopista del feminismo.

En este capítulo analizo la presencia de Tristán y de su obra *Peregrinaciones de una paria* en la novela de Spedding. Flora Tristán y Matto de Turner son las únicas menciones cuyas obras también son aludidas en *De cuando en cuando Saturnina*, por lo que veo en este gesto, como entre otras similitudes³⁸, una intención de Spedding por llamar la atención hacia su novela, justamente, como obra y como *novedad*³⁹. Claro que también resaltan los postulados ideológicos de estas pensadoras en la novela de Spedding (indigenismo y feminismo).

Lo interesante en mi lectura desde la parodia posmoderna es la distancia crítica tomada con respecto a estas alusiones, que expone la autonomía respecto al género o subgénero literario y la inauguración de una lógica escritural *femenina* que comienza por el RETORNO al lugar de la mujer.

A nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, de la incorporación de un texto parodiado (como telón de fondo) en un texto parodiante, de una incrustación, un encajamiento, de lo viejo en lo nuevo. (Hutcheon, 2001: 41)

1. *Correspondencia*

El uso de las correspondencias en este análisis me permite identificar las similitudes entre elementos textuales e intertextuales (relato y alusiones) en *De cuando en cuando Saturnina*, pero al hablar de parodia son las diferencias las que resaltan.

Aunque el acto de parodiar sea un acto de incorporación, su función también es la de una separación, la de un contraste. A diferencia de la simple alusión puntual, la parodia reclama

³⁸ Ambas, pensadoras del siglo XIX, escritoras de ascendencia peruana y activistas por los derechos de las mujeres.

³⁹ Pienso en el impacto de las autoras como mujeres, como pensadoras en su contexto, pero también en sus obras como hitos escritos por mujeres.

este distanciamiento irónico y crítico. Si el lector no retoma, o no puede identificar una alusión deliberada (o incluso una cita), la naturalizará pura y simplemente adaptándola al contexto global de la obra. Pero en la forma más generalizada de la parodia, la naturalización anularía la propia forma en tanto la obra en su conjunto ya no sería leída como la parodia de un texto. La identidad misma del texto (como parodia) depende entonces de la coincidencia, en el nivel extradiegético, de la interpretación del lector y de la intención del autor. (Hutcheon, 2001, p. 60)

Entiendo la *coincidencia* de la que habla Hutcheon como el acto de encontrar las correspondencias entre los signos incorporados por Spedding –alusiones– y los signos propios de su novela. La estructura paródica debe revelar que los *textos* son diferentes –no opuestos–, como en una superposición fotográfica (Hutcheon, 2001).

Saturnina no es una imitación ficcional de Matto de Turner; su alusión en la novela de Spedding sirve para autorizar y transgredir el indigenismo desde un momento histórico específico, no así para imitarlo. Para Hutcheon, la estructura de la parodia funciona de forma paradójica, ya que transgrede su objeto al mismo tiempo que lo autoriza. La parodia logra una *síntesis bitextual* (Hutcheon, 2001), y establece una doble dirección marcada por la diferencia; en consecuencia, Saturnina no es una imitación de Matto de Turner, ni *De cuando en cuando Saturnina* es igual a indigenista.

La parodia (...) representa una marca de diferencia en el medio de una superposición de contextos. El tropo (irónico) tanto como el género (paródico) unen la diferencia a la síntesis, la alteridad a la incorporación. Esta similitud estructural (con la ironía) explica el uso privilegiado (...) de la ironía como tropo retórico en el discurso paródico. Allí donde

la ironía excluye la univocidad semántica, la parodia excluye la unitextualidad estructural. (Hutcheon, 2001, p. 43)

En ese sentido, así como la ironía siempre significa dos cosas al mismo tiempo, la parodia siempre es dos textos. En el caso que ahora atañe, el telón de fondo es el indigenismo y la ciencia ficción se superpone. Si nos quedamos en el nivel de los códigos literarios, de la textualidad, el resultado *novedoso* no llegaría más allá de clasificar a la novela de Spedding como *ciencia ficción indigenista*, es decir, un solo texto.

Lo complicado de una lectura de este tipo es que, en mi opinión, se simplifica una producción literaria al nivel de los códigos; es decir, al nivel de la forma en que la novela está escrita, que puede ser abigarrada y heterogénea, pero como parte de su apariencia. Mi lectura busca ir más allá de lo evidente, no por una suerte de ansiedad interpretativa, sino porque la narración es didáctica.

En *De cuando en cuando Saturnina*, el “Manual para la usuaria”, el “Glosario”, las notas al pie página y las traducciones, entre otros recursos, son manifestaciones de una intención: Spedding quiere enseñarle a su lector cómo leer su novela, y una forma de hacerlo es resaltando ciertas alusiones para guiar la lectura de su novela. De esta manera, la autora establece un patrón transversal a su obra: lo *femenino*, pero no como representación feminista, sino como autonomía y ambigüedad.

Con la parodia –como con cualquier forma de reproducción (Benjamin, 1969)– se pone en tela de juicio la noción de original como raro, único y valioso (en términos estéticos o comerciales). Como ha sostenido John Berger, esto no quiere decir que el arte haya perdido su sentido y su fin, sino que inevitablemente tendrá una significación y existencia nuevas

y diferentes: “Su autoridad está perdida. En su lugar, hay un lenguaje de imágenes. Lo que importa es quién usa ese lenguaje y con qué fin” (1972: 33). (Hutcheon, 1993, p. 188)

Soy de la opinión de que *De cuando en cuando Saturnina* usa el lenguaje –los códigos, la forma– como medio para transmitir su mensaje *femenino*, no como género (biológico o literario), sino como estructura narrativa. La novedad no va por el lado de la producción de un sistema de códigos original, sino en la *significación* que produce el retorno al origen –de la mujer y del indígena–, aquí opera el gesto crítico y deconstructivo de la parodia posmoderna: la parodia posmoderna es desconstructivamente crítica y constructivamente creativa a la vez, haciendo paradójicamente que tengamos conciencia tanto de los límites como de los poderes de la representación en cualquier medio (p. 192).

Es en este sentido que analizo la alusión a Tristán y a su obra en relación con Matto de Turner, en relación con Saturnina y, finalmente, en relación formal con *De cuando en cuando Saturnina*.

2. *Tristán y Tristán*

Flora Tristán (1803-1844) fue una importante activista del siglo XIX. Habiendo abandonado a su marido y siendo hija no reconocida legalmente por su padre, su contexto la condenó al lugar de *paria*, tal como sugiere el título de su obra cumbre: *Peregrinaciones de una paria*.

Tristán cumplió un papel central entre los utopistas del siglo XIX⁴⁰ debido a que fue la primera mujer escritora y activista capaz de articular la lucha de los oprimidos desde el lugar de la mujer. Como afirma Vargas Llosa:

⁴⁰ El XIX no fue sólo el siglo de la novela y los nacionalismos, fue también el de las utopías. Tuvo la culpa de ello la Gran Revolución de 1789: el cataclismo y las transformaciones sociales que acarreo convencieron tanto a sus partidarios como a sus adversarios, no sólo en Francia sino en el mundo entero, de que la historia podía ser modelada como una escultura, hasta alcanzar la perfección de una obra de arte. (Vargas Llosa, 2002)

A esta dinastía de grandes inconformes, objetores radicales de la sociedad en la que nacieron y fanáticamente persuadidos de que era posible reformarla de raíz para erradicar las injusticias y el sufrimiento e instaurar la felicidad humana, pertenece Flora Tristán (1803-1844), la temeraria y romántica justiciera que, primero en su vida difícil y asaeteada por la adversidad, luego en sus escritos y finalmente en la apasionada militancia política de sus dos últimos años de vida, trazaría una imagen de rebeldía, audacia, idealismo, ingenuidad, truculencia y aventura que justifica plenamente el elogio que hizo de ella el padre del surrealismo (...). (2002, párr. 3)

El discurso de Tristán es el de agitadora social, escritora y revolucionaria, “que orienta su vida de manera resuelta a luchar (...) por la justicia social en cuyo vértice ella ponía la emancipación de la mujer” (párr. 8). Spedding bautiza al grupo anarco-feminista de su novela como Comando Flora Tristán.

