

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



TESIS DE GRADO

Las figuras del cerco:
Utopía, memoria y oralidad en
***De cuando en cuando Saturnina* de Spedding**

Postulante: Vanessa Karina Alfaro Flores

Tutor: Dr. Mauricio Souza Crespo

La Paz - Bolivia
2021

Dedicatoria

No podría haber escrito esta tesis sin el apoyo incondicional de mi padre,
Mario Alfaro Gordillo, donde quiera que esté,
y mi amor, Juan José Peralta Ibáñez, porque “somos mucho más que dos”.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	5
1. Apuntes preliminares sobre algunas de las singularidades de <i>De cuando en cuando Saturnina</i>	5
1.1. Novela de género.....	5
1.2. Sobre la utopía katarista	7
1.3. Sobre un lenguaje heterogéneo	8
1.4. Sobre la novela indigenista en Bolivia.....	9
1.5. Conclusión sobre las singularidades de la novela	10
2. Breve descripción preliminar de nuestra lectura: El cerco y su lógica.....	10
3. Las lecturas de la novela.....	13
4. Nuestra lectura: Las figuras del cerco.....	22
4.1. La imagen del cerco	22
4.2. Primera consecuencia del cerco: La posibilidad o imposibilidad utópica	24
4.3. Segunda consecuencia del cerco: Las memorias en conflicto.....	27
4.4. Tercera consecuencia del cerco: El reino de la oralidad	27
5. Spedding y Jameson: Apuntes informativos preliminares.....	28
6. Plan general de esta tesis	29
CAPÍTULO I. CERCO.....	31
1. La imagen del cerco en algunas utopías textuales	31
2. A manera de ejemplo: El cerco en <i>The Dispossessed</i>	34
2.1. El tiempo utópico: Circularidad y stasis	36
2.2. Utopía y lenguaje	39
3. Algunos apuntes sobre la imagen del cerco en Bolivia	40
3.1. Alcides Arguedas	40
3.2. El cerco en el cine de Jorge Sanjinés y la novela de Spedding.....	42
4. La lógica del cerco en <i>De cuando en cuando Saturnina</i>	44
4.1. Un universo fragmentado: Hombres y mujeres.....	44
4.2. Una historia alternativa	47

4.3. La lógica separatista	50
4.4. Cierre y fragmentación formal	52
4.5. Dualidad adentro/afuera	54
4.6. Extrañamientos formales.....	55
4.7. Miedo y cerco.....	57
4.8. Postmodernidad peruana y la Zona exboliviana	60
CAPÍTULO II. UTOPIA	64
1. Una definición de <i>utopía</i>	64
2. La utopía evidente: Utopía andina, una utopía prestada.....	66
3. La construcción y características del cerco en la utopía andina	70
4. La diferencia: Tensión entre el <i>afuera</i> y el <i>adentro</i>	73
5. La Zona	76
6. La ciudad y el campo	80
7. Dicotomías estructurales.....	85
8. La utopía no evidente: <i>Los espacios pequeños</i>	89
CAPÍTULO III. MEMORIA Y ORALIDAD.....	91
1. ¿Qué es la memoria?.....	91
2. Pliegue y despliegue de la memoria: Memoria oficial vs. memoria de la abuela.....	93
3. Los muertos acusan a los vivos y los santos se casan. Cómo el interior modifica el exterior	98
4. Sobre la oralidad, el código alternativo	102
5. Cómo la oralidad determina la textualidad de la novela.....	104
6. La oralidad frente a las tecnofobias y las tecnofilias	106
7. Oralidad y rumor.....	109
8. Voces sin cuerpo: El poder de la voz.....	111
9. Lo oral como enclave en la escritura	116
10. El orden de los capítulos	118
MAPAS.....	121
BREVE CONCLUSIÓN	123
OBRAS CITADAS	126

INTRODUCCIÓN

1. Apuntes preliminares sobre algunas de las singularidades de *De cuando en cuando Saturnina*

1.1. *Novela de género*

La novela de Spedding *De cuando en cuando Saturnina*. (*Saturnina from Time to Time*): *Una historia oral del futuro* (2004/2010) es un texto de rasgos singulares en el contexto de la literatura boliviana. En una tradición –la de la narrativa boliviana– en la que las sagas novelescas son infrecuentes, la novela de Spedding es parte de una trilogía (formada, además, por *Manuel y Fortunato* de 1997 y *El viento de la Cordillera* de 2001). Declara, asimismo, su identificación con la ciencia ficción, género del que hay pocos ejemplos en nuestra literatura, con solo excepciones recientes como *Iris* de Edmundo Paz Soldán y *En el cuerpo una voz* de Maximiliano Barrientos. Y plantea, añadiendo así razones para hablar aquí de su singularidad, un uso temático más o menos directo de la utopía katarista –contenido prácticamente ausente en la literatura boliviana–, el uso simultáneo de diferentes lenguas (el castellano andino, el spanglish y el aymara) y una evidente ruptura con cierta literatura indigenista.

En la trilogía mencionada, cada una de las novelas alude y, al mismo tiempo, parodia un género diferente: *Manuel y Fortunato* es “una picaresca andina”, *El viento de la cordillera* es “un thriller de los 80” y *De cuando en cuando Saturnina* es “una historia oral del futuro”. En el caso de las dos primeras novelas, tal adscripción genérica es anunciada por los subtítulos y confirmada por sus estructuras; en cuanto a la tercera, la autora la identifica como ciencia ficción no solo en el epílogo de la primera novela de la trilogía (1997: 259), sino que, además, como en el caso de las dos primeras, usa en ella las características del género en cuestión.

Sobre de *Manuel y Fortunato*, por ejemplo, Rosario Rodríguez nos recuerda que:

A semejanza de la novela picaresca como género, *Manuel y Fortunato* tiene como tema la astucia y la picardía de ciertos personajes marginales (en este caso constituidos como tales por la imposición colonial de occidente sobre el mundo indígena aymara andino); aunque, también, siguiendo a dicho género, el pícaro es sólo el eje de aproximación a una sociedad, sus rasgos y maneras característicos, su tradición y su cultura. (2008: 204)

En *El viento en la cordillera*, son su ritmo rápido, sus escenas de acción (por ejemplo: la policía persigue y dispara al camión donde viajan Saturnina y su hija) y el suspenso que genera su relato, características que la acercan al thriller.¹ *De cuando en cuando Saturnina*, por su parte, tiene peculiaridades que la identifican con la llamada “ciencia ficción utópica”. El “mal fundamental” en la sociedad descrita (Jameson, 2009: 27), aquel que la utopía busca eliminar, es en la novela de Spedding la discriminación y el aislamiento que sufría el hombre andino en su propio territorio; las sospechas y desconfianza sobre las consecuencias del avance tecnológico (Jameson, 2009: 348) son visibles en la descripción de la Internet y otros recursos digitales como formas de control de la población; la clásica representación de una sociedad aislada y organizada programáticamente (Jameson, 2009: 28) se expresa, en el universo construido por Spedding en su relato, en la concepción de un nuevo *Qullasuyu*² que se aísla y es aislado del resto del mundo y que busca ser –al menos discursivamente– la recuperación de una sociedad precolonial; la figuración de una respuesta a los problemas de una colectividad a través de una historia personal (Jameson, 2009: 26) es ya evidente en el temprano propósito de narrar “la vida y milagros de SATURNINA MAMANI GUARACHE” (Spedding, 2010: 9).³ (Estas características de la ciencia ficción son desarrolladas en detalle por Fredric Jameson en *Arqueologías del futuro. El deseo llamado*

¹ Las características del thriller que hemos identificado en esta novela de Spedding las tomamos de la definición de este género de Julián Pérez Porto y María Merino: “El thriller intenta generar [...] expectativa o curiosidad [en el] lector/espectador por saber que ocurrirá en la trama a continuación [pero también] miedo en el receptor y conmoverlo a partir de sucesos inesperados. Por lo general, el protagonista o héroe es un personaje que genera empatía en el público: la gente, por lo tanto, se preocupa por su situación en el devenir de las acciones [...] también se caracteriza por su ritmo ágil y por las emociones que provoca su acción a través de persecuciones, explosiones y peleas” (Pérez Porto, Julián, 2006, “Definición de thriller”. Definiciones de WordPress. Web: 19-6-2017).

² El *Qullasuyu* o *Collasuyu* es una de las cuatro divisiones del imperio incaico. En la novela de Spedding será un nuevo país, también llamado *la Zona* o *ex-Bolivia*.

³ Citaremos la segunda edición, de 2010, de la novela, que corrige la primera, de 2004. A partir de aquí, las numerosas citas de la novela en esta tesis serán abreviadas de la siguiente manera: (S: número de página).

utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción (2009), libro con el que dialogaremos de forma frecuente a lo largo de este trabajo).

Si a primera vista es visible la asociación de las tres novelas de la “trilogía de Saturnina” con géneros específicos, una segunda lectura revelaría la parodia que se intenta de ellos. Pero analizar esas parodias no es el propósito de este trabajo, es decir, no pretendemos identificar y describir los recursos paródicos utilizados por Spedding. Y tampoco es nuestro propósito concentrarnos en el hecho de que esos tres géneros –la picaresca, el thriller y la ciencia ficción– hayan sido poco frecuentes en la literatura boliviana, hecho comprobable en general al revisar las historias de la literatura boliviana: por ejemplo, las de Enrique Finot (1943), Adolfo Cáceres Romero (1995-2002) y de Blanca Wiethüchter y Alba María Paz Soldán (2002) no los mencionan entre los géneros identificados en el universo discursivo de esta literatura.⁴

1.2 Sobre la utopía katarista

De cuando en cuando Saturnina propone la representación de una de las utopías del indigenismo político boliviano contemporáneo (1970-), utopía asociada al movimiento katarista: *a saber, la expulsión del q'ara del territorio andino y el regreso a un gobierno y sociedad autónomos*. La corriente katarista, que surge a fines de los años sesenta del siglo XX, identifica este deseo con un personaje histórico (Túpac Katari), que ya hablaba en su tiempo, hacia fines del siglo XVIII, de un gobierno separado y dirigido por indios. El título de uno de los clásicos sobre el tema, del historiador Sinclair Thomson, es precisamente ese: *Cuando sólo reinasen los indios* (2007). Y como explica el principal historiador del katarismo, Javier Hurtado:

Túpac Katari, a diferencia de Amaru en el Cuzco, asumió una posición radical y fue totalmente reacio a los compromisos con la minoría blanca o mestiza del régimen dominante. Propuso el destierro o la eliminación de las autoridades coloniales y, pese a reconocer formalmente la

⁴ En el libro *Literatura y democracia. Novela, cuento y poesía en el periodo 1983-2009* (Rocha y Cárdenas, coords, 2011) tampoco se comenta, identifica o consigna un número significativo de novelas en estos géneros.

autoridad del rey de España, y tal vez tácitamente, se propuso a sí mismo como virrey, propugnó un gobierno dirigido por los propios indios. (2016: 46)

En torno a este personaje y esta idea, dice Hurtado, surge el katarismo “en pos de una utopía” (2016: 65), buscando para el hombre andino no solo “reivindicaciones liberales como la igualdad social, política y económica, que no llegó a cristalizarse ni con la Reforma Agraria, sino que empezaban a plantearse su derecho de autodeterminación como una reivindicación democrática” (2016: 272). Autodeterminación que para el aymara pasaría – dice– necesariamente por la independencia política y territorial (2016: 273).

Es, creo, evidente la identificación de lo utópico de la novela de Spedding con elementos de estas ideas maestras del katarismo. Conexión que *De cuando en cuando Saturnina* no comparte con ninguna otra novela boliviana.

1.3. Sobre un lenguaje heterogéneo

El lenguaje de *De cuando en cuando Saturnina* también contribuye a su singularidad: en su escritura es dominante el castellano andino⁵ y se usan además elementos del inglés o del *spanglish*⁶ y palabras y frases del aymara. A momentos, ese entramado lingüístico la hace un desafío para el lector y esa dificultad acaso ayude a explicar el hecho de que la primera versión de la novela –que no tenía notas ni glosario– fuera rechazada por la editorial Alfaguara (Gonzales, 2011c: 215). Y aunque en el glosario de la versión publicada el 2010 se traducen o explican las frases del *spanglish* y del aymara, no se lo hace con las del castellano andino.

Otras novelas bolivianas han intentado crear un registro o estilo escritural a partir del castellano andino. El caso más conocido es el de las novelas y cuentos de Adolfo Cárdenas, que la propia Spedding, en el prólogo de su libro de cuentos *El tiempo, la distancia, otros*

⁵ Variante del español hablado en la región andina de América por personas que generalmente tienen como lengua materna el aymara o el quechua (cf. Lipski, 1994: 204).

⁶ “Modalidad del habla [...] en la que se mezclan elementos léxicos y gramaticales del español y del inglés” (DRAE). Para una caracterización del *spanglish* como lengua diferenciada, ver el libro de Ilan Stavans, *Spanglish* (2008).

amantes. Cuentos, 1989-1993 (1994), identifica como su mayor influencia en cuanto a la idea de adoptar en su escritura el castellano andino (1994: v).

El hecho de que casi toda la novela de Spedding esté escrita en esta lengua heterogénea –es decir, que su uso no corresponda a la caracterización de solo *algunos* de los personajes y que todas las narradoras la utilicen– nos hace sospechar que es una lengua pensada menos en tanto marca descriptiva (*i.e.*: para fines de la identificación cultural de un grupo de personajes frente a otro) y más como una *propuesta de renovación de la expresión escrita*, es decir, como enriquecimiento o variación del lenguaje de la novela en Bolivia.

1.4. Sobre la novela indigenista en Bolivia

De cuando en cuando Saturnina también parece querer romper con las tradiciones narrativas en las que muy probablemente se inscriba. Por ejemplo, el nuevo enfoque que busca en relación a la etnohistoria y a cierto tipo de literatura indigenista “romántica” y su imagen del “indio sufrido”. En una entrevista con Gilmar Gonzales, Spedding explica esta intención:

Me disgustaba el tono lamentoso de toda la literatura académica etnohistórica [...] ni hablar de la literatura/ficción indigenista [...]. Satuka sí tiene una final triunfante y la trilogía en conjunto definitivamente tiene una línea de reivindicación de la cultura y tradición andinas, de dar un sopapo al indigenismo quejumbroso. (Gonzales Salinas, 2011c: 223)

La novela, entonces, sí se acerca a la tradición andina, pero desde otro enfoque, no solo diferente sino hostil a lo que la misma Spedding llama la tradición “del indigenismo quejumbroso”. Enfoque alternativo que, además, propone un indio “no perfecto”, distinto del que cierta literatura –académica o ficcional– ha sugerido en algunas idealizaciones de la cultura andina. Por ejemplo, la noción de una complementariedad hombre-mujer –o “*chacha-warmi*”– se desarticula totalmente en su novela. (Más adelante desarrollaremos esta idea: ver pp. 110 y 111).