Después de ser arrestada por la destrucción del templo de la Coricancha en Perú, Saturnina es interrogada sobre Tristán:

(Agente:) Eres cabecilla del Comando Flora Tristán

(Saturnina:) ¿Qué?

(Agente:) ¿Qué sabes de Flora Tristán?

(Saturnina:) Que era una escritora que murió hace unos doscientos años, creo.

Escribió un libro llamado “Peregrinaciones de una Paria”, ¿no?

Deso otra vez me pegaron (Spedding, 2010, p. 211)

Esta escena es importante porque la única aparición de *Peregrinaciones de una paria* es utilizada como parte de la estrategia retórica de Saturnina para evadir tanto la pregunta del agente

como la respuesta. El resultado es efectivo, no sigue el interrogatorio, lo que sigue es la violencia (“Deso otra vez me pegaron”), además, mediática:

Luego vinieron a sacarme a la conferencia de prensa con mi nariz todavía pura sangre. Me dieron una toalla antes de salir frente a las cámaras, pero más bien lo he apretado para que chorree sangre por toda mi camiseta. (p. 211)

A nivel simbólico, en la diégesis leo *Peregrinaciones de una paria* como una vía retórica de distracción con fines o resultados mediáticos. Spedding no llama la atención directamente hacia el contenido de esta obra, porque lo hace hacia Tristán, quien se autoproyecta y construye en su diario de viaje, y donde se revela el nivel ideológico de esta alusión.

Del latín *peregrinatio*, peregrinación es un viaje al exterior, y el peregrino es el que no tiene lugar, el exiliado. Por su parte, *paria* es aquel que no pertenece a ninguna parte⁴¹. La línea de esta alusión sigue a la de las *Aves sin nido*, de Matto de Turner, la no pertenencia es similar, pero también lo es la dualidad.

Los tres textos que preceden el relato de viaje: la dedicatoria, el prefacio y el prólogo responden a un cuidadoso montaje de autopresentación y justificación por parte de la autora. Escritos después de terminado el relato, presentan la imagen pública que Tristán quiere para sí. Surge aquí la figura de la autora experimentada que escribe con conocimiento de causa y que difiere de la imagen de la viajera presentada en el transcurso del relato. (Guiñazú, 2002, párr. 5)

Con Tristán, el doble registro es producto de la construcción que la autora hace de sí misma en forma de testimonio.

⁴¹ Hago esta deliberada simplificación del significado de estos términos porque aquí está toda la información que me es útil para entender la alusión a Tristán en *De cuando en cuando Saturnina*.

La Flora Tristán (personaje-narradora) de *Peregrinaciones de una paria* es una mujer francesa, de formación culta y que pertenece a la burguesía, pero utiliza el lugar de *paria* como discurso político que ella elabora y en el cual se inserta: “se declara una paria en base al tratamiento que la sociedad le da a la mujer separada” (párr. 20).

La obra de Tristán fue escrita durante un viaje, y como resultado de éste. La autora se trasladó a Arequipa, Perú, en busca del reconocimiento legítimo de la familia de su entonces fallecido padre. A partir de este acontecimiento, para la elaboración de su discurso, Tristán introduce historias sobre la situación de inferioridad de los peruanos y de la condición de mujeres en tanto *parias*, dándole a este término un carácter plural, o de colectivo, por lo que no sólo ella se *declara* paria, sino que instaura un colectivo social.

Gómez Buendía afirma que “Tristán se adscribe a la concepción moderna de la identidad como creación coherente y unívoca” (2005, p. 61). Si bien se instaura una doble *personalidad* (francesa y peruana, con todas las significaciones que cada una conlleva), en un doble registro no se plantea una separación u oposición; por el contrario, Tristán *reconcilia* la dualidad desde el lugar de la experiencia.

Tristán da su definición de paria. La importancia de la explicación no sólo deriva de la prominencia de la palabra en el título del libro sino de que también otorga identidad a la narradora. Autorreconocerse como tal, le permitirá asumir una nueva voz y una postura política conducentes a actividades públicas de envergadura. Nuevamente hay que insistir en que estas declaraciones son muy poco comunes en la escritura femenina del siglo XIX. (Guiñazú, 2002, párr. 19)

Aquí, el asunto de la identidad quiere decir, como yo lo veo, la posibilidad de un sujeto de ser agente activo de su propio discurso, pero esto no pasa por la adscripción a un colectivo, sino

por el registro autorizado –mediatizado– que le permite un enunciado legítimo, pero no unívoco, sino ambiguo: entre la intelectual y la paria; entre lo *oficial* y lo *no oficial*.

3. *Lugar legítimo*

Tal como Vargas Llosa afirma, dentro de su contexto, Tristán está ligada al socialismo:

(C)oncibió una idea, de la que nadie le ha reconocido aún la autoría, y que sólo seis años más tarde, en 1848, Carlos Marx lanzaría en el *Manifiesto comunista*: que solamente una gran unión internacional de los trabajadores de todo el mundo tendría la fuerza necesaria para poner fin al sistema presente e inaugurar una nueva era de justicia e igualdad sobre la tierra. (2002, párr. 13)

Y Saturnina tiene un pasado socialista.

La Tayka Elena (Elena Poma) fue instructora de Saturnina cuando ella se preparaba para ingresar al Sindicato; con su compañía y colaboración, Saturnina hace explotar una luna de Marte llamada Fobos, donde se estableció un grupo de blancos racistas (Klu Klux Klan) provenientes de los Estados Jodidos⁴², quienes atacaban con armas a todo aquel que se atreviera a navegar cerca de Fobos o de Marte. Estos atacaban principalmente a toda nave cuya tripulación incluyera negros o judíos colonistas con dirección a Marte, planeta cedido por las Naciones Unidas al Pueblo Negro tras los estragos de la esclavitud y el colonialismo en África.

La luna de Fobos es completamente destruida en 2079, y tiempo después Saturnina conversa sobre este asunto con el agente de la CIA Alejandro Valdés:

(Valdés:) Así que caíste por ir a Fobos.

⁴² En la novela los Estados Jodidos es el nombre satírico que se usa para hablar de los Estados Unidos de Norte América.

(Saturnina:) Entonces a lo menos he caído en defensa de los oprimidos y discriminados. For the niggers of the world [Por los negros (pobres, oprimidos, discriminados) del mundo⁴³]. (Spedding, 2010, p. 269)

El pensamiento socialista, acompañado de actos radicales, son narrados como un espectáculo mediático que se arma en torno a Saturnina, la liberadora de los oprimidos, quien es entrevistada en CNN y elogiada como heroína.

Históricamente, en el contexto de Tristán la existencia social de la mujer estaba sujeta a la legitimación del hombre, ya sea marido o padre, por lo que la idea de una mujer independiente no era aprobada dentro del imaginario. En ausencia legal del reconocimiento de su padre –y de su familia paterna en Perú– Tristán encuentra los medios de autorización y, con ellos, su independencia.

Hacia mediados del siglo XIX, el relato de viaje, constituido en género literario, es reconocido como instrumento didáctico y de entretenimiento. A lo largo del siglo, dentro de la gran proliferación de textos existente, es posible examinar numerosas variantes, según los intereses del autor: misionera, naturalista y la del simple viajero curioso de novedades. Rasgo común a todos los textos es la autoridad del yo narrador sobre la cual invariablemente se apoya la narración. Sin embargo, en el caso de muchos textos escritos por mujeres, el prestigio de las autoras necesita reafirmarse dentro el texto con explicaciones destinadas a probar la legitimidad de sus voces. (Guiñazú, 2002, párr. 1)

La *autoridad* de Tristán no pasa solamente por la forma de relato de viaje que utiliza, sino por el uso de la voz colectiva. Inicia tomando las historias de peruanos y de mujeres para autorizar su discurso como pensadora, más adelante, utiliza el discurso de la clase obrera –el socialismo–

⁴³ Esta traducción se encuentra a pie de página en la novela.

para visibilizar a la mujer, a la cual Tristán consideró como la oprimida por los oprimidos. El socialismo le sirve para llamar la atención sobre sí misma. Tristán se vale de medios retóricos para validar su voz, y su influencia en la Unión Obrera es prueba de su éxito.

Tristán no es incorporada en el discurso masculino paterno, no logra su objetivo al viajar a Perú, y, separada de forma no legal de su marido, su viaje de regreso a Francia es el retorno a su lugar de paria. Este retorno es el verdadero logro de *Peregrinaciones de una Paria*. Por su situación, Tristán puede clasificarse como un sujeto excluido, sin lugar, una paria, pero a través de su obra testimonial encuentra en esta autodenominación y autoconstrucción su lugar legítimo:

“Siendo Paria en mi país, había creído que interponiendo entre Francia y yo la inmensidad de los mares, podría recobrar una sombra de libertad. ¡Imposible! En el nuevo mundo, era todavía tan Paria como en el otro”. (I, 102)

A partir de esa aceptación, construye una nueva visión de sí que la libera de la sujeción familiar paterna y le gana la independencia intelectual. (Guiñazú, 2002, sección “La paria”, párr. 1)

En *De cuando en cuando Saturnina*, Tristán es, como mencioné, una forma retórica de distracción mediática. Al igual que con Matto de Turner, la obra revela una dimensión simbólica.

André Breton: “Il n'est peut-être pas de destinée féminine qui, au firmament de l'esprit, laisse un sillage aussi long et aussi lumineux.” (“Acaso no haya destino femenino que deje, en el firmamento del espíritu, una semilla tan larga y luminosa.”) La palabra ‘femenino’ es aquí imprescindible. No sólo porque, en el vasto elenco de forjadores de utopías sociales decimonónicas, Flora Tristán es la única mujer, sino, sobre todo, porque su voluntad de reconstruir enteramente la sociedad sobre bases nuevas nació de su indignación ante la

discriminación y las servidumbres de que eran víctimas las mujeres de su tiempo y que ella experimentó como pocas en carne propia. (Vargas Llosa, 2002, párr. 3)

La descripción de Vargas Llosa –y Breton– es ejemplo de la identidad mediática de Tristán, aquella construida a partir del uso de discursos mediáticos –socialismo, lucha de clases– y de su participación en estos, como mujer.

4. *Mujeres*

Peregrinaciones de una paria podría ser leída como un viaje marcado por el abuso y las injusticias, pero su implícita relación con Tristán, debido a que ambas son aludidas, permite leer la correspondencia entre el lugar elaborado en la escritura y el lugar logrado por la autora. En mi opinión, para Spedding es importante aludir a Tristán y su obra, porque así pone énfasis en la transgresión no sólo de la mujer que enuncia junto a los intelectuales de su época, sino en el fundamento de su pensamiento ideológico utópico.

Peregrinaciones de una paria denuncia las condiciones adversas que atraviesan las mujeres junto a las de los obreros, cuya desigualdad frente a la burguesía fue el conflicto en auge del contexto. Tristán utiliza el mismo registro, poniendo a las mujeres junto al proletariado, pero, además, su escritura es doble y ambigua. Mientras que se autodeclara *paria* y relata su trágica situación como tal (ya sea en Francia o en Perú), también escribe desde el discurso burgués, es decir, desde la mujer con acceso a la educación.

El socialismo junto al feminismo es visto como la causa fundamental de Tristán, pero ella y su obra *esconden* el escenario *utópico* de la mujer, aquel en el que el género femenino es diferente, pero no busca la lucha de poder del contexto masculino. Mirar la obra a partir de la autora me permite entender que no sólo Tristán fue una *paria* que *no fue paria*, sino que su escritura es atravesada por la *ambigüedad femenina*; ¿la narradora de *Peregrinaciones de una paria* es *paria*

o intelectual?, ¿es obrera o burguesa?, ¿es mujer u *hombre* (en el sentido discursivo)? Lo cierto es que la voz narrativa en primera persona singular femenina es siempre ambas.

(A) mi modo de ver, la parodia posmoderna no hace caso omiso del contexto de las representaciones pasadas que ella cita, sino que usa la ironía para reconocer el hecho de que estamos inevitablemente separados del pasado hoy día –por el tiempo y por la subsiguiente historia de esas representaciones. Hay un contin(u)o, pero hay también diferencia irónica, diferencia inducida por esa misma historia. No sólo no hay ninguna resolución (falsa u otra) de contradicciones entre formas en la parodia posmoderna, sino que hay una puesta en primer plano de esas mismas contradicciones (Hutcheon, 1993, p. 189)

La diferencia irónica es importante para la lectura de *De cuando en cuando Saturnina* porque si no se toma en cuenta el doble sentido, surge el riesgo de interpretar una postura contra-hegemónica, cuando en realidad se plantea una distancia que revela lo diferente, lo *para-hegemónico*, que se ve como contradicciones inherentes.

Spedding subraya el discurso oficial del Comando Flora Tristán:

El lema del Flora Tristán es en el fondo el doble separatismo; “fuera *q’aras* y fuera hombres” y no sólo fuera *q’aras* (...) “nos cagamos en el *chachawarmi*” decían. “Qué hay de complementariedad si al fin los hombres siguen copando los puestos directivos. El *mallku*⁴⁴ manda y la *t’alla* sólo funge de apoyo y adorno en las fiestas, aunque sea ella la que realmente manda entre bambalinas. ¿Por qué tenemos que ser siempre la eminencia gris, el poder detrás del trono y no el trono mismo? Aunque en eso entraban también las

⁴⁴ Jefe o autoridad mayor (“Glosario”)

anarquistas diciendo “abajo el trono y punto” (...). Buscamos otro modelo” decían. “No el Nuevo Poder, sino el Contra-Poder”, (Spedding, 2010, p. 112)

El discurso anarcofeminista, como lema y, por lo tanto, como oficial, desvía la atención con una postura contrahegemónica, sin embargo, *oculta* el reconocimiento –no mediático– de lo femenino que *realmente manda entre bambalinas*. Así, los códigos del socialismo o del feminismo son distracciones mediáticas que promueven la lucha de poderes, pero que en el fondo reconcilian a la mujer *oficial* con la *no oficial*: la t’alla⁴⁵ como adorno y la t’alla *como quien realmente manda*. La pregunta es ¿cómo podría la t’alla tener poder de mando si no estuviera junto al Mallku?

Es interesante pensar en esta idea con relación a la imagen del cráneo de Alcira junto al de Clemente en el ritual de ch’amankani, en el que la voz es la de las mujeres.

5. *Lo mediático*

Así como Tristán regresa a su lugar de origen (Francia), y adopta como emblema su naturaleza paria, Saturnina vuelve al territorio al que pertenece (el Qullasuyu), sin violencia, sin falsas identidades y actúa sin buscar u obtener reconocimiento público.

(Fortunata:) Los demás pasajeros del carro nos miraban como si fuéramos locas o borrachas, dado que también habíamos venido agarrao de nuestra botella de singani. La Satuka los saludó con la botella. Estábamos de pie arrimadas a la carrocería. Yo he mirado afuera.

¡Aquí bajamos!