1.5. Conclusión sobre las singularidades de la novela

Tal vez su originalidad en varios de los aspectos y características mencionados sea debatible, pero hasta sus más afanados detractores –entre ellos, el más notorio ha sido Edmundo Paz Soldán, que en 2006 escribió que la novela tenía errores de verosimilitud e incluso la llamó una “novela fallida”– admiten que es una novela *extraña* en la tradición narrativa de Bolivia, extrañeza sin duda relacionada con algunas o la suma de las singularidades aquí simplemente mencionadas. Estas singularidades son las que también nos han acercado a ella.

2. Breve descripción preliminar de nuestra lectura: El cerco y su lógica

Las singularidades que hemos identificado en *De cuando en cuando Saturnina* –que sea parte de una trilogía o saga, que pertenezca a un género poco frecuentado por la narrativa en Bolivia, que sea una representación de la utopía katarista, que utilice un castellano andino heterogéneo, que rompa con algunos aspectos característicos de cierta literatura indigenista– aluden pero no necesariamente explican su complejidad.

En principio, deberíamos señalar el hecho evidente de que es una novela que desarrolla temáticas de una considerable densidad histórica y literaria: el lugar del indígena y de la mujer en la sociedad andina, la tecnología y la redefinición de prácticas culturales milenarias frente a ella, el rol de la memoria en la construcción de discursos históricos individuales y colectivos, para mencionar tres que desarrollaremos en esta tesis. Estas temáticas son presentadas, además, desde el conflicto o la contraposición: lo indígena frente a lo no indígena, la mujer frente al hombre, la tecnología frente a rituales culturales milenarios, la memoria oral frente a la memoria del registro o documento, etc.

Pero pese a su complejidad temática, creemos que una idea –o más bien una imagen– puede ayudarnos a organizar y darle coherencia a nuestra comprensión de la novela: la del *cerco*. Entendemos esta imagen según dos funciones o dinámicas complementarias: a) se la

puede entender como la figuración de actos de un grupo marginado que cerca a un grupo o sociedad o lugar que lo ha rechazado, a la búsqueda de recuperar el lugar simbólico-cultural que cree haber perdido por su marginación; b) o, en dirección opuesta, como la de un grupo que se aísla o es aislado detrás de un *muro* –físico o conceptual– para defenderse de una totalidad o sistema que quiere anularlo al intentar integrarlo a su *gran cuerpo*. Pese a que parecen formas distintas de entender la imagen del cerco, ambas tienen líneas en común: a) las dos generan *una lógica de clausura o separación*, aunque desde distintas posiciones; b) hablan de *grupos segregados o autosegregados* que buscan o consiguen su cohesión grupal en parte gracias a ese aislamiento; c) dividen su universo entre “lo de adentro” y “lo de afuera”; d) las dos conducen a maneras violentas de reafirmación cultural. Estas dos variantes de la misma imagen creemos percibirlas en la novela de Spedding, *De cuando en cuando Saturnina*, incluso si tal vez una se postule como consecuencia de la otra: los marginados (primera versión de la imagen del cerco) deciden conformar su propio espacio cultural (segunda versión).

De hecho, al adoptar la imagen del cerco, la novela de Spedding sigue pautas que provienen del género, la ciencia ficción utópica. O sea, propone un universo en el que *la separación* –impuesta o deseada– es la forma en que un grupo humano accede a cierta libertad de acción. Según Jameson, esta imagen del cerco es casi un requisito de la ciencia ficción utópica:

Ya en Tomás Moro la imaginación de la utopía está constitutivamente relacionada con la posibilidad de establecer un cierre espacial (la excavación de una gran trinchera que convierte a “Utopía” en una isla independiente). [Estos] recursos de cierre espacial y separación [son] formalmente exigidos para el establecimiento de un espacio utópico. (2009: 346)

Más adelante, el mismo Jameson afirma que “toda la ciencia ficción ‘trata’ de la contención, el cierre, la dialéctica entre dentro y fuera” (2009: 371).

Por otra parte, se puede sin duda conjeturar que, entre los “mitos profundos” (Francovich, 1980) de la cultura boliviana, el cerco indígena –sobre todo el de Túpac Katari de 1781– ha dejado una marca rastreable. Y de ahí que encontremos esa imagen, de manera

explícita o implícita, literal o figurativamente, en varias propuestas literarias y cinematográficas, de Óscar Cerruto (y su *Cerco de penumbras*) a Jorge Sanjinés (y su *Para recibir el canto de los pájaros*). No existe, sin embargo, estudios sobre esta presencia y creemos que es una deuda pendiente de la crítica boliviana. El mío es solo un acercamiento preliminar e ilustrativo a una novela: a partir de la imagen del cerco –y de la lógica de segregación o cierre– se configurará nuestra lectura. Y porque *el cerco*, en tanto figura espacial, nos habla justamente de *una parte* que se defiende (aislándose o atacando desde su segregación) de *la totalidad*, también hablamos de *lo pequeño* –lo *micro* y su *micropolítica*–, de su defensa desde *la separación*. La lógica figurativa en juego es, a grandes rasgos, esta: frente a los proyectos uniformadores de la totalización cultural –el capitalismo mundial, la globalización, pero también la utopía katarista masculina– la novela de Spedding propone –según vamos a intentar probar en nuestra lectura– una política de resistencia a partir de la *micropolítica de los espacios pequeños del ritual*. Espacios que sin perder su cualidad de pequeños y particulares (pues no tienen intenciones de generalizarse o de volverse hegemónicos) se defienden separándose a través de la construcción de cercos conceptuales y físicos.

La imagen del cerco –y su lógica de separación– nos permitirá además organizar y darle forma a una lectura de tres dimensiones claves de la novela: a) su pulsión utópica, b) su concepción de la memoria y c) la lógica oral que la permea. Sintomáticamente, estas dimensiones se presentan desde espacios que se cercan, *pequeños núcleos* de autonomía e información que se aíslan y que, desde ahí, se defienden. Esta particularidad de la novela de *cercar* espacios se prolonga o reproduce en una lógica formal que fragmenta su contenido y su estructura, acercándola a un mosaico intrincado. También entendemos que esto es parte de la figuración utópica *encubierta* de la novela: la defensa de *lo pequeño* desde su propia condición y aislamiento, del fragmento frente al texto “orgánico”.

Estas líneas de lectura en diálogo con una imagen maestra –la del cerco– tal vez nos ayuden a acercarnos a la complejidad de la novela. Una complejidad que creemos encubre, sin embargo, una extrema claridad política: la fuerza de lo pequeño, de *lo micro*, de lo particular-autónomo.

3. Las lecturas de la novela

Son ya numerosos los estudios sobre esta novela (o la trilogía de la que es parte).⁷ Lecturas que pueden agruparse según cuatro orientaciones o ideas generales: a) las lecturas que postulan una “lógica cultural andina” en la novela, b) las que problematizan la pertenencia de la novela a determinados “géneros literarios”, c) las que posicionan en el texto “la mentira” como forma de resistencia y d) las que privilegian su distanciamiento o ruptura respecto a la tradición literaria boliviana y su uso central de la risa.

La primera y más común de las tendencias de lectura es la que podríamos llamar “andino-culturalista”. Para el grupo de críticos que leen desde esta perspectiva, la novela es ante todo una puesta en escena –una ficcionalización, casi– de principios o nociones que se atribuyen a la cultura andina, en torno, sobre todo, a la idea del *pachakuti*. Este concepto, según explicación de Rolena Adorno en su ensayo “Notas sobre el estudio de los textos amerindios: el ejemplo del concepto de *pachakuti*”, “tiene que ver con la destrucción y renovación cíclicas del mundo y del tiempo” (1987: 371). En la misma novela *De cuando en cuando Saturnina* se define la noción de *pachakuti* en estos términos: “El mundo que se da la vuelta, fin de un mundo e inicio de otro nuevo” (S: 331). La realización de esta imaginada

⁷ En nuestra opinión, algunos de los textos de mayor utilidad sobre la trilogía y la novela son los siguientes: Walter I. Vargas: “Sobre mujeres y novelas”; Gilmar Gonzales Salinas: “Dos novelistas del periodo democrático: Alison Spedding y Edmundo Paz Soldán” y “La india que da risa”; Anabel Gutiérrez León: “Después del Pachakuti. Tiempo mitológico aymara y ciencia ficción”; Mauricio Murillo: “El futuro es un *chenk'o*: las aventuras exageradas de exbolivianos por la galaxia (*De cuando en cuando Saturnina* de Alison Spedding)”; Edmundo Paz Soldán: “Spedding Spedding”; Rosario Rodríguez Márquez, *De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: la tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)*; Hanna Burdette: “Futurismo arcaizante: Descolonización y anarcofeminismo en *De cuando en cuando Saturnina*”; Virginia Ayllón: “Cuatro novelistas bolivianas abriendo y cerrando el siglo XX”, “*Manuel y Fortunato*: entre la historia y la mentira”, “El viento de la cordillera de Alison Spedding: la bisagra”, “*De cuando en cuando Saturnina*: ciberpunk andino”, “Las historias de Azucena, Ella y Saturnina”; Lourdes Belsy Reynaga: “El dolor detrás del humor en *El viento de la cordillera*. Acerca de la narrativa de A. Spedding”, *Mejor es hacerse la zonga siempre. Evadiendo la prisión en la trilogía de Alison Spedding*; Keith John Richards: “Bolivian Oblivion: National Allegory and Teleology in Sci-Fi and Futurism from the High Andes. Mauricio Calderón's *El triángulo del lago* (1999) and Spedding's *De cuando en cuando Saturnina* (2004)”; Mariángela Nápoli: “*De cuando en cuando Saturnina*, de Alison Spedding: una propuesta para la descolonización. Utopías mercantilizadas y nuevos sujetos feministas en una Bolivia de ciencia ficción (2004-2085)”; Paola Mancosu: “Tiempo e historia en *De cuando en cuando Saturnina*”. Ver la bibliografía al final para una lista completa de los textos sobre la novela y trilogía de Spedding que hemos consultado.

transformación histórica es la que estos críticos leen en la novela. Pero mientras leen esto quizás incurren muchas veces en lo mismo que, según ellos, la novela evita: la idealización de la cultura andina. La idealización, en su caso, de la articulación de estas nociones en el texto, como si la novela hubiera pretendido ficcionalizar estas nociones en el contenido y la forma de su texto, obviando la crítica o las partes donde en la novela se contradicen y cuestionan esas mismas propuestas milenaristas.

En cuanto al concepto de *pachakuti*, es fácil dejarse llevar por la tentación de relacionarlo directamente con la novela de Spedding. Su trama parece a simple vista describir ese momento: un mundo en el que las estructuras sociales han cambiado radicalmente, en el que lo de abajo ha pasado a ser lo de arriba y viceversa, donde los aymaras ahora gobiernan y los *q'aras* son perseguidos, en el que ya no hay Ministerio de Asuntos Campesinos sino Ministerio de Asuntos Blancos, donde la religión aymara ha pasado a ser la oficial y la cristiana a ser la clandestina, en el que se comienza a vivir un radical “nuevo tiempo”. Anabel Gutiérrez León, por ejemplo, defiende esta perspectiva desde el título mismo de su ensayo “Después del pachakuti. Tiempo mitológico aymara y ciencia ficción”. De hecho, buena parte de este trabajo explica una teoría andina del espacio-tiempo o *pachas* y su desarrollo en la novela. Se resumen *grosso modo* las ideas de Thérèse Bouysse-Cassagne, que sostiene que los aymaras postulan tres edades: *taypi*, *puruma* y *pachakuti*. Gutiérrez León, luego de describir cada una de estas edades, las relaciona con un momento específico de la novela. El *taypi* es identificado con el “*q'ara timpu*”, “un tiempo anterior a la Liberación, gobernado según las formas y leyes de los blancos, aquellas que rigen el mundo occidental y fueron impuestas tras la colonización”. El momento de enfrentamiento es relacionado con “la edad del *puruma*, un pacha salvaje, sin ley”. Después de esa revolución obviamente se produciría el *pachakuti* (Gutiérrez León, 2006: 77). Si bien esta correspondencia puede ser argumentada, Gutiérrez León establece una relación directa y hasta cierto punto simple, sin tomar en cuenta la complejidad crítica y la ambigüedad a donde las impulsa constantemente la novela. La protagonista, por ejemplo, siempre está cuestionando la supuesta radicalidad del cambio, del *pachakuti*: “¿Y qué hay de nuevo...?! [...] ¡Excepto que se saluda a la *wiphala* los viernes en vez de saludar la bandera boliviana los lunes!” (S: 63). De hecho, las críticas y cuestionamientos van de estas simples observaciones a otras mucho más complejas y

estructurantes, como la imposibilidad de sostener un gobierno “horizontal”. Observaciones que son sintomáticamente buena parte del texto y que la lectura de Gutiérrez León no menciona.

Tampoco creemos que Raquel Alfaro tome en cuenta las paradojas críticas de la novela: su lectura plantea desde un principio una “epistemología andina” en tanto eje articulador del relato y cree que su carácter oral y su distribución en apariencia desordenada (o la posibilidad de variar el orden en la lectura de los capítulos) tienen que ver con la concepción cíclica del tiempo en el mundo andino, una concepción que permite el encuentro de “secuencias históricas no sucesivas” y así una lectura crítica del pasado que impide “la repetición de errores en el presente” (Alfaro, 2010: 347). Otra vez vemos aquí una idealización de estos conceptos andinos en la novela sin tomar en cuenta su cuestionamiento, como cuando los *amawt'as* hacen el video de la historia “oficial” del nuevo *Qullasuyu* obviamente no en forma cíclica sino de manera lineal y sucesiva (S: 62). ¿Quizá cuando los aymaras llegan al poder en la novela dejan de privilegiar esa concepción cíclica del tiempo que diferentes estudiosos relacionan tan estrechamente con ellos? O, como la misma Spedding dijo alguna vez en una conferencia en el MUSEF: existen dos temporalidades, la cíclica y la lineal, y los aymaras son conscientes de las dos y no hay por qué atribuirles una en particular.⁸ En último caso, creemos que la presencia en la novela de la descripción de estas dos temporalidades contrapuestas (Saturnina critica la historia “oficial” del *Qullasuyu* y dice que su abuela la cuenta de otra forma [S: 65]), tiene que ver más con una crítica de la forma artificiosa y deliberada como se construyen las narraciones que con la concepción temporal cíclica de los aymaras. Como veremos, los ensayos mencionados quizás obvian ciertas partes de la novela para que algunos conceptos andinos encajen en ella sin ambigüedades.