¡Bajan! ¡Bajan! Gritó la Satuka

El carro se detuvo, eventualmente, con mucho chirrido de frenos. (...)

⁴⁵ Esposa o acompañante del mallku (“Glosario”)

He bajado primero, la Satuka me pasó los q'ipis. Regaló la botella (...) a los demás pasajeros.

¡Tomen! ¡Sírvanse en mi nombre!

¿Sutimaz kunasa...? (¿Qué es su nombre?)

¡Satuka!

Se miraban entre ellos, pero qué nos importaba. (Spedding, 2010, p. 305)

Los habitantes del Qullasuyu no saben quién es Saturnina, ni están enterados de sus acciones, salvo quienes la conocen y quienes la narran. El actuar anónimo de Saturnina tiene que ver con lo *oculto* del discurso, el lado no mediático. Afuera de la Zona, todos saben quién es Saturnina, pero dentro de la Zona este personaje es diferente. Afuera es la mujer rebelde que lleva la ideología indigenista-feminista del discurso a los actos, es llamada “la legendaria guerrera andina” (contratapa), y esta descripción es pertinente porque está basada en hechos registrados y mediatizados.

Tristán también tiene esta dimensión mediática –la expuesta por Vargas Llosa (2002)–, pero del otro lado, la “peregrina paria” regresa a Francia, pero ya no como *peregrina*, porque concluye su viaje al exterior y deja su condición de paria ya que, con la publicación de *Peregrinaciones de una paria*, es autorizada por el discurso hegemónico de su contexto, que es el de los intelectuales utopistas.

Tristán logra la autorización de su pensamiento, y esto, al mismo tiempo, transgrede el postulado hegemónico del hombre: la mujer de pensamiento independiente. La lucha feminista reproduce el esquema de la lucha obrera, por eso Tristán logra autorizar a una con los códigos de la otra; empero, la denuncia y el activismo político son el medio a través del cual el mensaje es otro: el retorno al lugar de la mujer, la reconciliación de ésta consigo misma.

Sin embargo, Unión Obrera encierra el descubrimiento de una ligazón inédita que aún encuentra eco en las reflexiones de las feministas socialistas contemporáneas: Flora plantea que la mujer es la proletaria del proletario y que no conseguirá su emancipación si no es de la mano de la clase trabajadora, pero los trabajadores mismos no podrán aspirar a su liberación del yugo de la esclavitud asalariada si no es convocando a las mujeres a luchar junto a ellos bajo la consigna de su propia libertad y la lucha por sus derechos. (D'Atri, 2019, sección "Unión obrera", párr. 13)

Tristán es una *paria* libre de su condición y agente de los discursos socialista y feminista; además, ella plantea la utópica unión entre ambos, pero el lado *no oficial* es el que aceptó el orden dominante de estos discursos revolucionarios, y contribuyó con ellos. Tristán retornó a su lugar de *paria* porque fracasó en su intento de inclusión al dominio masculino (con su familia paterna y con su esposo), buscó la legitimidad de existir a través del hombre, y no lograrlo fue un signo del principio de la transgresión del orden masculino.

La independencia de Tristán de la sujeción, paterna o matrimonial, se presenta como un cambio en la lógica social, pero la conservación del discurso mediático se hace indispensable. Sólo lo *oficial* puede contener lo *no oficial*, de lo contrario este último se vuelve oficial y la lógica se repite.

Cuando los sujetos enfrentan una elección forzada en la cual rechazar una interpelación injuriosa equivale a no existir en absoluto (cuando, bajo la amenaza de no existencia, son objeto de un chantaje emocional, por así decirlo, para que se identifiquen con la identidad simbólica impuesta de "negro", "ramera", etcétera) les resulta sin embargo posible desplazar esta identidad, recontextualizarla, hacer que funcione con otros propósitos, volverla contra su modo hegemónico de funcionamiento, puesto que la identidad simbólica

sólo conserva su poder en virtud de su actualización incesante y repetitiva. (Zizek, 2001. p. 283)

El desplazamiento y la recontextualización que menciona Zizek es la transgresión a una imposición social simbólica que define la *existencia*. Lo complejo es que *retornar* a la *identidad simbólica* es reafirmarse como excluido –del *poder*–, y esto tiene dos posibles resultados: la repetición o la repetición con diferencia. Mientras que el primero reafirma la forma hegemónica, el segundo caso reafirma la identidad impuesta para subvertirla.

Tristán fue primero por la vía de la repetición al buscar su inclusión al lugar impuesto como mujer, su fracaso cambia la lógica a la de *autoimposición*. Esta diferencia surgida de la similitud –*actualización incesante y repetitiva*– es un desvío subversivo de la norma, ya que la mujer acaba haciendo lo mismo que el hombre: imponer sobre sí misma. *Peregrinaciones de una paria* se desvía con la instauración de un narrador ambiguo: el de la mujer independiente y el de la mujer subordinada al discurso de la lucha de clases de su contexto, es decir, al dominio masculino, al de oposición. El título es sólo el lado mediático, el que no altera el orden que excluye a la mujer.

6. *El otro lado*

La destrucción de Fobos y de Coricancha son eventos del pasado (ficcional), al igual que Flora Tristán, pero su presencia en el presente de la narración revela dos cosas. Primero, que los actos violentos son el espectáculo que los medios distribuyen para el consumo masivo –como la historia del pasado ficcional– y, segundo, que detrás de ellos hay discursos ideológicos que no corresponden a la versión mediática –lo oculto o subjetivo–. Saturnina revela que la violencia destructiva es de consumo mediático y sostiene una ideología (feminista socialista, en este caso) que desaparece sin el medio de consumo que se repite.

(Fortunata:) Y ese tu Flora Tristán... ¿Sigue?

(Saturnina:) No sigue pues. Está desbaratadísimo.

(...)

(Fortunata:) Entonces. Dices que no era del Flora Tristán

(Saturnina:) Mira. No hemos caído todas en ese entonces, ni mucho menos. Pero yo ya estoy quemada, fuera del juego. Tendrían que ser locas para comunicarme cualquier cosa, en caso de que sigan. Lo que oficialmente no es el caso, ¿sabes? (Spedding, 2010, p. 110)

Esta afirmación que Saturnina hace a Fortunata no se refiere solamente al Comando Flora Tristán. Este capítulo está acompañado de un guiño muy sutil, el título es: “La verdad sobre (el Comando) Flora Tristán”. El uso de los paréntesis no es relevante para el contenido del capítulo, pues el relato es, efectivamente, sobre el origen y las fundadoras de este grupo, pero sí son importantes para mi lectura. Considero que el contenido dentro de los paréntesis es aclaratorio para la ficción y es una marca de diferencia para la oración, que puede leerse: *la verdad sobre Flora Tristán*.

A nivel ideológico, la alusión revela el sentido de construcción mediática que es parte de Tristán, es decir, sin el hecho de ser un objeto de consumo, no tendría una existencia simbólica, así como el Comando desaparece sin la participación de Saturnina, que es el agente mediático. El anarquismo violento y destructivo se convierte en distracción y tiene que repetirse hasta ser la constancia *–incesante y repetitiva–* de un *objeto* del pasado, el libro *Aves sin nido*, por ejemplo.

Cuando Saturnina retorna al Qullasuyu acepta su condición de indígena amaut’a, y a partir de ese lugar *–oficial-no oficial–* logra su libertad, la que es en sí misma transgresora, porque sólo los hombres pueden poseer la autoridad y el poder de amaut’as. Esta transgresión es posible sólo en la medida en que el orden hegemónico se repita para conservarse y subvertirse. La idea es la

misma que en la parodia, en la que el telón de fondo es el texto parodiado que se conserva para autorizar la transgresión paródica.

7. *Lo no oficial*

Saturnina acepta ser amaut'a y portadora no autorizada del cráneo de su abuela, este es el motivo por el cual es apresada en la cárcel del Qullasuyu, donde se somete como mujer y como amaut'a a todas las pruebas que se le hacen. Lo que se demuestra es que no es una agente que lucha contra el gobierno del Qullasuyu, y evidentemente no es una “guerrera andina”, sino que es una colaboradora, incluso contribuye con sus conocimientos a la estabilidad de la Zona clausurada.

Mientras Saturnina está en la prisión del Qullasuyu, el Juch'a Manq'suri⁴⁶ (Cipriano Vargas Conde) es asesinado por el Apóstol Santiago. En diferentes partes del relato de *De cuando en cuando Saturnina* se explica la prohibición del cristianismo en el Qullasuyu. El lector es informado sobre la eliminación de todos los elementos religiosos, pero también se sabe de la historia de una mujer que ha conservado la imagen del Apóstol Santiago, y con ésta al mismo apóstol.

Cipriano es perseguido por Santiago, quien retorna en “Los tres Tata Santiagos” –título del capítulo S29–. Sujeto de hostigamiento, Cipriano pide la colaboración de Saturnina, aceptándola como mujer amaut'a –no oficial–, porque ningún amaut'a autorizado aceptaría colaborar, ya que toda referencia al cristianismo está prohibida y su existencia es negada en el Qullasuyu.

Saturnina ejerce como bruja junto al brujo oficial de los amaut'as y ambos aceptan que el Apóstol Santiago es la entidad que lo persigue, los dos siguen el registro del cristianismo. La muerte de Cipriano a manos del apóstol ocurre cuando hace la señal de la cruz. Con este gesto cristiano, hecho a sugerencia de Saturnina, este amaut'a autoriza la leyenda cristiana de Santiago,

⁴⁶ “El que come o consume todos los pecados y culpas; en el gremio Amaut'a, el encargado de las brujerías” (“Glosario”).

como “mata indios”. Sin embargo, la leyenda se repite como *texto* del pasado, al igual que el cristianismo se repite como “criptocristianismo”. Es en el *retorno* cuando se puede subvertir este pasado, porque se reafirma su *sujección* al pasado.

Aquí, Cipriano y Saturnina representan la relación entre lo *oficial* y lo *no oficial*. Esta es una interesante forma de reconciliación en el relato porque, después de muerto, Cipriano colabora con Saturnina. El Juch’a Manq’suri es “el que come o consume todos los pecados y culpas” (“Glosario”), en ese sentido y ejerciendo el papel que le corresponde, Cipriano es quien permite que Saturnina sea libre y conserve el cráneo de su abuela. Cipriano le miente a las autoridades amaut’as, y como brujo –“en el gremio Amaut’a, encargado de las brujerías” (“Glosario”)– reconoce y autoriza a Saturnina como bruja, pero en el espacio de lo *no oficial*, porque Cipriano no cuenta que el cráneo ha sido escondido por Saturnina, él dice que ella lo ha devuelto al lago, por eso Saturnina sale de la prisión y va en busca de la calavera oculta de su abuela.

El argumento revela que no hay una lógica de oposición, Saturnina no es un personaje contrahegemónico dentro del Qullasuyu, más bien su actitud pasiva, que comulga con el orden de poder, es su forma de retomar su lugar en este poder; sin embargo, el hecho de que no se oponga no quiere decir que es absorbida, su lugar nunca llega a ser el mismo que el de un amaut’a oficial.

El acto de bautizar a Saturnina antes de dejarla libre es un gesto simbólico de permitir su permanencia en la Zona, como ciudadana, pero en tanto excluida (cristiana en vez de andina). Esto es posible porque los amaut’as permiten el retorno del cristianismo como lo excluido. La respuesta de este personaje sigue toda la lógica vista hasta ahora: lo que hace es autorizar su bautizo cristiano, incorporándolo como rito para subvertir la imposición por la *autoimposición* de excluida.

(Fortunata:) Hurgaba en el bulto de la calavera y sacó un collar de piedritas blancas con una cruz colgada. Sacó su sombrero y me dijo: “Ak uskuntitay kunkajaru... Sutija sm.”

(Esto pónmelo en mi cuello... Di mi nombre)

“¿Kunasa...?” (¿Qué...?)

“Lauritata. ‘Saturnina Mamani Guarache’ kumplit sutija sam” (Házmelo.

“Saturnina Mamani Guarache” di mi nombre completo)

“Iyaw.” (Ya. De acuerdo) Hey hecho como me indicaba. Luego me dijo.

“Jichhax: ‘Aka rusariyu apsüm sutimamppach’ samay.” (Ahora di: “Te sacaré este rosario junto con tu nombre”)

Lo he hecho y siguiendo sus gestos lo he tirado al hoyo. De inmediato ella se puso de pie y empezó a rellenar el hueco pateando piedras, tierras y restos de ladrillo adentro.

Entre dos lo hemos llenado

(...)

“Jichhax nasiyunal sutiya.” (Ahora dame el bautizo nacional)

“¿Kuna sutisa...?” (¿Qué nombre?)

“Satuka, Inmaculada, Eleuteria... Kunus munta.” (lo que quieras) Como he vacilado todavía, “Satuka walispaya.” (Satuka estará bien) me ha dicho. Entonces le he echado alcohol a su cabeza.

“Satuka sutiya. Ist’apxam, jaqis, chchas, warmis, wawas, achachilas, almas, anchanchus. Aka warmi Satuka satata, Stuka, Satuka.” (Te pongo el nombre de Satuka. Escuchen, gente, hombres, mujeres, guaguas, achachilas, almas, anchanchus. Esta mujer se llama Satuka, Satuka, Satuka) Me he servido y luego ella, vaciando la botella (...)

“¡Por los siglos de los siglos! ¡Amén!” diciendo (Spedding, 2010 pp. 290-291)

El gesto de repetir el rito de bautizo es hacer lo mismo que las autoridades amaut'as que la bautizan, es una forma de usar los mismos códigos que usan los miembros oficiales de la esfera de poder, con el cambio de que es ella quien decide hacer el ritual de bautizo. También el rosario es *autorizado y transgredido*: el objeto se coloca y se saca, pero no es destruido, es enterrado; es decir, es conservado, como el “criptocristianismo” en la Zona.

El ritual cristiano de fondo, con la forma aymara, producen algo diferente: el *bautizo nacional*, que oficializa el apodo junto al nombre oficial: “SATURNINA MAMANI GUARACHE, más conocida como ‘la Satuka’” (prólogo).

8. Lógica consagrada

Tristán no sólo logró su *independencia* utilizando los códigos de su contexto –socialismo, feminismo, utopía– sino que se inventó a sí misma utilizando la primera persona singular en su diario testimonial y autoincluyéndose en los colectivos excluidos. El acto *creacionista* está en que esta invención es esencialmente ambigua.

Tristán logra enunciar junto al discurso masculino, pero lo hace gracias a que contribuye con el discurso mediático, uno que no oculta, sino que exhibe su propia condición: la de su identidad de paria, que es su forma de independizarse del dominio masculino. Tristán es paria porque no es paria y no es paria porque es paria: mujer ambigua, sin duda.

En *De cuando en cuando Saturnina* el indigenismo retorna a su origen. La novela de Spedding autoriza a la cultura andina y al indio como imposibilidad de reconciliación entre opuestos –indios y q'aras; mujeres y hombres–. Lo que *retorna* es la lógica de exclusión, la repetición que viene del pasado, pero al transgredir el argumento producido por esta lógica –la exclusión es autoimpuesta y no es trágica– se devela el fundamento mediático del indigenismo: es un discurso ideológico de la *imposibilidad* que se ha difundido pública y masivamente.