En la misma línea, Hanna Burdette sostiene que la forma fragmentada e intrincada de la narración en la novela está directamente relacionada con una “concepción aymara del tiempo-espacio”, *pachakuti*. Y aunque insiste en que la suya es una lectura “entrecruzada” de cuatro ejes: futurismo, lógica aymara, anarquismo y feminismo (Burdette, 2011: 118), al

⁸ Ver la conferencia: “Esencialismo ¿estratégico para quiénes? Sobre el ocaso del discurso del mestizaje”, *Reunión Anual de Etimología*, La Paz: 2009.

final, olvida el “entrecruce” y acaba explicando tres de ellos (futurismo, anarquismo y feminismo) desde lo que llama una “lógica andina”. Para ello utiliza tres nociones principales: otra vez el *pachakuti* o *pachas* y también el *nayrapacha*⁹ y los *ayllus*. A diferencia de Gutiérrez León y Alfaro, Burdette sí menciona la crítica en la novela de estas concepciones y aclara que no hay que leer su relato como la descripción de una sociedad idílica. Se inclina, más bien, a pensar en la novela como una “reflexión cariñosa” sobre un contradictorio proceso de descolonización. Pero Burdette también cae en idealizaciones y acaba forzando la teoría para que encaje en la novela y viceversa. Como Gutiérrez León, cree que el *pachakuti* posibilita la conformación de una nueva forma de gobierno en la novela, un “Estado que no sea Estado”, basado en el *ayllu*, sistema de gobierno que Burdette define como “anarquismo andino”. Es cierto que advierte que este nuevo orden propuesto está lejos de ser perfecto: a medida que pasa el tiempo, explica, la “anarquía andina” comienza a transformarse en una “teocracia andina”. Pero no ve en ello una crítica y cuestionamiento del sistema del *ayllu*, que comienza quizá, por este cambio, a parecerse al sistema que suplantó, a la forma del gobierno previa a la revolución indianista, una forma de poder vertical; por el contrario, cree que esta transformación de la “anarquía andina” en “teocracia andina” responde a la naturaleza del mismo sistema del *ayllu* que supone un cambio constante para evitar que un grupo hegemonice el poder (Burdette, 2011: 125). Cada *pachakuti* –sugiere Burdette–, así como transforma radicalmente la sociedad presente, va revelando nuevos poderes y sus respectivas resistencias, que solo generan nuevos poderes y así sucesivamente. Otra vez esta lectura es un poco forzada porque obvia partes de la novela para lograr que su teoría del *pachakuti* y del sistema de los *ayllus* encaje en la novela sin tomar en cuenta la crítica que se hace a este nuevo gobierno y su sistema. Lo que obvia es el detalle significativo de que la transformación de este gobierno utópico en una teocracia más que una simple cambio o desplazamiento es una inversión total de perspectiva: un gobierno que pretendió ser horizontal pasa a aspirar la verticalidad. Más que una simple variación, se sugiere la imposibilidad de un cambio precedero y lo efímero de las utopías una vez consolidadas,

⁹ “Concepción andina ligada al ordenamiento del tiempo, la idea del pasado ubicado no detrás sino delante del presente [...] *Nayra*, que significa ojo, y también pasado, es un concepto de tiempo con el cual se expresa la idea de que tanto en el tiempo como en el espacio, el futuro se halla a nuestras espaldas, mientras el pasado se encuentra frente a nuestros ojos” (Bernal, 2007: 139).

perspectiva que nos aleja de la cuestión del sistema del ayllu en sí y desplaza la discusión a asuntos más estructurales y que la crítica de Burdette, creemos, no toma en cuenta. Además, esta autora olvida que esta misma lógica (la transformación de una sociedad revela nuevos poderes y sus respectivas resistencias, que solo generan nuevos poderes y así sucesivamente) puede aplicarse a otras construcciones generales como la revolución o la utopía (como se verá en el trabajo), experiencias desde las que también se podría leer la novela, dejando probablemente el uso del concepto de *pachakuti* y de lo que ella llama “el sistema del ayllu” en su ensayo como arbitrarios o no centrales.

También es relevante, tanto para Burdette como para Alfaro, que la novela de Spedding se encuentre en diálogo con la política boliviana actual. Lo extraño es que comentan hechos históricos (como la elección del que ha sido llamado “el primer presidente indígena”, la redacción y aprobación de una nueva constitución y la “fundación” de un Estado Plurinacional con el reconocimiento de 36 grupos étnicos) que se produjeron años después de escrita la novela. Tal vez porque implícitamente creen que la novela anticipa procesos históricos o porque creen que esos acontecimientos son un *pachakuti* (un mundo que “se ha dado la vuelta”, en el que el indígena, antes subyugado, está en el poder) y es inevitable relacionarlos con la novela. Textualmente, Burdette plantea que en la Bolivia actual se vive un *pachakuti*.

Con una nueva constitución fundamentada en preceptos ético-sociales propiamente andinos como el *suma qamaña*, un presidente elegido con más del 62% del voto ciudadano y la instauración oficial (por lo menos en el plano discursivo) del Estado plurinacional como alternativa al modelo monolítico neocolonial, es evidente que se están abriendo caminos hacia otro tipo de organización social, política, económica y filosófica. (2011: 117)

En la misma dirección, Alfaro dice:

El Qullasuyo Marka del 2070 al 2085, así, es el pretexto del que se vale Spedding para descubrir imperceptiblemente (como Satuka y sus compañeras) una serie de

realidades que el lector quizás no puede o no quiere admitir, pero que hablan de cómo está pensada, re-pensada y mal-pensada la Bolivia de hoy. Y todo esto en medio de un magistral sentido del humor que en más de una ocasión explota en carcajada. Sin duda una novela que cualquier interesado(a) en el proceso boliviano actual tendría que estar leyendo rápidamente. (2010: 349)

Si bien podría argumentarse y sostenerse esta línea de lectura, su discusión y análisis cae en el ámbito de lo extraliterario, es decir, fuera del campo de esta tesis.

La segunda línea de lectura de la crítica se concentra en la adscripción de la novela (y de la trilogía de la que forma parte) a la problemática de los “géneros literarios”. La idea dominante de este grupo de lecturas es que las novelas de la trilogía de Saturnina parodian el género al que dicen pertenecer. Spedding sostiene en el apéndice de la primera novela de su trilogía, *Manuel y Fortunato*, que *De cuando en cuando* es una novela de ciencia ficción (1997: 257), y Mauricio Murillo y Virginia Ayllón la ubican directamente en un tipo de ciencia ficción, el *ciberpunk*.¹⁰ Es más, mencionan otras categorías aún más específicas: Ayllón piensa que se podría relacionar la novela con el “posciberpunk”, mientras que Murillo propone que se acercaría más al “neociberpunk”. Y mientras Ayllón no explica clara ni extensamente qué entiende por esta subsubcategoría y qué la diferencia del ciberpunk, Murillo sostiene que el neociberpunk construye imágenes más abigarradas, anacrónicas y absurdas que el ciberpunk y que *De cuando en cuando Saturnina* no solo pertenece al neociberpunk sino que también lo parodia. Aunque otra vez no explica claramente en qué

¹⁰ “El ciberpunk es un movimiento que surge en la literatura de ciencia ficción [...] de visiones distópicas [...] [y] sus precursores e influencias más definitivas han sido otros géneros literarios como la novela negra y la generación Beat”. “Las raíces del ciberpunk no son puramente literarias. La propia palabra, *ciberpunk*, se compone de la palabra *ciber* que se refiere a la ciencia y en concreto a la cibernética y la palabra *punk* que se refiere a la subcultura musical”. [El diálogo entre] “...la cibernética con el punk podía parecer una idea extraña [porque] estamos acostumbrados a asociar la cibernética con el control, el orden y la lógica, y por el otro lado, el punk con la anarquía, el caos y el malestar. Sin embargo, esa boda no debe sorprender tanto, teniendo en cuenta que los escritores ciberpunk, como Gibson, necesitaban algo así para poder representar una cultura paradójica” (Psarra, 2014: 45).

consiste formalmente esa parodia y simplemente ofrece ejemplos de cómo la novela degrada groseramente ciertas imágenes contemporáneas.

Lo más interesante de estas discusiones –tanto las de los lectores concentrados en la cultura andina como la de los que se detienen en la ciencia ficción– es que a casi todos – Murillo, Alfaro, Ayllón, Burdette– les parece sorprendente, extraordinario, y, por tanto, único, que la novela de Spedding se inscriba en la ciencia ficción o ciberpunk (relacionada con la tecnología más avanzada y el futurismo) y, al mismo tiempo, tematice el mundo andino (más relacionado con “lo ancestral y tradicional”). Esta unión del “pasado” y del “futuro” es generadora de muchas lecturas. Alfaro afirma que la novela “establece un nuevo hito en el mapa del género literario en el que se inscribe, pues es capaz de llevarlo a extremos insospechados; [...] le da una nueva dirección a la ciencia ficción cuando la enlaza con el indigenismo/indianismo” (2010: 346). Para Ayllón, el poder de Saturnina deriva de la incorporación de “lo ancestral en el mundo cibernético” (2016: 5). Burdette lee en el uso de la alta tecnología en la Zona “una suerte de progreso que se mueve no solo hacia adelante sino también hacia atrás” (2011: 124). Murillo encuentra en la imagen de la calavera –que, mientras habla, emite una débil luz verdusca– la comprobación visual de que “el ciberpunk que construye Spedding enfrenta a las tradiciones andinas y específicas de pueblos con un fuerte pasado cultural, pero a la vez es esta tradición ancestral (la cultura de los *tuxllus*)¹¹ que se enfrenta a un mundo galáctico y nuclear. Es esta problemática, este contraste, esta paradoja la que instaura Spedding” (2017: 198). Esta posición de extrañeza olvida que la ciencia ficción, tradicionalmente, por mucho que quiera imaginar un futuro heterogéneo lo único que hace por lo general es recrear el pasado (se ha dicho que el hombre no puede imaginar algo que no ha existido [cf. Jameson, 2009: 346]); y también olvida que lo “aymara” no es solo lo ancestral: es una “cultura viva” y, por lo tanto, inmersa en un proceso dinámico continuo, como creemos trata de mostrar la novela: por ejemplo, a los indígenas de la Zona se los describe como los mejores navegantes espaciales (S: 9) o gente que inventa “pastoras robóticas” (S: 134). Creemos, por tanto, que el encuentro que se da en la novela entre la

¹¹ “*Tuxllu*. 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 de un familiar” (S: 336).

ciencia ficción y el mundo andino, aunque bien podría generar lecturas interesantes, no tiene por qué asombrarnos.

Otra idea de lectura frecuente –que comparten Ayllón y Murillo, por ejemplo– es la centralidad en la novela de “la mentira” como forma de resistencia. Ayllón menciona la idea, pero no la trabaja ni ejemplifica. Para Murillo, en la novela “se privilegia el acto de narrar antes que el registro fehaciente de los hechos”, y por eso en ella también cobran relevancia el artificio y la mentira. Incluso llega a afirmar que “la escritura de la novela es una suerte de falsificación, no solo de parodia. La realidad, la historia, el futuro y la misma literatura son una falsificación” (2017: 6). Esta noción –la de la mentira como un código maestro– es extendida por Lourdes Reynaga al resto de la trilogía en su tesis *Mejor es hacerse la zonza siempre. Evadiendo la prisión en la trilogía de Alison Spedding*. La idea central de este trabajo es que en las tres novelas “hacerse la zonza” es una estrategia de la protagonista para liberarse de la prisión. Treta que tiene que ver con la mentira, el fingimiento y disimulo. Mecanismo que también forma parte de la estructura formal de estas novelas: “Hacerse la zonza” sería parte de la estrategia narrativa de las dos últimas novelas de la trilogía, en las que el narrador ‘le miente’ al lector al ocultarle constantemente información y en las que construye la narración en base a “sugerencias y alusiones hechas a través de diálogos” (Reynaga, 2015: 190).

La cuarta línea de lectura dominante sobre esta novela privilegia su distanciamiento o ruptura respecto a la tradición literaria andina y su uso de la risa. Para Rosario Rodríguez, por ejemplo, las novelas de Spedding presentan a los indios como sujetos activos y no víctimas pasivas de los acontecimientos históricos, oponiéndose así a “los personajes idealizados o estereotipados de la literatura indianista e indigenista ortodoxa” (2008: 206), que siempre los representan injustamente tratados por su sociedad. La novela tampoco se presenta como una “representación y denuncia de un proceso insurreccional ante la injusticia (como en los clásicos ejemplos de *Raza de bronce* de Alcides Arguedas o “En las montañas” de Ricardo Jaimes Freyre), sino [es] una inmersión en aspectos fundamentales y también cotidianos de la cultura indígena” (Rodríguez, 2008: 199). Por ello, la novela “parece cabalgar a contrapelo de esa tradición literaria” (Rodríguez, 2008: 201). Por ejemplo, oponiéndose a uno de los

estereotipos más frecuentes sobre la cultura ancestral, la primera novela de Spedding muestra al mundo indígena no como una sociedad igualitaria sino, por el contrario, muy estratificada. Rodríguez es de los pocos críticos que, por otra parte, ahonda y le da un sentido a la cuestión del registro oral en las novelas. Para esta autora existe una andinización del español que es una transformación del código impuesto en “búsqueda de normas lingüísticas literarias alternativas que recogen las necesidades comunicativas de amplios sectores sociales del país” (2008: 204). El uso de ese registro oral andino en la novela contribuye, dice Rodríguez, “a dar el efecto de que los hechos son contados desde la boca de los indios; de que lo que se escucha es fundamentalmente esa voz” (2008: 206). Estos desplazamientos –en el uso del lenguaje y la focalización– se articulan a la posibilidad de leer desde otra perspectiva la historia de los indios en la época colonial (al verlos no solamente como víctimas pasivas y un grupo totalmente homogéneo), cambio en la perspectiva histórica que tal vez pueda representar un cambio en la perspectiva y el valor que se tiene del mismo grupo, sostiene Rodríguez (2008: 203).