En *De cuando en cuando Saturnina* el indigenismo retorna como *objeto* del pasado, es el trasfondo autorizado del futuro de ciencia ficción. La diferencia y no la oposición entre ambos resulta una *síntesis bitextual*: la ambigüedad de no saber si es uno u otro género revela que no es ninguno, sino que es la instauración de una narrativa *femenina*, en términos formales, por su correspondencia con la mujer como posibilidad.

Conclusión: Novela *Femenina*

Entre toda la acumulación de elementos y la diversidad de posibles organizaciones, tomo el hilo conductor de las dualidades ambiguas con base en las correspondencias que tienen como punto de partida a Saturnina. Este personaje central *carga* con la doble textualidad de la novela, al igual que su q'ipi, en el que se reconcilian la tradición indigenista y la apertura de la ciencia ficción, pero “Satuka” es otra cosa, es una novedad, como lo es *De cuando en cuando Saturnina*.

Aunque el “Glosario” de la novela define el q'ipi como “bulto que se carga en la espalda, en un awayu u otra tela de forma cuadrada cuyas puntas se amarran a los hombros”, lo cierto es que este *bolso* sirve para cargar una infinidad de cosas: desde alimentos y herramientas, hasta niños y ovejas. Cuando leo *De cuando en cuando Saturnina* no puedo evitar pensar en el awayu del que se hace el q'ipi, ese tejido complejo y diverso cuyas figuras tejidas a mano representan la identidad de un pueblo. La novela de Spedding bien puede ser un q'ipi y sus *figuras* podrían definir una identidad particular, diferente, una narrativa que es *femenina*.

1. Ambigüedad

La dualidad entre lo *oficial* y lo *no oficial* se encuentra a cada paso de la narración de *De cuando en cuando Saturnina*, al igual que su ambigüedad. Saturnina siempre transita por caminos paralelos: el espacio y el Qullasuyu; lo indígena y lo q'ara; lo público y lo privado; el mundo de

los vivos y el de los muertos; sin embargo, no es un personaje contradictorio, porque responde a la misma lógica de su mundo ficcional.

El testimonio de Alcira (la fallecida abuela de Saturnina) y los paratextos usan el mismo registro de violencia para narrar los hechos del pasado ficcional del Qullasuyu, y en ambos casos la historia es la misma, pero resalta la diferencia. Mientras que los paratextos narran con base en hechos registrados y de carácter público, el testimonio de Alcira lo hace desde su experiencia, lo que al no tener un referente *oficial* se convierte en la versión *no oficial* de los hechos.

Los paratextos narran desde una perspectiva externa, mientras que el testimonio tiene una mirada subjetiva. Ambos son verosímiles para el lector, pero Alcira no sólo narra los hechos, sino que *crea* el contexto –de guerra–, sostiene el motivo de sus actos y también comunica información privada –*oculta*– sobre sí misma. Los paratextos cuentan con un contexto preelaborado por los datos de archivo que sólo informan lo público, y que están sujetos a un orden que les antecede.

Lo interesante es que el testimonio no tiene sujeción a los datos, Alcira es libre de contar los hechos con los datos que ella quiera incluir, por lo que también se anula la mediación de los archivos, mientras que los paratextos enuncian sólo a partir de la información mediática de la historia ficcional.

Por su parte, Saturnina es –al igual que el doble texto de la narración– un personaje mediático fuera de la Zona, pero dentro no lo es. Esta doble dimensión supone dos posiciones: por un lado, Saturnina es un agente que transgrede la norma y, por otro lado, coopera para mantener la misma norma vigente. Acepta su sometimiento al orden hegemónico, reivindicando su autoridad sobre ella, y con este acto logra subvertir este orden, alterarlo. Su sometimiento es una autoinclusión como sujeto excluido.

El personaje principal de Spedding podría estar en cualquier parte del espacio y tener la identidad que ella quiera, pero siempre retorna al Qullasuyu, donde es una ciudadana legítima, sobre todo después de que el gobierno amaut'a la liberara de la cárcel y le permitiera quedarse. Sin embargo, su lugar en la Zona se consolida como el espacio simbólico de la exclusión, por eso su permanencia es en sí misma una transgresión, pero autorizada.

La contradicción es aparente porque no hay oposición, sino reconciliación en el personaje entre lo *oficial* –como ciudadana indígena– y lo *no oficial* –como mujer amaut'a–, Saturnina es ambos a la vez, pero su libertad de sujeción está en que no es ninguno. Por otra parte, es ambigua porque hay muchas formas de dualidad, todas válidas, para entenderla. Sin embargo, dentro de todas las posibilidades Saturnina siempre es Saturnina. Hay una reconciliación del personaje consigo misma y, por lo tanto, con su mundo ficcional, prueba de ello es que la novela sigue la misma lógica que la del personaje.

2. *Narrativa*

Las alusiones revelan el sistema de códigos que define la lógica de *De cuando en cuando Saturnina*. Matto de Turner y Tristán no son las únicas alusiones o intertextos de Spedding, pero por su correspondencia con el personaje principal y con la narración, su análisis me permite leer la novela de Spedding como producto de una parodia posmoderna del indigenismo (inaugurado con *Aves sin nido*), porque la lógica que atraviesa toda la novela es expuesta en estas alusiones, cuyo hilo conductor es lo *femenino* –como lugar ambiguo que permite la libertad sin sujeción por la vía de la reconciliación–.

La presencia de *Aves sin nido* en *De cuando en cuando Saturnina* es signo de la especificidad del indigenismo ortodoxo que Spedding toma como tradición literaria para parodiar. Por un lado, siguiendo la forma en que opera la parodia, esta obra de Matto de Turner es subvertida

como obra literaria y cosificada como objeto mediador; sin embargo, al mismo tiempo, el mensaje femenino –los personajes que son mujeres– es autorizado.

La peculiaridad está en que para llegar a dicho mensaje hago un análisis con base en la parodia posmoderna, es decir, evaluando *Aves sin nido* respecto a su contexto, ya que autora – signo del contexto– y la obra se corresponden a partir de lo *femenino*. Esta novela está marcada por la representación del indio en tanto imposibilidad de reconciliación consigo mismo y con su mundo, como excluido, y estos eran los mismos códigos con los que fue simbólicamente producido por la sociedad letrada de la que Matto de Turner fue parte. Sin embargo, Matto de Turner no fue indigenista porque ella sí logró reconciliar dos posiciones opuestas y con esto logró liberarse del orden del indigenismo.

Matto de Turner fue una pensadora del siglo XIX que participó activamente en diversos escenarios discursivos porque nunca se adscribió a una sola posición, sino que comunicaba distintas y a veces opuestas posiciones. La habilidad de Matto de Turner de conciliar diferentes perspectivas discursivas es lo que permite tomar una distancia crítica con su novela y entender el título *Aves sin nido* desde el contexto y no sólo del texto.

Matto de Turner fue un *ave sin nido*, lo que le permitió ser libre y transitar por diferentes discursos. Al comprender a la autora, y con ella el contexto, su obra no sólo es transgredida como indigenismo, sino que también es autorizada como posibilidad de tener *voz* de las mujeres en su condición de excluidas del poder –como *aves sin nido*–. Las mujeres en la ficción de Matto de Turner descubren que pueden ser agentes del discurso hegemónico porque están junto a los hombres que tienen cerca. Al igual que la autora, el lugar femenino se convierte en el lugar de exclusión, que siendo *no oficial* también es *oficial*, porque enuncia junto al orden masculino, pero sin sujeción a éste.

La transgresión autorizada está en *Aves sin nido*, pero no es la parte mediática de esta novela. Lo que Spedding autoriza es ese lado *oculto*, al mismo tiempo que subvierte el indigenismo ortodoxo de Matto de Turner. En *De cuando en cuando Saturnina* este indigenismo es incorporado como elementos culturales del indio en tanto sujeto excluido, pero la subversión está en la superposición del género de ciencia ficción, que permite narrar la exclusión como reconciliación y como autoimposición, es decir, que el indio es incluido en el poder al aceptar su lugar. Esto lo libera de su sujeción al dominio q'ara, por lo que ya no puede ser considerado indigenismo, aunque así sea en apariencia.

Esta ambigüedad respalda la lógica de la narración –y viceversa–, la liberación del indigenismo, como imposibilidad, cambia la lógica de la novela de Spedding, y la mujer resulta ser el signo de la reconciliación. Lo femenino en un contexto androcéntrico –de dominio masculino– adquiere una nueva significación a partir de esta alusión y se complementa con Tristán y su obra *Peregrinaciones de una paria*.

3. *Novedad*

La novela de Spedding está saturada de contenido intertextual, por eso, al igual que la estructura formal no lineal, la cantidad de posibilidades de lectura fácilmente puede extraviar al lector. Como toda interpretación, mi camino es el de la elección –no hay elección que no sea arbitraria– de una transversal, la de lo femenino, pero, ¿qué puntos conecta esa transversal?

Por un lado, mi lectura conecta a la mujer con la mujer, así es, a la que es excluida y a la que siendo excluida es una agente activa de su mundo; por otro lado, está la conexión entre la mujer y el indio, como entidades simbólicas del lugar de la exclusión del orden de *dominio masculino*, correspondiendo el género masculino con la raza q'ara y con sociedad letrada o intelectual; finalmente, a Saturnina con la parodia posmoderna planteada por Hutcheon.

Cada línea transversal atraviesa por diferentes elementos, pero tienen en común la lógica que opera estructuralmente, esta es *femenina* porque *retorna* al lugar de la exclusión, pero con una distancia crítica que transgrede el orden hegemónico al desafiar el significado de este lugar, cambiando la *tragedia* por la independencia femenina. De ahí la correspondencia de Tristán.

Al igual que Matto de Turner, Flora Tristán fue una pensadora y activista del siglo XIX, ambas de ascendencia peruana, ambas escritoras y ambas mujeres que adoptaron su lugar de exclusión, ambas con diferentes formas de dualidad, al igual que Saturnina. Lo que esta alusión devela es que Tristán utiliza el discurso oficial de su contexto —el socialismo— para llevar junto a éste el feminismo, pero, además, *Peregrinaciones de una paria* tiene un registro ambiguo, y es a través del contexto de la obra y la escritora que se puede comprender el significado de esta ambigüedad; por un lado, hegemónica y, por otro, antihegemónica.

De tal forma, la obra de Tristán cumple una función mediática por la cual la identidad *paria* de la autora es oficializada, pero al mismo tiempo deja su lugar de exclusión del círculo de intelectuales utopistas de la época. Transgrede el orden masculino al mismo tiempo que lo reproduce siendo una mujer independiente (del padre y del esposo) y una agente activa de su contexto. La autoafirmación como *paria*, y a nivel mediático de su obra, pone a Tristán en un punto de indefinición. Lo que en realidad es un retorno a su lugar de mujer.

Su regreso a Francia, tras su fracaso en Perú, es una metáfora histórica de su reconciliación con su lugar de *paria*, con su identidad autoconstruida. *Peregrinaciones de una paria* es la metáfora literaria, en la que el argumento plantea la dualidad entre socialismo y feminismo, la forma discursiva es la de intelectual junto a la de *paria* y el registro es tanto hegemónico (masculino) como contrahegemónico (denuncias en representación de colectivos). Sin embargo, el sujeto del

enunciado no cambia, es Tristán, que se declara testigo de sus experiencias y lo hace a partir de la primera persona singular femenina con que narra.

Saturnina se corresponde con Tristán en ese sentido porque regresa al Qullasuyu patriarcal y lo hace como mujer y como amaut'a, y es encarcelada por ejercer como amaut'a *no oficial*, que se comunica con los muertos a través del cráneo de su fallecida abuela. Saturnina logra su libertad colaborando con los amaut'as y sometándose a su hegemonía. También se independiza de su padre, adoptando el apellido de su abuela. Finalmente, Saturnina se auto-bautiza como Satuka, reafirmando su nombre *no oficial*, pero por el que es más conocida. Tristán mediatizó su lugar de excluida, paria, pero lo hizo como autodeterminación.

4. *Femenina*

De cuando en cuando Saturnina es una novela ambigua, y la saturación de elementos que contiene son material de variadas y diversas lecturas, pero, como gran parte de la crítica lo nota, el personaje principal resalta por su complejidad y por su ambigüedad. Lo cierto es que Saturnina, como chola y navegante espacial, es, antes que nada, mujer. Spedding es muy clara al subrayar al sujeto de la enunciación. Sin embargo, la lógica *femenina* no es lo mismo que el género femenino, es la forma en que ésta opera.

Desde *Saturnina*, la narración marca una dualidad ambigua, cuyos dos puntos son o representan la tradición indígena y la tecnología futurista, pero mientras que los códigos son dos, *Saturnina* es una mujer. Este personaje refleja que *De cuando en cuando Saturnina* puede ser indigenismo y ciencia ficción para dejar de ser ambos y convertirse en una novela que opera con una narrativa *femenina*.

Las alusiones a Matto de Turner y a Tristán se corresponden con el personaje principal y concilian una estética; desde el indigenismo de *Aves sin nido* y el utopismo de *Peregrinaciones de*

una paria, surgen las características de la lógica *femenina* y la posibilidad de una parodia posmoderna de la tradición indigenista que la novela de Matto de Turner representa.

Esta parodia como *síntesis bitextual* se puede definir como un sistema de códigos ambiguo que opera entre lo considerado *oficial* y lo considerado *no oficial*. Esta ambigüedad se entiende en *De cuando en cuando Saturnina* a partir de las acciones de las mujeres que aparecen tanto diegética como extradiegéticamente, todas ellas junto al *dominio masculino*.

De tal forma, el análisis de la narración devela lo *femenino* y, también, lo *masculino* –como q'ara, hegemónico, patriarcado y mediático–, por lo tanto, el orden oficial y los códigos oficiales: lo autorizado por la novela. Si lo femenino fuera la posición que se opone, la novela de Spedding sería feminista, pero la lógica no reproduce la oposición. *De cuando en cuando Saturnina* evalúa las contradicciones y reconcilia los opuestos manteniendo su diferencia.

La novela de Spedding es femenina porque es femenina y masculina, al mismo tiempo que no es ni masculina ni femenina: no tiene sujeción a un género; por lo mismo, es la imposibilidad del indigenismo ortodoxo y la posibilidad de la ciencia ficción utópica. No busca resolver la ambigüedad, más bien es ahí donde se consolida y el género femenino cobra una dimensión a nivel de códigos. Lo que nos regresa a *Saturnina* es que es y no es chola y navegante espacial, pero siempre carga en su q'ipi dos objetos de dos temporalidades opuestas –pasado y futuro– juntos.

Todo esto resulta en una interpelación a los agentes de la crítica literaria para buscar nuevas categorías de lectura de las producciones actuales. Es decir, mi propuesta apunta, en última instancia, a demostrar que en esta nueva era los conceptos de investigación convencionales están pasando a ser, cada vez con mayor rapidez, anacrónicos, y ya no responden a las necesidades interpretativas de las nuevas literaturas; por lo mismo, mi sendero ha sido el de permitir que la obra misma revele su propia categoría. Así, cierro con la afirmación de que *De cuando en cuando*

Saturnina no es una novela ni indigenista (o neoindigenista) ni de ciencia ficción, pues estos son códigos –provenientes de la tradición– utilizados para producir una obra *femenina*, en tanto evolución paródica y novedad de códigos narrativos.