De igual forma, Gilmar Gonzales piensa que la novela de Spedding crea una distancia con la literatura indigenista tradicional y señala su carácter oral, solo que él cree que es el humor uno de los factores principales en la instauración de estos cambios. El proyecto de Spedding, sostiene Gonzales, pretende escribir una historia del pueblo aymara, pero una historia que resulta “de la manifestación de la cotidianeidad concreta” (2011a: 181), que permite al lector ingresar al mundo aymara como si fuera el propio. Este conocimiento nos permite comprender las relaciones “a través de las cuales la comunidad aymara se expresa” (2011b: 52), pero que al mismo tiempo muestran las grandezas y miserias de este grupo cultural. Y a diferencia de la literatura indigenista tradicional, esta propuesta se hace a partir del humor, a partir de “la risa de la fiesta”. Según Gonzales, en *De cuando en cuando Saturnina* hay tres formas en que se produce el humor. La primera es “la mezcla de lenguas y registros”. La segunda es la mezcla de tiempo e instituciones, como la combinación de alta tecnología con tecnologías más antiguas, mezcla que expresa el paso de un tiempo anterior a un tiempo posterior, del futuro al pasado. La tercera forma de humor es la relacionada con *la ubicuidad*: el “lugar que alguien o algo ocupan es casi siempre aparente o momentáneo. Así, el disimulo es una constante y es, entre otras, una estrategia de convivencia en la sociedad”

(2011a: 56). Esas situaciones de desubicación, [como cuando “Saturnina en *Manuel y Fortunato* disimula ser una devotísima creyente con el propósito de evitar un proceso judicial por brujería” (2011a: 56)] provocan la risa.

Gonzales también identifica características de la novela que otros críticos no han mencionado. Cree, por ejemplo, que en la novela hay una preferencia por lo rural, describiéndolo siempre como un espacio aymara: “la representación del indio está construida a partir de una defensa del mundo rural en oposición al urbano, de la mujer en oposición al varón”. “El ‘rol masculino’ en todas las novelas es apropiado por las mujeres” (2011a: 60). Estos temas quedan como observaciones pertinentes a las que, sin embargo, nos parece, les falta un mayor desarrollo.

Este trabajo retomará muchas de las ideas descritas hasta aquí, sobre todo las de los dos últimos críticos, Rodríguez y Gonzales (la oralidad en la novela, su distanciamiento de la literatura indigenista tradicional, las oposiciones de lo rural frente a lo urbano y lo femenino frente a lo masculino) para aportar a su desarrollo, en una lectura un tanto más detallada de la novela.

4. Nuestra lectura: Las figuras del cerco

4.1. La imagen del cerco

Nuestro punto de partida es sin embargo otro: esa imagen del *cerco* a la que ninguna de las lecturas reseñadas presta atención, y que ni siquiera mencionan, aunque es una imagen recurrente en la novela que puede ayudar a dar cuenta tanto de su forma como de su contenido. Una imagen que, además, no solo es importante por su presencia constante, sino porque a través de ella es posible, creemos, ordenar de alguna manera la complejidad de la novela en una sola lectura. De paso, y esto es significativo, la del cerco es una imagen que ha sido extrañamente obviada por la crítica nacional a pesar de ser muy frecuente en la cultura boliviana. Si bien estudios históricos se refieren, por ejemplo, al cerco de La Paz de 1781, estudios culturales y literarios no mencionan esta imagen. Incluso en el estudio *Los mitos*

profundos de Bolivia, Guillermo Francovich no se refiere, en ninguno momento, ni siquiera de manera tangencial, a ella.

Decíamos ya (cf. 10-13) que la imagen del cerco se presenta de dos formas: cuando un grupo marginado cerca, amenazante (la amenaza es ante todo la evidencia de su presencia), al grupo que lo ha rechazado, para recuperar el lugar simbólico-cultural que cree haber perdido dentro de la sociedad que lo ha apartado; o cuando, en dirección contraria, un grupo pretende separarse porque cree que su diferencia e identidad están en riesgo por la pretensión de homogenización del grupo más grande o poderoso. Cabe aclarar que, aunque estas dos parecen formas distintas de concebir la imagen del cerco, ambas pueden entenderse como similares: las dos hablan de grupos aislados (segregados o autosegregados), buscan la cohesión del grupo gracias a este aislamiento, dividen su universo entre los de adentro y los de afuera y las dos son formas violentas de imponerse o sobrevivir culturalmente (violentan el consenso general). Creemos percibir ambas en la novela de Spedding, *De cuando en cuando Saturnina*, o por lo menos una como consecuencia de la otra: los marginados deciden conformar su propio espacio cultural porque la sociedad que en un momento los rechazó no puede, piensan, asimilarlos respetando su diferencia cultural.

Entiéndase que este espacio segregado (impositiva o voluntariamente) puede ser desde uno geopolítico –en el que se intenta salvar una diferencia cultural– hasta un “espacio” de producción e intercambio de información a través de la memoria o del lenguaje. La novela de Spedding usa repetidamente esta imagen desde diversas perspectivas y con variados contenidos, como cuando refiere la construcción de cercos físicos [mallas electrificadas (S: 28)], o el esfuerzo por conservarlos y fortalecerlos [la prohibición del ingreso de forasteros a la Zona, varios años después de la revolución que logró ya su separación (S: 9)], o los reiterados intentos de las protagonistas de violentarlos [las diferentes estrategias para entrar en el Perú cuando les está vedado (S: 28)]. Así de reiterativa es esta imagen en el texto. Pero el ejemplo más evidente de esta imagen en la novela es el espacio político creado, el *Qullasuyu*, que se cerca y es cercado.

Si bien esta imagen de separación es la más emblemática, no es la única: la separación no solo afecta espacios geográficos, como ya comentamos, sino también prácticas ligadas a la información y comunicación como la memoria y el lenguaje. El lenguaje de la novela, por

ejemplo, buscará su propio código, que lo separa del lenguaje común, y que le permite comunicar lo que con el lenguaje estándar no puede: su diferencia. Algo parecido se puede decir de la memoria de la abuela, que además se presenta siempre articulada en o desde espacios cercados –una habitación rodeada de telas negras, por ejemplo (S: 35)– para comunicar información que el discurso histórico oficial omite o silencia.

Es así que esta recurrencia de la imagen o figura del cerco nos ayudará también a leer tres temas o preocupaciones fundamentales de la novela: la utopía, la memoria y la oralidad, todos ellos manejados y entendidos en un juego de separación y diferencia.

4.2. *Primera consecuencia del cerco: La posibilidad o imposibilidad utópica*

La utopía, como se sabe, es el núcleo de muchas novelas de ciencia ficción (Jameson, 2009: 10). Generalmente, es la representación, más o menos detallada, de la resolución de un problema histórico preciso, la eliminación de un “mal fundamental”. Y se concreta en la creación o postulación de una sociedad alternativa en la que ese “mal” ha sido erradicado. La utopía sugerida en *De cuando en cuando Saturnina*, y que hemos denominado *katarista* por su afinidad con ese movimiento, intenta resolver “el problema de los aymaras”: la percepción de que es una cultura que ha sido tratada como foránea en su propia tierra por muchos siglos, incluso tal vez ahora. Muchos autores justamente se han referido a este sentimiento o idea al justificar el surgimiento del movimiento katarista e indigenista. Precisamente, uno de los ideólogos centrales del indianismo en Bolivia, Fausto Reinaga, en su libro *Tesis india*, plantea que:

En Bolivia hay dos Bolivias: la Bolivia europea y la Bolivia india [la europea es una] nación opresora; esclaviza y explota a la nación india. La nación india no tiene Estado. El Estado es de la Bolivia mestiza y asume la autoridad de las dos Bolivias. Toma sin su consentimiento la personería de cuatro millones de indios. El Estado boliviano suplanta la voluntad de la nación india... La Bolivia europea esclaviza la lengua y la religión del indio, oculta su historia y su cultura e impone como lengua, religión y cultura oficial de Bolivia, la lengua, la religión y la cultura del conquistador Pizarro. (2014: 435)

Y Reinaga puntualiza en el mismo texto: “La división de la historia de América que ha hecho el Occidente no es válida para el indio. Porque en la conquista, la colonia y la república, su condición de esclavo no ha variado. Bajo el dominio español, como bajo el mestizo republicano, el indio ha sido nada más ni nada menos que una bestia esclava” (2014: 436).

Esta noción de subordinación y de desplazamiento sociopolítico es el que acompaña el pensamiento indianista (y es el que se refleja en la novela también). En el manifiesto del Partido Indio en Bolivia, firmado en Tiwanaku el primero de enero de 1970, se repite esta idea: “Más vale morir que seguir esclavos. Y esclavos en nuestra propia tierra; en nuestra propia patria” (2012: 410).

En su libro *El katarismo*, Javier Hurtado coincide en que este movimiento “es producto de la opresión y explotación económica y racial, que se han extendido hasta nuestros días bajo distintas formas, ejercidas desde antes de la Colonia sobre los aymaras, quechuas y otras culturas andinas y amazónicas” (2016: 257). Y continua más adelante: “el antiguo sistema solo ha sido reestructurado, pero no ha sido cambiado [...] simplemente se dio un cambio de patrones a través de un sistema más sutil [...]. La explotación del indio llegó a grados intolerables” (2016: 334).

El problema de no encontrar un espacio propio en la nación es el “mal fundamental” que la utopía descrita en la novela quiere resolver. En lugar de la búsqueda de su inclusión en lo “nacional” y sus proyectos, en los sentidos planteados por Franz Tamayo en su libro *Creación de la pedagogía nacional (1910)* o Alcides Arguedas en *Pueblo enfermo (1909)*, por ejemplo, en la novela la cultura aymara recupera un espacio geográfico propio, expulsa al “otro” de él y funda su propio Estado.

La mayoría de las utopías siguen una estructura parecida. Un autor observa un problema histórico concreto (que de alguna manera lo conmueve), plantea o imagina resolverlo y representa una sociedad paralela donde ese mal ha sido suprimido. En el caso de *De cuando en cuando Saturnina* se señala la marginalización del indio en su propio territorio como el problema histórico concreto, el “mal fundamental” que habría que eliminar, y se diseña o imagina el nuevo *Qullasuyu*, un espacio sociopolítico dirigido y habitado por indígenas en el que ya no son marginados.

En estos términos generales, la construcción utópica es hasta cierto punto simple. Pero este esquema de partida solo encubre una mayor complejidad. Como Jameson (teórico de la utopía, del que tomaremos los principales conceptos de esta forma) nos recuerda, la construcción utópica supone múltiples tensiones, contradicciones y paradojas. En su anhelo de posicionarse como mundos alternativos, las utopías textuales se ven obligadas a destacar esta su cualidad de “mejor” en comparación con otros o antiguos sistemas, lo que la arroja a la dialéctica de la identidad y la diferencia (Jameson, 2009: 175), una de las tensiones estructurantes de su forma. Además, aunque se presenta como una proyección en el tiempo (un futuro) de una sociedad –que no existe–, su originalidad es solo aparente: tal vez por la incapacidad del hombre de imaginar algo que no conoce, la forma utópica acaba recreando momentos ya vividos. En suma, estructuralmente, solo puede ser un comentario del presente y/o un collage del pasado (Jameson, 2009: 210).

El desarrollo o la degeneración de la forma de gobierno planteada desde una utopía suele también ser vertiginosa. Una vez consolidada, su deterioro es acelerado: las soluciones que ha buscado y que han marcado su forma de sociedad paralela acaban desencadenando otros problemas, otros límites humanos, que inspiran a su vez otros proyectos utópicos. Por eso Jameson insiste en que utopía y distopía están por lo general presentes *simultáneamente* en toda novela de ciencia ficción (2009: 37). También es una forma absolutamente dependiente de la circunstancia histórica (la necesidad de plantearlas y finalmente su producción solo se da en momentos históricos de crisis, según Jameson), aunque quiera a veces ser ahistórica (2009: 56).

Tensiones, contradicciones y paradojas las construyen. La cruza la tensión de desear algo que no se puede controlar, de imaginar algo que no se ha vivido y también la contradicción de querer hablar del futuro y acabar hablando del presente o que la solución de un problema acabe delatando otros, en una sucesión que parece indefinida. Y además la paradoja de buscar ser ahistórica o transhistórica, cuando solo en momentos históricos específicos puede ser gestada. Todo esto también la construye y es tal vez lo que la hace interesante. Esta forma compleja, sin embargo, ofrece un detalle significativo constante en su representación narrativa: plantea la existencia de un grupo humano que se aísla o se acerca (en una sociedad paralela, separada o clandestina).

4.3. Segunda consecuencia del cerco: Las memorias en conflicto

La memoria es otra estructura o forma de experiencia que la imagen del cerco nos ayudará a describir en la novela de Spedding. Su presencia e importancia es evidente si pensamos que la utopía representada es, más que un futuro imaginario, la recreación de un pasado, por lo que no es extraño que la memoria sea un tema y registro también centrales. En su concepción, dialogan y se contraponen dos tipos de memoria: la memoria oral –que hemos identificado como la memoria de la abuela o la clandestina– y la registrada o inscrita –que hemos identificado como la memoria que propone el grupo de poder u oficial–. Estas diferentes “memorias” rivalizan en su deseo de controlar la información y es ahí donde se las puede entender a través de la imagen del cerco: la memoria oficial elimina de su discurso cierto tipo de datos para construir su propia versión de su historia, lo que lleva a la memoria oral a separarse, a cercarse en una clandestinidad que le permite preservar y reproducir lo que la otra –la oficial– excluye.

4.4. Tercera consecuencia del cerco: El reino de la oralidad

La oralidad es la última dimensión de la novela que buscamos leer y también creemos que esa lectura se puede pensar desde la imagen del cerco. La novela de Spedding crea lo que llamaremos una *ilusión de oralidad*, en principio por la importancia que le otorga a este registro en contraposición con otros (escritos, digitales, audiovisuales). Esta *ilusión* –pues es una novela *escrita* como transcribiendo *voces*– se construye en el texto por la presencia de ciertas marcas que pretenden ser la representación gráfica (o la transcripción) de un modo particular de pronunciar y de ordenar el español, el llamado *castellano o español andino* (Lipski, 1994: 204). Esta presencia no es gratuita: sirve en principio para dar una voz –un código– particular al nuevo espacio utópico, el *Qullasuyu Marka*, los únicos hablantes de este castellano. Pero, sobre todo, y mientras otros países son vulnerables por su interconexión a través de la tecnología, el *Qullasuyu Marka* –que renuncia a ciertos usos de la informática en su administración política y prefiere modos analógicos, como la memoria oral y los quipus– se protege de los de ataques y se mantiene como un espacio autónomo y protegido

de la influencia externa, fortaleciendo el cerco (la separación) que les ha permitido convertirse en un espacio utópico.