5. *Proyecciones*

A partir de la presente tesis planteo algunas líneas de investigación relacionadas al tema. Primero, está la posibilidad de poner en diálogo lo *femenino*, como aquí lo desarrollo, con los actuales debates que surgen al interior de movimientos ideológicos, como son el indianismo y otros. Desde mi punto de vista, las luchas de los pueblos indígenas podrían estar mal encaminadas hacia una búsqueda por asumir el poder que imite a una raza no-india, cuando un objetivo contrario podría ser más productivo; es decir, cambiar la búsqueda de reconocimiento e incorporación al discurso hegemónico y, en su lugar, reconciliarse con su lugar ontológico de *pueblos excluidos*. En mi opinión, eso resultaría en un retorno a la tierra mucho más productivo para el Estado y para la consagración de una identidad que no dependa de su sujeción al orden de dominio, sino que se autoconstruya desde la *exclusión*, para así poder ser parte indispensable y autorizada por dicho orden.

En segundo lugar planteo la posibilidad de confrontar lo *femenino* a los discursos ideológicos de corte feminista. Abrir la posibilidad de que la mujer se reivindique como mujer, dejando de lado la búsqueda por ser igual al hombre y recuperando su propio potencial femenino, que es donde creo que se encuentra su poder de injerencia activa, libre de sujeción al orden masculino, en los discursos hegemónicos.

Finalmente, considero pertinente tomar este trabajo como contribución al imaginario simbólico de la identidad de la chola, esto porque la centralidad de *Saturnina* es la de una mujer de pollera, es decir, de una chola. También porque mi desarrollo de lo *femenino* a nivel ficcional

se corresponde con las cualidades sociológicas de la chola, la cual en su dimensión simbólica se ha reconciliado con su lugar de exclusión al mantener la vestimenta adquirida en el periodo colonial, por lo que reafirma su lugar de indígena, pero lo hace con autonomía. Al auto-excluirse, la chola logra transgredir su marginalidad y se incorpora legítimamente al imaginario social como sujeto exótico, al mismo tiempo que autónomo. La chola es capaz de producirse a sí misma a nivel mediático sin dejar de lado su tradición cultural, y lo hace sin conflicto ni oposición al orden de dominio.

Referencias

- Alfaro, Raquel. (2010). Reseña de *De cuando en cuando Saturnina (Saturnina from time to time)*. Una historia oral del futuro, por Alison Spedding. *Pittsburg: Bolivian Studies Journal/ Revista de Estudios Bolivianos*, (No. 15-17), 346-349.
- Alvarado, Maite. (2010). *Paratexto*. Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
<https://tallerproduccionoralyescrita.files.wordpress.com/2011/03/paratexto-maite-alvarado.pdf>
- Arribas García, Fernando (1995). Indigenismo. En Alcibíades Mirla y Espinoza Maribel (coords.), *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*. Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila Editores Latinoamérica.
- Berg, Mary G. (2010). *Clorinda Matto de Turner (1852-1909)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2z1r1>
- Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina* (Joaquín Jordá, trad.). Anagrama.
- Burdette, Hannah A. (2011). *Futurismo arcaizante: descolonización y anarcofeminismo en De cuando en cuando Saturnina*. *Revista de Estudios Bolivianos*.

http://www.google.com.bo/url?sa=t&rct=j&q=de%20cuando%20en%20cuando%20saturina%20ideolog%C3%ADa&source=web&cd=7&ved=0CFwQFjAG&url=http%3A%2F%2Fbsj.pitt.edu%2Fajs%2Findex.php%2Fbsj%2Farticle%2Fdownload%2F48%2F396&ei=JobWT4LDBMmf6QGC99S_Aw&usg=AFQjCNFLWPs-JINfLbUrsBqXvkyVlfcWMw

Cornejo Polar, Antonio. (2010). *Aves sin nido*, prólogo. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/aves-sin-nido-prologo/>

Cruz Leal, Petra-Iraides. (2010). *El diluido indigenismo de Aves sin nido*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcxh063>

D'Atri, Andrea. (4 de marzo de 2019). Flora Tristán: el martillo y la rosa. *Izquierda Diario.es*.

<http://www.izquierdadiario.es/Flora-Tristan-el-martillo-y-la-rosa>

Fernández Fernández, José M. (2009). *Indigenismo*. Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social.

<https://webs.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/I/indigenismo.htm>

Gómez Buendía, Blanca Inés. *Autobiografía y representación en Peregrinaciones de una paria de Flora Tristán*. Revista Universitas Humanistica.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2236016>

González Salinas, Gilmar. (2012). Dos novelistas del período democrático: Alison Spedding y Edmundo Paz Soldán. *Literatura y democracia: novela, cuento y poesía en el periodo 1983-2009* (pp. 37-63). Instituto de Investigaciones Literarias UMSA y Gente Común.

Guiñazú, Cristina. (2002). *En el nombre del padre. Las peregrinaciones de una paria de Flora Tristán*. Lehman College, CUNY.

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/guinazu.html>

- Gutiérrez León, Anabel. (2007). *Después del Pachakuti. Tiempo mitológico aymara y ciencia ficción*. <http://www.ecdotica.com/2007/05/17/despues-del-pachakuti-tiempo-mitologico-aymara-y-ciencia-ficcion/>
- Hutcheon, Linda. (2001). Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática. (Alba María Paz Soldán, trad.). *Cuadernos de literatura* (No. 39). Carrera de Literatura. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
- _____ (2001). Ironía y parodia: estrategia y estructura (Alba María Paz Soldán, trad.). *Cuadernos de literatura* (No. 39). Carrera de Literatura. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- _____ (2000). *A theory of parody: the teachings of Twentieth-Century art forms*. University of Illinois Press
- _____ (1993). *La política de la parodia postmoderna* (Desiderio Navarro, trad.). Criterios. https://www.mnba.gob.cl/617/articles-8672_archivo_04.pdf
- Jameson, Fredric. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Akal, S.A.
- Murillo Aliaga, Mauricio. (30 de junio de 2017). El futuro es un chenk'ó: las aventuras de exbolivianos por la galaxia en *De cuando en cuando saturnina* de Alison Spedding. *Ciencia y Cultura* (No. 30), 191-205
- Sánchez, Guillem y Gallego, Eduardo. (2003). *¿Qué es la ciencia ficción?* Sitio de ciencia y ficción. <http://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00842.htm>
- Sanjinés C., Javier. (2005). *El espejismo del mestizaje*. Embajada de Francia; Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA); Fundación para la Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB)
- Suvin, Darko. (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción*. Fondo de Cultura Económica (FCE)

- Reynaga Agrada, Lourdes Belsy. (2004). *Mejor es hacerse la zonza siempre. Evadiendo la prisión en la trilogía de Alison Spedding*. [Tesis de maestría no publicada]. Universidad Mayor de San Andrés.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2018). *Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible/ Entrevistada por Ana Cacopardo*. Andamios.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632018000200179
- Rodríguez Márquez, Rosario. (2008). *De mestizajes, indigenismos y otros: la tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)*. [Tesis de doctorado no publicada]. School of Arts and Sciences. University of Pittsburgh.
- Soruco Sologuren, Ximena. (2012) *La ciudad de los cholos, mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX*. Programa de Investigación Estratégica en Bolivia.
- Spedding, Alison. (2010). *De cuando en cuando Saturnina, Saturnina from time to time. Una Historia Oral del Futuro* Editorial Mamahuaco.
- Vargas Llosa, Mario. (2002). *Aves sin nido*. Biblioteca Virtual. Miguel de Cervantes.
<http://www.hacer.org/pdf/flora.pdf>
- Williams, Raymond. (2003). *Palabras clave, un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Ediciones Nueva Visión.
- Zizek, Slavoj. (2001). *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política* (Jorge Piatigorsky, trad.). Paidós.
- _____ (2003). *El sublime objeto de la ideología* (Isabel Vericat Núñez, trad.). Siglo XXI.