5. Spedding y Jameson: Apuntes informativos preliminares

Dada la complejidad de la novela nos permitimos presentar aquí su resumen para que el desarrollo de nuestra lectura se entienda mejor. Veamos:

El 2022 se produce una revolución en Bolivia. La población indígena se subleva y lucha contra militares y Estado. Vence en esta revolución y se apropia de gran parte del territorio boliviano (excepto Santa Cruz) y funda un nuevo país, el *Qullasuyu Marka*. Este nuevo gobierno se rige por leyes y costumbres precoloniales. En este lugar nace Saturnina Mamani Guarache, experta navegadora espacial, que tiene una postura anarcofeminista y que forma parte del Comando Flora Tristan, que responde a esta línea ideológica y desde el que planea y ejecuta varios actos terroristas (hace estallar una luna de Marte y atenta varias veces contra el gobierno del Perú). Saturnina es *amawt'a*, pero el grupo que conduce la religión y el poder en el *Qullasuyu* quiere controlar y silenciar esta su facultad porque es mujer. Lucha contra este grupo aconsejada por su abuela, muerta hace varios años, pero que le habla desde su calavera. La novela está planteada como una serie de entrevistas a un grupo de mujeres (en el que se encuentra Saturnina y sus compañeras) para conocer este país que ha cerrado sus fronteras al resto del universo. Es decir, la trama que hemos resumido se propone en la novela de forma fragmentaria y no linealmente: es el lector el que tienen que reconstruir la historia contada.

Antes de escribir la trilogía de novelas de la que *De cuando en cuando* es una parte, Alison Spedding escribió otra trilogía de literatura fantástica en inglés, *A Walk in the Dark: The Road and the Hills* (1986), *A Cloud over Water* (1988) y *The Streets of the City* (1988). En castellano comenzó publicando un libro de cuentos, *El tiempo, la distancia, otros amantes. Cuentos, 1989-1993* (1994). Después de la publicación de la trilogía de *Saturnina*, la autora ha publicado dos novelas más: *Catre de fierro* (2015) y *Miedo y asco en Cambridge* (2017). Paralelamente ha escrito, coordinado y participado en un gran número de libros de

ciencias sociales; entre los más destacados: *Wachu Wachu: Cultivo de coca e identidad en los Yungas de la Paz* (1994), *En defensa de la hoja de coca* (2003), *Kawsachun coca: Economía campesina cocalera en los Yungas y el Chapare* (2004), *Mujeres en los movimientos sociales en Bolivia, 2000-2003* (2005), *Pautas metodológicas para investigaciones cualitativas y cuantitativas en ciencias sociales y humanas* (2006), *Religión en los Andes: Extirpación de idolatrías y modernidad de la fe andina* (2008), *La segunda vez como farsa: Etnografía de una cárcel de mujeres en Bolivia* (2008), *Descolonización: Crítica y problematización a partir del contexto boliviano* (2011), *Chulumani flor de clavel: Transformaciones urbanas y rurales, 1998-2012* (2013).

El análisis de Fredric Jameson, por su parte, se construye a partir de un marxismo metodológico: una recreación de la teoría cultural del marxismo que establece una estrecha relación entre el Modo de Producción y la cultura, una conexión causal entre el arte y las circunstancias en las que se produce su creación y recepción. Entre sus obras publicadas: *La cárcel del lenguaje* (1972), *Documentos de cultura, documentos de barbarie* (1989), *Teoría del videoarte* (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991), *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial* (1995), *Imaginario y Simbólico en Lacan* (1995), *Teoría de la postmodernidad* (1996), *Periodizar los 60* (1997), *La postmodernidad y el mercado* (1998), *Estudios culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo* (con Slavoj Žižek) (1998), *El giro cultural* (1999), *Las semillas del tiempo* (2000), *Una modernidad singular* (2004), *El realismo y la novela providencial* (2006), *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* (2009), *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica* (2010), *Reflexiones sobre la postmodernidad* (2010), *El postmodernismo revisado* (2012) y *Las variaciones de Hegel. Sobre la Fenomenología del espíritu* (2015).

6. Plan general de esta tesis

Dividiremos nuestro análisis en tres capítulos. En el primero, nos ocuparemos de describir la imagen del cerco y su construcción en la literatura de ciencia ficción, en la literatura boliviana y, sobre todo, en la novela *De cuando en cuando*. En el segundo y tercero, desarrollamos los

tres temas que se desprenden de la imagen del cerco y que son, en nuestra opinión, los centrales de la novela: la posibilidad o imposibilidad utópica, el conflicto entre diferentes memorias y la oralidad como código textual alternativo.

(Al final de los tres capítulos, se incluyen dos mapas que delimitan esta nación utópica, el *Qullasuyu Marka*, para que se entienda mejor nuestra explicación de ciertos pasajes de la novela).

CAPÍTULO I

CERCO

1. La imagen del cerco en algunas utopías textuales

Analizaremos los aspectos principales y los sentidos de la imagen del cerco en algunas utopías textuales clásicas, primero, y en algunas obras de la literatura y el cine bolivianos, después.

El *cerco* es una imagen que se presenta en estas propuestas, según hemos observado, de dos formas: cuando un grupo marginado cerca amenazantemente al grupo que lo ha rechazado para recuperar el lugar simbólico-cultural que cree haber perdido en la sociedad que lo ha excluido o cuando un grupo de personas o espacio cultural se separa detrás de un ‘muro’ (físico o conceptual) para defenderse de una totalidad que pretende anularlo al tratar de integrarlo. Aunque parecen formas distantes de concebir la imagen del cerco, ambas pueden entenderse similares: las dos generan la imagen del cerco aunque desde distintas posiciones, nos hablan de grupos aislados (segregados o autosegregados), buscan la cohesión del grupo gracias a este aislamiento, dividen su universo en “los de adentro y los de afuera” y las dos son formas violentas de imponerse culturalmente: violentan el consenso general. Una puede entenderse como consecuencia de la otra (los marginados deciden conformar su propio espacio cultural porque la sociedad que en un momento los rechazó no puede asimilarlos respetando su diferencia cultural).

Esta imagen (entendiéndola desde la segunda forma, cuando se busca un espacio propio, es decir, la opción de la autosegregación) aparece, en la literatura mundial, en muchas novelas clásicas de ciencia ficción: *The War of the Worlds* de H.G. Wells (1898), *We* de Evgueni Zamiatin (1924), *1984* de George Orwell (1949), *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953), *Picnic al borde del camino* de Arkadi y Boris Strugatski (1972), *The Dispossessed* de Ursula Le Guin (1974)—; o, en la literatura nacional, desde la primera forma (el marginado que cerca un espacio del que ha sido excluido), en diferentes géneros: por ejemplo, en las

novelas *Wata Wara* (1904) y *Raza de bronce* de Alcides Arguedas (1919), las películas: *Yawar Mallku* (1969), *El coraje del pueblo* (1971), *La nación clandestina* (1989) de Jorge Sanjinés. Aquí analizaremos la versión de esta figura que construye la novela de Spedding *De cuando en cuando Saturnina. (Saturnina from Time to Time): Una historia oral del futuro*.

Para Fredric Jameson, que en su libro *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* propone un estudio teórico minucioso de la utopía y la ciencia ficción en tanto géneros,¹² el *cierre* (que es como este autor llama la imagen del *cerco*) se articula en las utopías textuales de manera “física”. Las utopías escritas a lo largo de la historia (proyectos políticos o ficcionales, o las dos cosas al mismo tiempo) han sugerido la necesidad de que esos “no-espacios” (*i.e.* u-topía) sean cercados físicamente para poder existir. El *cierre*, dice Jameson, es una exigencia formal de este tipo de estructuras porque es un mecanismo que posibilita la autodeterminación y el despliegue de una genuina diferencia sistémica que permita la formación de un nuevo tipo de contenido por derecho propio. Además, la utopía debe construir el objeto “aislándolo dentro de un campo perceptivo en el que se lo pueda *nombrar*: seguramente el requisito primero y fundamental para cualquier objeto de deseo perdido o hallado” (Jameson, 2009: 272). El *cierre* transforma el deseo, el “sueño”, en algo concreto y próximo al soñador, en otras palabras algo “real”, porque al separarlo y nombrarlo podemos concebirlo recién como una identidad específica y diferenciada con la que podemos interactuar.

La imagen del cerco implica la separación y aislamiento espacial de la experiencia utópica: los fosos y las murallas se han presentado con obstinación en las utopías textuales desde la del propio Tomás Moro:

Se dice, y así lo demuestra la configuración del terreno, que en otro tiempo aquella tierra no estaba completamente rodeada por el mar. Fue Utopo quien se apoderó de la

¹² Sobre una definición formal e histórica de la ciencia ficción como género, véase también: Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre* y “On the Poetics of the Science Fiction Genre”; John Clute y Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction*; Verónica Hollinger “Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999”; Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*; H. Bruce Franklin y Robert A. Heinlein, *America as Science Fiction*; y Samuel R. Delany, *The Jewel-hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*.

isla y le dio su nombre, pues anteriormente se llamaba Abraxa. Llevó a este pueblo tan inculto y salvaje a ese grado de civilización y cultura que le pone por encima de casi todos los demás pueblos. Conseguida la victoria, hizo cortar un istmo de quince millas que unía la isla al continente. Con ello logró que el mar rodease totalmente la tierra. (1985: 28)

Este aislamiento espacial se prolonga o reproduce, con frecuencia, en un aislamiento temporal: La utopía (el no-espacio) acaba por conformar un enclave temporal (el no-tiempo o ucronía),¹³ es decir, un enclave que ha roto, ha detenido o ha puesto entre paréntesis la continuidad temporal e histórica.

Además de esta dinámica de la separación espacio-temporal que la impulsa, la imagen del *cercos* o *cierre* contribuye a figurar o establecer otra lógica: la de la “diferencia fundacional entre ellos y nosotros” (Jameson, 2009: 19), o sea, entre los utópicos y los extraños, entre los de adentro y los de afuera. Se perfila así la representación del deseo de una alteridad o diferencia radical, un deseo ligado a su vez a “la emergencia de ideales abstractos de pureza y unanimidad, de identidad a todos los niveles” (2009: 249), imaginados como necesarios para la existencia de este tipo de estructuras (las utópicas), pero que también ha servido para desencadenar una cierta “aura siniestra” o un aire totalitario en este tipo de proyectos. Los numerosos detractores de las representaciones utópicas las asocian, por eso, con el racismo (o “pureza”) y la intolerancia (o “unanimidad”): “El régimen que gobierna el *Qullasuyu* ha sido clasificado de arcaicista, racista y sanguinario” (S: 10). Compárese esta crítica desde afuera de la utopía con la descripción clásica, desde adentro de su pesadilla, en la novela *1984* de Orwell: “El ideal del Partido era inmenso, terrible y deslumbrante [...] una

¹³ Si bien el término *ucronía* etimológicamente viene de las palabras griegas “ou” (no) y “cronos” (tiempo) y por lo tanto significa literalmente el “no-tiempo”, que es como aquí lo estamos utilizando, también es el nombre de todo un género literario, relacionado pero independiente de la ciencia ficción, que se construye a partir de “historias alternativas”: narraciones que relatan un mundo a partir de un punto en el pasado en el que algún acontecimiento sucedió de forma diferente a como ocurrió en realidad. Por ejemplo, el caso clásico de ucronía es el que responde narrativamente a la pregunta: ¿qué habría sucedido si los aliados hubieran sido derrotados en la Segunda Guerra Mundial? Varias novelas se han construido como respuestas a esa pregunta: *Hitler Victorious* de Gregory Benford (1986), *Fatherland* de Robert Harris (1962) y *The Man in the High Castle* de Philip K. Dick (1962). Este término fue propuesto por el filósofo francés Charles Renouvier, en el siglo XIX, en su obra *Uchronie: L'Utopie dans l'histoire*, (*Ucronía: La utopía en la historia*). En este texto, sostiene que así como la utopía es lo que no existe en ningún lugar, ucronía es lo que no existe en ningún tiempo.

nación de guerreros y fanáticos que marchaba en bloque siempre hacia adelante en unidad perfecta, pensando todos los mismos pensamientos y repitiendo a grito unánime la misma consigna [...] trescientos millones de personas todas ellas con la misma cara” (Orwell, 2014: 82).

2. A manera de ejemplo: El cerco en *The Dispossessed*

Por ejemplo, en la novela de Ursula K. Le Guin¹⁴ *The Dispossessed*¹⁵ (1974) encontramos que la imagen del cerco sirve para figurar una generosa multiplicidad de contenidos: cuestionamientos sobre el concepto de libertad (¿tenemos más libertad al levantar muros para separarnos de los demás y decidir nuestra propio destino o más bien al derribar todos los muros y unirnos a la generalidad?); sobre la totalidad en contraposición a lo individual; sobre la totalidad social como un cuerpo orgánico; sobre la totalidad social que acaba fatalmente convirtiéndose en un totalitarismo; sobre cómo, gracias al cerco, podemos diferenciar la temporalidad utópica de la temporalidad histórica; sobre cómo la imagen del cerco figura una necesidad de inmovilidad y, finalmente, cómo el lenguaje puede construirse como una suerte de cerco.

En la novela de Le Guin la imagen del cerco es central. Su historia transcurre en un planeta llamado Urras y en su luna Anarres. Un grupo de habitantes del planeta ha emigrado a su luna para fundar un Estado anarquista. En Urras se desarrolla una cultura capitalista. Pese a sus diferentes formas de gobierno, ambos (Anarres y Urras) mantienen un comercio constante, naves de Urras aterrizan en Anarres para dejar algunos bienes y llevarse los minerales que abundan en esta luna. Por sus diferencias ideológicas, sin embargo, ninguno de los dos gobiernos quiere que sus ciudadanos tengan contacto con el otro grupo, por lo que

¹⁴ Prolífica escritora estadounidense que ha publicados obras principalmente de ciencia ficción y fantasía, aunque también ha escrito poesía, libros infantiles y ensayos. Ha recibido varios premios, entre los más importantes: el Hugo y el Nébul. Fue la primera mujer galardonada con el título de Gran Maestra por la Asociación de Escritores de Ciencia Ficción y Fantasía de Estados Unidos (SFWA).

¹⁵ Título completo: *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia. Los desposeídos* en español. Novela ganadora de los premios Nébul de 1974, Hugo de 1975 y Locus del mismo año. Aquí citaremos la segunda edición, de 1997, de la traducción al castellano de Matilde Horne. (Cf. “Obras citadas”).

se ha amurallado la plataforma de aterrizaje y despegue de naves espaciales para evitar dicho contacto. Obviamente, en el trascurso de la novela, encontramos que la separación entre estos grupos no solo es física (el muro) sino conceptual y simbólica.

Los muros, según Shevek, protagonista de esta novela, son bifacéticos: lo que hay dentro o fuera de ellos depende del lado en que uno se encuentre (Le Guin, 1997: 3). Cuando en esta novela (como en la *Spedding*) una parte de la sociedad decide amurallar su territorio en busca de la autodeterminación, uno como lector se pregunta: ¿A quiénes encierran en realidad? ¿Se encierran a sí mismos o encierran al resto del mundo que los rodea? ¿En qué lado del muro radica la libertad? ¿Es posible la comunión humana sin que un grupo de sujetos intenten dominar a otro? ¿Es posible una sociedad ordenada sin que un grupo tenga que controlar ese orden? ¿Hay muros dentro de nosotros mismos?

La imagen del cerco, entonces, es capital para entender esta novela de Le Guin. Es más: es el pilar estructural de su narración, que gira en torno al intento (liberal) y frustración de su protagonista por derrumbar los muros (físicos y culturales) que separan a Anarres (la luna donde vive) de Urras, el planeta de donde doscientos años antes un grupo de hombres huyó buscando fundar un nuevo Estado. El muro ayudará a entender, tanto al protagonista como al lector, cómo gracias a este amurallamiento de la comunidad se construye una *totalidad social* —o al menos su ilusión—, categoría imprescindible para la comprensión de la estructura de las representaciones utópicas. La totalidad social, explica Jameson, es ese tejido de reglas, escritas o no, consensuadas o no, impuestas o consuetudinarias, que hacen posible una sociedad (2009: 29).

En esta novela, la totalidad se presenta corpórea: el nuevo órgano social es como un cuerpo. “La ciudad de Anarres tenía a la sazón”, comenta uno de los personajes, “unos cien mil habitantes, y ahora se llamaba Abbenay, que en la nueva lengua de la nueva sociedad significaba *Mente*” (Le Guin, 1997: 77), cuyas células son los ciudadanos: “no nos vamos de Anarres porque somos Anarres. Tú, por ser Tirin, no puedes salir del pellejo de Tirin” (1997: 37).

Que este sentido de totalidad se desplace en muchas utopías textuales al totalitarismo (1984 de George Orwell, *We* de Evgueni Zamiatin, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury) es casi inevitable según la lógica de tales novelas. Con el tiempo las reglas que han desencadenado

una nueva sociedad se vuelven un muro contra la intromisión o influencia de otros sistemas –el peor temor de la sociedad utópica, cuyo núcleo es justamente la diferencia. Por eso poco a poco se vuelven más intolerantes contra la innovación o el cuestionamiento de sus reglas. La norma debe cumplirse cada vez más estrictamente por temor a que ese cuestionamiento sea una invalidación externa (geográfica o temporal) que ponga en riesgo la diferencia. Lógicamente, ante este orden de cosas, las libertades disminuyen y la función gubernamental de vigilancia de la norma se vuelve importante.

En *The Dispossessed* de Le Guin, los habitantes de Anarres tienen prohibido cualquier tipo de contacto con los habitantes de Urras, no pueden viajar a ese planeta y, si lo hacen, no pueden volver para evitar la contaminación: “Sólo de algo tenía conciencia clara, de su propio y total aislamiento. [...] Siempre había temido esto, más que a la muerte. Morir es perder la identidad y unirse al resto” (1997: 7). En *De cuando en cuando Saturnina*, los habitantes del *Qullasuyu Marka* también tienen prohibido el contacto con personas de otras culturas y tampoco pueden informar sobre las costumbres propias por el mismo temor de poner en riesgo su identidad (S: 10). Es la última etapa de muchas utopías textuales: un proyecto que nació del deseo de mejorar las condiciones de vida acaba en el autoritarismo. Pero esta última fase es con frecuencia el origen o el desencadenante de una nueva utopía, como en el caso del mitológico *fénix* que nace de sus cenizas o como el de la víbora que muerde su propia cola. Símbolos que podrían ser usados para describir los ciclos utópicos.

2.1. *El tiempo utópico: Circularidad y stasis*

En *The Dispossessed*, los ciclos utópicos se relacionan con el deseo y su circularidad: “La búsqueda de placer es circular, repetitiva, atemporal”, dice el protagonista y continúa: “la variedad que persigue el espectador, el cazador de emociones, el sexualmente promiscuo, siempre concluye en el mismo lugar. Tiene un final. Llega al final y tiene que volver a empezar. No es un viaje y un retorno, sino un ciclo cerrado, un claustro, una celda” (Le Guin, 1997: 259).

La circularidad o carácter cíclico del deseo utópico construye su particular temporalidad: la utopía es una cápsula detenida en el tiempo diferenciada de las

continuidades del tiempo histórico. Es decir: la temporalidad utópica es circular, cíclica, cercana al tiempo mítico. No solo porque, como ya dijimos, cuando una utopía acaba empieza otra, sino porque los administradores de la utopía buscan la inmovilidad una vez impuesto el nuevo sistema, en contraste con la temporalidad histórica que se concibe como un tiempo progresivo, que avanza sin un destino final. Contraste de temporalidades que las utopías textuales muchas veces enfatizan en sus propios textos a través de este amurallamiento y el encierro, como en el caso de la novela de Le Guin. Fuera de ese claustro, explica el protagonista, “está el paisaje del tiempo, en el que es posible, con suerte y coraje, construir los frágiles, provisorios e improbables caminos y ciudades de la fidelidad; un paisaje habitable para seres humanos” (Le Guin, 1997: 259).

Es el caso de la novela de Spedding, que describe un cuarto amurallado de telas negras donde la protagonista y sus familiares hablan con su abuela, mientras afuera se escucha el bullicio del pueblo (S: 66). Claramente se contraponen aquí también dos temporalidades: la temporalidad del rito que es circular (el tiempo de la utopía o del deseo) y la temporalidad continua del tiempo histórico, utopía ya detenida o anquilosada, que transcurre afuera (del cerco).

Otra particularidad en el contenido y estructura de estos textos es la búsqueda y necesidad de inmovilidad o stasis, también figurada como consecuencia de un cerco o cierre. Casi todas las utopías que comentamos aquí brevemente (las descritas en *We* de Evgueni Zamiatin, 1984 de George Orwell, *The Dispossessed* de Ursula Le Guin y en *De cuando en cuando Saturnina* de Spedding) se han establecido gracias a una revolución o una guerra, un momento de crisis social, momento de ruptura de la continuidad histórica, que se imagina la única puerta hacia un cambio radical (aunque, como se verá más adelante, tal transformación radical no sea, en definitiva, tan radical). Sin embargo, después de este momento de crisis social, la utopía ya establecida comienza a institucionalizarse, comienza a buscar también estabilidad permanente, inmovilidad. La novela de Le Guin describe este proceso de institucionalización a través del deseo del protagonista de inmovilidad: “Se sentía perfectamente bien. Todo estaba bien. Prefería no moverse. Moverse hubiera sido perturbar ese momento perfecto, estable, el equilibrio del mundo” (1997: 96). Pero, con el tiempo, esta inmovilidad a un comienzo deseada empieza a ser asfixiante para los protagonistas de estas

novelas. Más si, como sucede con frecuencia, la inmovilidad se presenta como una imposición de los Estados que quieren reproducirse y perpetuarse. En un momento Shevek reclama a un ciudadano de un país de Urras, Thu, (que pregonan ser modelo del “verdadero socialismo”, o sea, conservadores de la utopía): “Ustedes, allí, nos tienen miedo. Temen que traigamos de vuelta la revolución, la antigua, la verdadera, la revolución por la justicia que ustedes comenzaron y abandonaron a mitad de camino” (Le Guin, 1997: 109).¹⁶ (En *De cuando en cuando Saturnina* este rechazo al cambio en la utopía institucionalizada encuentra su mejor expresión en la imposibilidad de que Saturnina sea *amawt’a*, por ser mujer).

La inmovilidad o stasis, que es consecuencia pero también necesidad para la continuidad de estos sistemas, conduce a la utopía a una de sus más grandes contradicciones: la que se presenta al comienzo como la *movilidad* de un sistema caduco convoca contradictoriamente, con el tiempo, la inmovilidad que un día denunció. Y aunque entendemos que esa es la dinámica de un sistema que comienza a institucionalizarse –y que necesita institucionalizarse para sobrevivir– no deja de presentarse como una contradicción de los principios de la propia utopía como construcción y como crítica. Sin embargo, creo que el advenimiento de lo utópico (y lo demuestran las novelas de Spedding y Le Guin, como lo veremos más adelante en detalle) es ese momento vital en que una sociedad analiza su presente y revisa su pasado para volver a construirse, aunque este solo sea, por definición, un momento, imposible de perdurar en el tiempo. En esto también la utopía se parece a un deseo que muere en cuanto se realiza.¹⁷

¹⁶ Aunque como lo aclara Reinhart Koselleck en su libro *Futuro pasado*, el concepto de revolución se refiere a un movimiento circular (relacionado estrechamente entonces con la utopía y el deseo como hasta ahora lo hemos definido) y no a un movimiento progresivo y ascendente, con el que normalmente se lo relaciona. “En el año 1842 un ilustrado francés hizo una muy notable observación histórica. Hauréau recordó algo que se había olvidado, que nuestro término [revolución] denota propiamente un regreso, una vuelta que, según el uso latino de la palabra, retorna al punto de partida del movimiento. Una revolución significaba, originalmente y de acuerdo con el sentido literal, un movimiento circular” (1993: 70).

¹⁷ La inmovilidad de las sociedades descritas –en novelas como la que comentamos de Le Guin y la que analizamos de Spedding– parece pesar sobre sus protagonistas. Se sugiere de hecho, a veces, un contraste entre dos temporalidades o sensaciones del tiempo: la utópica (circular y cíclica) y la histórica (lineal y evolutiva). Esta distinción es en la novela de Le Guin una constante referencia. Shevek explica, por ejemplo, una de sus múltiples teorías del tiempo: “la secuencia explica eficazmente nuestro sentido lineal del tiempo, y la evidencia de la evolución. Incluye la creación, y la mortalidad. Pero allí se detiene. Explica todos los cambios, pero no puede explicar por qué las cosas perduran. Habla sólo de la flecha del tiempo [...] nunca del círculo del tiempo” (1997:174). En la novela de Spedding este contraste temporal es referido en varias partes. Por ejemplo, en la escena de Saturnina, su familia y Fortunata encerradas en una habitación evocando a la abuela muerta, oyendo

2.2. Utopía y lenguaje

Las dos novelas (pero sobre todo la de Spedding) acuden a la imagen del cerco en su propuesta sobre el lenguaje. Por ejemplo, el texto de *Le Guin* concibe el lenguaje como una muralla entre dos mundos: “Era una especie de código, pensaba Shevek; como si los ‘nioti’, como se llamaban a sí mismos, no quisieran que la gente de afuera entendiera lo que decían” (1997: 152). Después sugiere que el lenguaje responde inevitablemente a la lógica del pensamiento y se erige como una muralla natural entre dos culturas con intereses contrarios: “La mayor parte de las tareas de Defensa eran tan tediosas que en právico, en cuya lengua una misma palabra designaba el trabajo y el juego, no se las llamaba sino *kleggich*, ‘faena’” (1997: 75).

La novela de Spedding, en esto, va más allá: crea una *ilusión* de oralidad en la escritura. Y decimos *ilusión* porque hablamos de un texto escrito que intenta recrear formas y contenidos orales. La novela de hecho se autodefine como una transcripción de testimonios (S: 11), testimonios que parecen tener algunos de los clásicos rasgos del pensamiento oral identificados por Walter Ong en su libro *Escritura y oralidad*: son redundantes y cercanos al mundo humano vital, por ejemplo (1987: 144). (Estas son características del lenguaje de la novela que más adelante desarrollaremos con mayor detenimiento). Además, la novela de Spedding pone constantemente este registro oral en contraposición a otros –escritos, digitales, audiovisuales– precisamente para sugerirlo como una fuente de producción y conservación de conocimiento.

Textualmente, la novela imagina una serie de marcas de esta *ilusión* oral, la representación gráfica de un modo particular de pronunciar y construir el español. Pero esta *ilusión* se construye en algo así como un enclave o quiebre en el fluir continuo de la escritura:

la historia del inicio del *Qullasuyu*. Fortunata objeta: “Pero hay bastante bulla afuera’ Estaban bailando pues en el patio del tambo” y Saturnina le responde: ‘Eso no le preocupa a la abuela” (S: 66). Por un lado, el tiempo de la abuela; por el otro, el de la cotidianidad y su bulla.

es una suerte de quiebre o muralla figurativa entre el texto y el lector (tal vez acostumbrado a un cierto código formal de la palabra escrita).

3. Algunos apuntes sobre la imagen del cerco en Bolivia

3.1. Alcides Arguedas

Por otra parte, y ya no en tanto recurrencia de la ciencia ficción, la imagen del *cerco* (indígena) ocupa un espacio entre los “mitos profundos” (Francovich, 1980) de la memoria histórica boliviana y un lugar en su literatura y cine. Su representación se acerca más a la primera posibilidad de cerco que ya identificamos: la de un grupo marginado que cerca amenazantemente al grupo que lo ha rechazado para reclamar el espacio simbólico que siente haber perdido.

Como bien dice Edmundo Paz Soldán (en su prólogo a *Raza de bronce* en la edición de la Biblioteca Ayacucho, 2006), “desde el levantamiento de Túpac Katari en 1781, en el que ocurren dos prolongados cercos a la ciudad de La Paz, existe en el estamento criollo el temor al alzamiento indígena. Las rebeliones indígenas del último cuarto del siglo XIX vuelven a despertar ese temor” (2006: xxxv). Y es que el temor a un cerco indígena ha quedado como una huella en la memoria boliviana (y concretamente paceña, diríamos). Una especie de retorno histórico, una cadena de imágenes reactualizada con cada iteración. Silvia Rivera Cusicanqui, en su libro, *Oprimidos pero no vencidos*, describe uno de esos cercos en la reacción rural al golpe de Estado del coronel Natusch Busch, en 1979:

... los bloqueos terminan asumiendo la forma de un tenaz cerco indio a la metrópoli mestizo-criolla, reeditando la memoria larga del cerco de Túpac Katari en 1781. Pero esta memoria también es compartida por las élites urbanas, que en los barrios ricos de la zona sur de La Paz se organizan en piquetes de autodefensa armada, con un discurso abiertamente racista. Finalmente, el movimiento llega a su fin el 11 de diciembre, con la firma de un convenio que compromete al gobierno a satisfacer las exigencias campesinas. (2010: 57)

Parecería, si seguimos lo que Rivera sugiere, que la imagen del grupo de “indios” con ponchos y antorchas que lentamente rodean la urbe paceña hasta asfixiarla es una huella permanente en la psiquis del “criollo” paceño. Y que con cada “amenaza” se reactualiza la imagen del “salvajismo indio”. Al respecto, Rivera resume la historia de ese “salvajismo” en tanto tradición de resistencia (en la historia pre-52):

...la forma de lucha predominante en estas regiones [el altiplano y algunos valles] es, literalmente, el asedio. Un asedio externo a las fronteras de las haciendas (destrucción simbólica de mojones o linderos, encendido de fogatas, sonar de pututus, concentraciones silenciosas en los cerros) que hace huir a los hacendados, se extiende luego hacia el interior de las haciendas, donde los colonos recogen o destruyen las cosechas de los patrones y resisten el cumplimiento de sus turnos de trabajo. (2010: 124)

Inevitablemente, estos temores son inscritos y reinscritos en la literatura boliviana. Es el caso de *Wuata Wuara* (*Wata Wara*, 1904) de Alcides Arguedas y en muchos aspectos también el de *Raza de bronce* del mismo autor.¹⁸ En ambas novelas, la indígena es violada y asesinada por el hijo del dueño de la hacienda y por sus amigos; descubierto el crimen, el novio de *Wata Wara*, Agiali, y toda su comunidad cercan la hacienda donde duermen los culpables, los atrapan y los asesinan. Estos últimos crímenes vengan, simbólicamente, no solo a un indígena sino a todo su grupo social.

Aquí, la imagen del cerco se presenta menos como un rasgo formal-narrativo, como es el caso de las novelas de ciencia ficción, y más como la evidencia de una huella en la memoria nacional, un referente histórico-traumático, “el trauma primordial en el imaginario criollo” (Paz Soldán, 2006: xxxiv). En las novelas de ciencia ficción, el cierre o el cerco es un elemento imprescindible para la formación de la utopía (Jameson, 2009: 10). En cambio, en las novelas de Arguedas mencionadas, esta imagen aparece como una estrategia de reivindicación o imposición cultural dirigida hacia el grupo que los ha rechazado (parece que en estos casos la práctica del cerco es también una forma de mostrar la fuerza del grupo

¹⁸ Aclara Edmundo Paz Soldán, en su prólogo, que “*Raza de bronce* no es simplemente *Wuata Wuara* ‘bajo otro título’” (2006: xxiv).

indígena que se siente subordinado o borrado en la totalidad del espacio cultural). Y desde una perspectiva semejante vuelve a aparecer, medio siglo después, en las películas de Jorge Sanjinés. De hecho, una de ellas –*El coraje del pueblo* (1971)– es mencionada en la novela de Spedding (cf. S: 63).

3.2. *El cerco en el cine de Jorge Sanjinés y la novela de Spedding*

La primera película de Jorge Sanjinés en la que aparece con claridad la imagen del cerco es *Yawar Mallku* (1969). Un grupo de médicos norteamericanos llega a una comunidad del altiplano y comienza a esterilizar mujeres, los indígenas se dan cuenta y en venganza los cercan y los matan. Hasta aquí, parece que se repite la figura de las novelas de Arguedas. Pero en la segunda parte de la película esta imagen va intensificarse y acentuarse: cuando el Mallku de la comunidad es, en una represalia estatal, acribillado (junto a otros dirigentes) por la policía y llega moribundo a la ciudad de La Paz en busca de su hermano, para que lo ayude, aquí la imagen del cerco se presentará de una forma mucha más evidente: el cerco es ahora el grupo de casas destartaladas (zonas periféricas, las laderas) que se han construido alrededor de la ciudad y que, al rodearla, parecen asfixiarla. El cerco es el espacio habitado por inmigrantes indígenas que han llegado a la ciudad pero que no forman parte de ella, pues ella parece repelerlos, marginarlos.

Este mismo sentido es claro en la obra mayor de Sanjinés, *La nación clandestina* (1989). En esta película, se expresa este sentido de exclusión por las constantes tomas de indígenas mirando desde esta periferia al centro de la ciudad de La Paz con una especie de impotencia y nostalgia. En las dos películas (*Yawar Mallku* y *La nación clandestina*) la solución será la misma, el retorno al espacio al que sí se pertenece, a la comunidad, al campo. Pero no solo se debe retornar, sino descontaminar el espacio de origen en una inversión de posiciones: el “blanco”¹⁹ será expulsado del espacio indígena (el campo). Ahora se ve con claridad cómo a consecuencia de la primera forma del cerco que describimos (cercar el espacio de donde han sido excluidos) aparece la segunda forma (buscar un espacio cercado

¹⁹ Nos referimos al universitario perseguido por los militares que no logra comunicarse con los campesinos (por no hablar su idioma), que no lo esconden, y que acaba acribillado por sus perseguidores.

y propio donde ahora se excluya al “otro”). Se ofrece así la tesis de la separación definitiva de espacios (la ciudad para los blancos, el campo para los indígenas) como una forma de preservar al grupo indígena existencial y culturalmente. Todo esto es, claro, muy cercano ya a la novela de Spedding, aunque en su novela estas nociones se proponen críticamente.

En *El coraje del pueblo* (1971) la imagen del cerco se presenta ya en estas dos formas, como estrategia de ataque y como estrategia de autodeterminación, aunque tal vez lo que propone sea solo un leve esbozo. En esta cinta se reconstruye el asalto militar a los campamentos mineros de Siglo XX, en Catavi (Potosí), el 24 de junio de 1967 (la denominada Masacre de San Juan). Dos secuencias de la película son claves para entender estas dos formas del *cerco*. La primera, la reunión de un grupo de mineros en el interior de un socavón, con una luz al centro y rodeados de oscuridad, donde acuerdan planes contra un gobierno que sienten los maltrata y los relega. Imagen que nos remite a la habitación rodeada de telas negras donde Saturnina y sus familiares evocan a la abuela. Los mineros también encuentran en el interior de la mina un cerco (graficado por la oscuridad) que los separa y protege de ese exterior que les parece adverso y excluyente. En este caso, el cerco postula un espacio donde estos hombres se autodeterminan y definen sus acciones con autonomía. Contraria a esta imagen se despliega otra, la secuencia de los militares cercando el centro minero para matar a sus habitantes.

Cabe destacar, hasta aquí, que a medida que comentamos el uso de la imagen del cerco en novelas y películas diversas –aunque cercanas a la novela de Spedding– sus sentidos se multiplican. Pero esa multiplicidad es la que, precisamente, queremos señalar en *De cuando en cuando Saturnina*.

Se puede sin duda especular: quizá su presencia tan insistente en la novela (*cf. supra*, 34) de Spedding responda a esa huella en la memoria boliviana ya descrita. Pero además, se relaciona con un uso casi farsesco de la imagen del “indio salvaje”: recordemos que los indígenas de la Zona se comen los cadáveres de los que intentan invadir la Zona delante de cámaras de televisión (S: 315).

El cerco puede ser, en suma, protección, defensa, aislamiento y marginación. A manera de ilustrar la polisemia mencionada, bastaría mencionar, por ejemplo, lo siguiente: a) Saturnina confiesa que no puede dejar la Zona porque no encontraría otro espacio del que

se sintiera parte. Si dejara la Zona sería una paria, por siempre (S: 234). b) Al mismo tiempo, la Zona ha permanecido cerrada o cercada para el resto del mundo, según la periodista que compila las entrevistas que forman la novela (S: 10). c) Respondiendo a la lógica de *La nación clandestina* (1989), los no-indígenas son expulsados del territorio conquistado por los indígenas. d) Por último, no podemos obviar el hecho de que si los indígenas de la ex-Bolivia deciden separarse y cercarse dentro de un territorio autónomo es porque alguna vez fueron excluidos en su propio territorio. De hecho, es imposible no ver una correlación en estas dos obras, aunque la de Spedding lleva mucho más allá la utopía apenas esbozada por la película de Sanjinés.

Analicemos ahora en detalle lo que la imagen del cerco produce en la novela de Spedding.

4. La lógica del cerco en *De cuando en cuando Saturnina*

La imagen del *cerco* forma no solo parte del contenido narrativo explícito en *De cuando en cuando Saturnina*, sino también es un elemento de su estructura formal. Pero comencemos –esquemática y expositivamente– con una descripción del contenido.

4.1. Un universo fragmentado: Hombres y mujeres

Casi todos los espacios en la novela de Spedding acuden a esta imagen, la del cerco, en un gesto constante de diferenciación, separación y aislamiento. La oposición entre mujer-hombre, por ejemplo, marcada con claridad en las acciones de la protagonista frente a los hombres, al final resulta en la separación, por lo menos laboral, de mujeres y hombres. La memoria de la abuela de la protagonista –depositaria de una historia alternativa– se reproduce y protege dentro de un “cerco” o separación y también desde el aislamiento, aunque sea autoimpuesto. Los territorios también son cercados, como países (el *Qullasuyu*) o barrios (Lima, La Paz y El Alto). E incluso las naves espaciales son descritas como espacios cercados.

Desde el comienzo, la novela postula una rivalidad entre hombres y mujeres. La protagonista, Saturnina, es rechazada por los hombres por diferentes motivos (su abuelo la rechaza porque es lesbiana, los *amawt'as* le prohíben ser *ch'amakani* porque es mujer, su padre la abandona) y, al final, ella también los rechaza. Primero: se enfrenta a su abuelo, que la va a repudiar por su comportamiento lésbico y a quien ella va a descalificar como figura de autoridad (S: 186). Segundo: se enfrenta a los *amawt'as*, un grupo de hombres que le prohíben ser *ch'amakani* –dueño de la oscuridad, que puede hablar con el ánimo de los vivos, el alma de los muertos y los espíritus de los cerros y ríos (S: 322)–, una posición que proporciona poder en su sociedad. Saturnina resiste esta prohibición y acaba ejerciendo las funciones de *ch'amakani* en la clandestinidad (S: 35), en un enfrentamiento que recorre toda la novela. Tercero: desafía a su propio padre, porque la ha abandonado desde su nacimiento y porque también es *amawt'a* y defiende la misma postura de su grupo de poder. Por este último enfrentamiento la protagonista acaba negando toda su ascendencia paterna. “¡No es mi padre!”, protesta cuando su madre menciona a su progenitor. “Si él no es tu padre, ¿quién lo es?”, le pregunta ésta. “Yo no tengo padre’ [...] No me hace falta tener uno” (S: 191), responde Saturnina. Esta posición de rechazo a una supremacía masculina, que al final se extiende a todo lo masculino, es una característica estructurante del personaje. Incluso pasa por encima del cadáver de su padre en una escena tan cómica como simbólica de este rechazo (S: 247). En cambio, sí reconoce y se identifica con su ascendencia femenina: en lugar del apellido de su padre, lleva “por voluntad propia” los dos apellidos de su abuela materna: Mamani Guarache.

Saturnina acabará formando o delimitando un espacio –vivencial más que geográfico– en el que se rechaza al hombre. Logra la expulsión de los hombres de su espacio laboral (al final de la novela, los hombres ya no pueden trabajar como navegadores espaciales) y forma parte de un grupo anarcofeminista que apoya su postura y cuyo lema reivindica un doble separatismo: “fuera *q'aras* y fuera hombres” (S: 112). Incluso su lesbianismo parece ser parte de esta estrategia, un rechazo a los hombres y una forma de conformar su propio espacio. Cuando Saturnina es capturada en el Perú junto con compañeras de este grupo grita: “¡Nosotras escupimos en dios y en el hombre!” y otra que estaba a su

lado chillo más fuerte todavía. ¡¡Sobre todo en el hombre!! Y le ha abrazado a la Satuka y se han puesto a besuquear, ella le hurgaba la entrepierna a la otra” (S: 215).

Esta confrontación entre hombres y mujeres se desarrolla en toda la trilogía (si bien en la última novela es más evidente) y se presenta como uno de sus principales rasgos. Para probarlo solo hace falta observar un detalle significativo. Así como el personaje de Saturnina reaparece en las tres novelas de la trilogía con una misma caracterización (bruja, rebelde, comerciante de coca y obsesionada con el poder), también en cada una de ellas aparece su principal antagonico, Alejandro Valdés, también bajo el mismo nombre, forma y posición (representante del poder en su sección de control, en la primera novela es el representante del Santo Oficio, en la segunda, agente antinarcóticos y en la tercera, agente encubierto de la CIA). Incluso Spedding reconoce esta recurrencia en la entrevista con Gonzales, entre otras que se repiten en las tres novelas: “Alejandro Valdés, la víbora, la flagelación y los muertos-no-tan-muertos” (Gonzales Salinas, 2011c: 225). En los tres textos, Saturnina se va a enfrentar a Valdés, que representa los espacios de poder y control que la protagonista desafía y que son, en última instancia, espacios masculinos. Si tomamos en cuenta que la presencia de Saturnina es un importante nexo entre los tres libros –Spedding dice que son encarnaciones de un mismo personaje (Gonzales Salinas, 2011c: 219) y Reynaga que son versiones del mismo personaje en diferentes momentos históricos (2015: 8)–, lo que básicamente los convierte en una trilogía, en una unidad, que la presencia de Valdés sea parte de este vínculo hace de su posición algo aún más importante. En otras palabras, será la presencia de esta pareja antagonica (hombre-mujer), en permanente enfrentamiento, uno de los principios de configuración de la trilogía en tanto tal.

A diferencia de las otras dos, en el caso de la última novela de la trilogía esta oposición pretende resolverse con la separación definitiva de los dos grupos. En “el juicio del siglo”, las mujeres del nuevo *Qullasuyu* logran que los hombres del Sindicato (organización de profesionales en ingeniería de programas y navegación espacial)²⁰ queden para siempre excluidos del servicio espacial: se les quita así un espacio económico y de poder. Esta

²⁰ Organización que reúne a todos los hombres y mujeres de la ex-Bolivia que son navegadores espaciales (transportistas) y que están autorizados por las autoridades de este nuevo país para trabajar fuera de sus fronteras (S: 9).

separación es parte de la lógica del *cierre*, de la segregación y autosegregación en la que está inmersa toda la novela, un ejemplo evidente de la imagen del cerco y *la utopía de los espacios pequeños* que forma parte de su estructura.

En esta contraposición entre hombres y mujeres, donde nosotros hemos leído la segunda más importante separación, otros críticos no se han detenido detalladamente, aunque la mayoría ha señalado su presencia. Por ejemplo, Gonzales afirma que “[e]n las novelas de Alison Spedding la representación del indio está construida a partir de una defensa del mundo rural en oposición al urbano, de la mujer en oposición al varón” (2011a: 59). Es más, cree que todos los roles masculinos son apropiados por las mujeres (2011a: 60), lo que revela una pugna por espacios de poder entre géneros. Murillo también señala esta pugna y plantea que la protagonista pretende desarmar poderes patriarcales (2017: 15). Lo mismo que Ayllón que ve una rebelión del espacio femenino dentro de la rebelión indigenista, una rebelión dentro de otra rebelión (2007: 14) y Reynaga que lee que lo femenino ocupan un lugar de subordinado frente a lo masculino en diferentes momentos en estas novelas (2015: 163). Y aunque ninguno de estos críticos plantea una lectura en base a esta contraposición, sí reparan, como hemos visto, en su función estructurante.

4.2. *Una historia alternativa*

El movimiento que hemos tratado de describir –de sentirse rechazado por un espacio y en respuesta a eso conformar otro– creemos que retrata la naturaleza de la figura del cerco a lo largo de la novela, además de perfilar lo que aquí denominamos como *la utopía de los espacios pequeños*, que desarrollaremos más adelante (en este mismo capítulo, *cf.* pp. 91, 92, 94). Otro caso de la figura es el sugerido por la abuela de la protagonista, Mama Alcira, una calavera que habla con Saturnina en sesiones de *ch’amakani*²¹ y que abre una línea narrativa clave para entender la lógica política del personaje central. En concreto, un registro o memoria que le permite a la protagonista observar su entorno desde otras perspectivas y conformarse como *sujeto pensante* (Foucault, 2007: 9), piedra angular de todo cambio y, por lo mismo, de toda utopía.

²¹ “Ritual en el que se convoca el alma de los muertos” (S: 10).

Recordemos que Foucault propone la tensión entre individuo y entorno como la de un afuera vs. un adentro (1968: 268). El *afuera* lógicamente reúne las condiciones externas al individuo y el *adentro* nos remite a su interioridad. Según este autor, existe una tensión entre estos dos espacios. El afuera determina lo que el individuo puede conocer (de acuerdo a las *epistemes* o paradigmas epistemológicos) y, en consecuencia, lo que puede hacer. Pero el individuo intenta romper con esta limitación y lo consigue desde “el adentro” cuando comienza a pensar y deviene sujeto (Foucault, 2007: 9). La memoria (o la memoria y el olvido) es indispensable en este proceso. La memoria guarda “saberes idos” (Antezana, 1988: 123), conocimientos formados en otros momentos históricos lejanos al presente del individuo que busca devenir sujeto. Ese conocimiento le permitirá romper con la limitación de su presente y a la larga cambiarlo. Creemos que esta explicación bien podría servir para describir la relación de Saturnina con su abuela. Es decir, ella pretende cambiar una exterioridad que la limita con la ayuda de una interioridad que le proporciona, a través de la abuela, su pasado. La sensación de interioridad –casi como si fuera una conciencia– se intensifica en la novela cuando se describe esa voz del pasado como proveniente de cuarto oscuro donde la protagonista escucha la voz de su abuela. Como Foucault parece formular, el sujeto resiste su presente con la ayuda de su pasado (1999: 414). Esa resistencia puede ser el inicio de una nueva utopía.

Pero la utopía institucionalizada (utopía que ha logrado imponerse en un espacio geográfico y ha consolidado un poder gubernamental sobre una población), utopía que también se describe en la novela, entiende el peligro que representa esa memoria o narración alternativa e intenta silenciarla. Los *amawt'as*, el grupo que controla este nuevo espacio político, decomisan todas las calaveras de los excombatientes de la revolución y las guardan en los depósitos del nuevo ‘centro de poder’, Tiahuanaco (S: 65). Restos humanos que, según la lógica de la novela, pueden hablar con los vivos y recordar ese momento histórico inaugural que pone en evidencia la diferencia entre el principio de la utopía y su decadencia (o institucionalización). Información que obviamente pone en serio peligro su continuidad. Gesto que, además, hace que reconozcamos que la utopía institucionalizada es el nuevo poder que señala lo que se puede conocer y hacer (Foucault, 2002: 28). Lo que lamentablemente la vuelve, poco a poco, en otra exterioridad que asfixia al individuo (sobre todo al que pretende

ser sujeto) y la enfrenta a cualquier memoria generadora de pensamiento individual (del sujeto), posible origen de una nueva utopía.

Buscando justamente esta movilidad –la de un sujeto pensante–, Saturnina persigue acceder a esa información que oculta el nuevo poder, la memoria olvidada: por eso recupera la calavera de su abuela. Cuando los *amawt'as* se enteran del robo, intentan obligarla a devolverla. Ella se niega y jamás la devuelve. Saturnina, de hecho, debe ocultarse para hablar con su abuela y las sesiones de *ch'amakani* son, por necesidad, íntimas, privadas (solo la familia de Saturnina participa y, extraordinariamente, Fortunata, su pareja) y clandestinas. Se llevan a cabo en lugares cerrados, habitaciones con las ventanas cubiertas de paños negros: “la luz eléctrica estaba apagada y las ventanas y la puerta tapadas con mantas; la única luz era la del cirio” (S: 35). Este espacio físico entonces se presenta como un enclave, un *cierre*, un espacio separado del resto de la comunidad y de su continuidad espacial y, por tanto, recrea y concretiza otra vez la imagen del cerco utópico. Además, por ser un espacio ritual, un espacio donde los muertos se comunican con los vivos, establece una temporalidad particular, la temporalidad del rito, que es aquí circular (como el tiempo de la utopía o del deseo, *cf.* p. 30) y diferenciada de la temporalidad continua del tiempo histórico que transcurre fuera de su cerco. Este enclave protege un conocimiento especial (la memoria de la abuela) que solo puede darse en esta construcción cerrada e íntima (*cf.* p. 19), porque como dijimos debe ser clandestina y debe separarse física y temporalmente de la cotidianidad. Describimos la imagen de este cerco (este cuarto amurallado por telas negras) para sugerir la insistencia de la novela en *cercar* todo espacio importante. Hay en ella una evidente obsesión por formar enclaves, levantar muros y provocar separaciones como parte de su estructura y su propuesta. El contenido de este cerco varía de un ejemplo a otro. Lo importante es el procedimiento y su productividad semántico-formal.

En cuanto a los muros físicos, estos también se presentan con cierta insistencia en la novela. El *Qullasuyu* o la Zona, por ejemplo, es físicamente cercada en el año 2025 por el gobierno de Perú, que construye una “malla electrificada que corre desde Tambopata hasta Moquegua” y que declara a “los ciudadanos de la Zona –de la ex Bolivia, como dicen ellos– [...] personas no gratas en el Perú” (S: 28) (ver mapas en esta tesis, pp. 121-122). Mucho

tiempo antes, según la misma lógica, barrios de las ciudades de Lima y La Paz también son amurallados por la población no-indígena:

Los ricachos ya habían amurallado sus barrios, empezaron a hacerlo bien antes de que les imitaran los *q'aras* de Ciudad Satélite y Calacoto en La Paz. Las Casuarinas, Rinconada del Agua y estaban cerradas para fines del siglo XX y cuando llegó la Liberación en el Alto Perú y luego tomamos Puno y recomponíamos el *Qullasuyu*, les entró una paranoia mortal y empezaron a levantar muros por todo lado, no se podía cruzar la ciudad sin mostrar carnet en cada puerta y constatando que negocio tenías en el barrio donde ibas si no vivías o trabajabas allí; [...] las empleadas salían en sus días libres con salvoconductos. (S: 30)

La imagen de esta ciudad fragmentada por los muros que se levantan es una suerte de *mise en abyme* del universo de la novela misma, de su forma, que, como hemos tratado de describir hasta ahora, es un lugar donde constantemente ciertos grupos pretenden separarse del resto y levantan muros para tal fin, ya sean estos muros físicos o no –la malla eléctrica que separa la Zona del resto del mundo (S: 28) o la prohibición de que los hombres trabajen, junto a las mujeres, como navegantes espaciales (S: 126).

4.3. La lógica separatista

Es más, la necesidad de aislarse de un *todo* que se presenta agresivo ante la *diferencia* es una posición de diversos grupos en la novela de Spedding. Se postula este aislamiento por medios físicos: la construcción de murallas en los barrios, por ejemplo, (S: 30) o por la ganancia de espacios laborales exclusivos (solo las mujeres pueden ser navegadores espaciales (S: 126) o por una necesidad y búsqueda de clandestinidad (el cuarto de la abuela (S: 66) o de forma abierta y propagandística (la malla eléctrica que aísla a la Zona (S: 28). Y son murallas que parecen encerrarte o dejarte en libertad (depende del lugar desde donde se mire, como en la novela citada de Le Guin). Las utopías en general crean estos lugares cercados para delimitar un espacio donde puedan vivir según sus reglas (por ejemplo, la Zona), un espacio de libertad, donde los individuos dejan de ser marginados (los indígenas)

y definen su modo de vida. Todos los cercos que hemos descrito o nombrado hasta ahora también siguen esta motivación: por ejemplo, en el espacio que cerca Saturnina para hablar con su abuela, ella puede ser *ch'amakani*, lo que fuera de él no puede.

Pero después de instaurada la utopía muchas veces se prohíbe a sus miembros salir de su cerco, o para evitar que la sociedad externa los contamine o para evitar que sus ciudadanos propongan cambios aprendidos o pensados por su experiencia con el afuera. En la novela de Le Guin, al protagonista se le prohíbe salir de país (1997: 3), en *De cuando en cuando Saturnina* también se les prohíbe a los habitantes salir de la Zona (S: 9), aunque regularmente Saturnina y sus compañeras violen esta prohibición (S: 28). A la larga, estos espacios cercados se vuelven lugares de encierro. Shevek, el protagonista de la novela de Le Guin describe muy bien esta naturaleza dual cuando dice respecto al cerco que separa a su país del resto del universo:

El muro encerraba no sólo el campo de aterrizaje sino también las naves que descendían del espacio, y los hombres que llegaban a bordo de las naves, y los mundos de los que provenían, y el resto del universo. Encerraba el universo, dejando fuera a Anarres, libre [...] Si se lo miraba desde el otro lado, el muro contenía a Anarres: el planeta entero estaba encerrado en él, un vasto campo-prisión, aislado de los otros mundos y los otros hombres, en cuarentena. (1997: 3)

Incluso las naves espaciales que vuelan por el universo futurista que se describe en la novela de Spedding parecen enclaves de sociedades *terrestres* flotando en ese espacio *extraterrestre*, separándose así deliberadamente del entorno. Son naves que visten o disfrazan su interioridad con formas e imágenes de su cultura que las identifican rápidamente. Fortunata describe la nave de Azania: “Avanzábamos entre paredes de acero cepillado, decoradas con figuras esqueléticas pintadas de rojo oscuro, agarrando arcos, flechas y bailando en fila, persiguiendo a animales...” (S: 21). En la nave francesa, en cambio, se sirve vino en copas de cristal porque conservan su olor, en la japonesa tofu y en la alemana chorizo y torta Selva Negra. Son espacios que se esfuerzan por ser enclaves de diferencia cultural, del estereotipo –humorístico– como identidad.

Los espacios aquí descritos son además todos ejemplos del combate de lo pequeño frente a la totalidad. Es decir, parecen proponer que la única forma que tiene lo pequeño para enfrentarse y sobrevivir frente la totalidad es separarse y expulsar a la totalidad –el “sistema”– de su espacio, lo que más adelante describiremos como la utopía interna de la novela de Spedding, la utopía de los espacios pequeños.

4.4. Cierre y fragmentación formal

Incluso la misma forma de la novela propone un *cierre* de la forma literaria. No solo porque la ciencia ficción sea, en principio, como un enclave entre los demás géneros –según propone Jameson, “la ciudad utópica, la revolución utópica, la comuna o la aldea utópicas, y por supuesto el texto utópico en sí, en toda su diferencia radical e inaceptable respecto a los géneros literarios” (2009: 20)–, sino porque esta novela en particular, la de Spedding, se ofrece construida desde una distinción o *separación*: se declara derivada de un *corpus* de entrevistas a un grupo de mujeres, realizadas por una reportera mujer y dirigida a una lectora mujer (S: 10-11), por lo menos a un comienzo.

Su texto, por ejemplo, es como un “cuerpo” fragmentado o separado en pequeños espacios: cada capítulo es una entrevista o *diálogo* (como se los nombra en la novela), pequeño núcleo semiautónomo dentro del gran cuerpo del texto entero. Cada uno es relatado por una narradora particular²² que al parecer no necesariamente está presente en las otras entrevistas: sucede el caso de que un mismo acontecimiento es narrado por distintas narradoras. Por ejemplo, la llegada de Saturnina herida al Orbital de Uyuni es narrada tanto por Fortunata como por la misma Saturnina en dos capítulos distintos. En el capítulo 5, Fortunata narra: “La Satuka apareció en el control de peso cuando el Pecas de Patacamaya nos estaba registrando. [...] Tiró su q’ipi a la balanza de equipaje y se quitó el jumpsuit en uno. Tenía una venda en el muslo y cara de no haber dormido en mucho tiempo” (S: 49); en el capítulo siguiente Saturnina cuenta: “Seguía cojeando cuando he llegado a Ceres Orbital. Me he metido a un baño público para cambiar mi *jumpsuit* [...] ni siquiera había sacado

²² Hay tres narradoras en la novela: Saturnina, Fortunata y Mama Alcira.

tiempo para meter un contrato falsificado [...] para el control de Uyuni, al fin me favoreció llegar sobre la hora para que el Pecas no preguntara más” (S: 55).

Y se intensifica esta fragmentación a través de la reproducción de formas de habla:

Las entrevistas se realizaron principalmente en castellano, pero todas las informantes procedentes de la Zona hablan aymara, y las que trabajan en el Sindicato también hablan spanglish, además de los otros idiomas corrientes en el espacio, como *trade japanese*. En vez de “traducir” las grabaciones, hemos preferido mantenerlas tal cual, considerando que su carácter multilingüe y multicultural es parte esencial de su valor. (S: 11)

Acuerdo de no-traducción que se extiende de lo idiomático a lo oral (*cf.* p. 104). Vocablos como *dellos*, *ps*, *nimporta*, *sempre*, *sestaban*, inexistentes en la forma escrita del español estándar, pero presentes en la oralidad del castellano andino,²³ no va a traducirse.

La autonomía de los capítulos se consolida, además, porque la novela sugiere que se los puede leer en diferentes órdenes. En el segundo apéndice, “Manual para la usuaria”, se aclara que los capítulos “no conforman un solo relato lineal, y es posible leerlos en diferentes órdenes, aparte del orden narrativo general escogido por los recopiladores” (S: 11). A continuación, plantea una serie de otros ordenamientos e incluso propone que cada lectora invente el suyo propio.

Estos tres rasgos (que los capítulos tengan narradoras distintas, que se cree la ilusión de códigos alternativos –la oralidad andina– y que pueda cambiarse el orden de lectura) ayudan a que cada parte del texto también pueda leerse como un relato discontinuo y autónomo, en una voluntad de fragmentación o separación de toda estructura (en este caso, su propia escritura y el desarrollo de su historia) que demuestra un rechazo por lo uniforme, lo homogéneo y lo lineal.

²³ Variante del español hablado, sobre todo, en la región andina de América, por personas que generalmente tienen como lengua materna el aymara o el quechua (Lipski, 1994: 204).

4.5. Dualidad adentro/afuera

Como ya explicamos, la imagen del cerco no solo se vincula, en este texto, con esa “forma mosaica” (fragmentación permanente del espacio total) que tratamos de describir, sino también con un principio de división del espacio entre *un adentro* y *un afuera*. Cuando la narración nos acerca a sus diversos espacios pequeños –la Zona, el lugar desde donde habla la calavera, las naves espaciales, los barrios limeños y paceños– lo hace claramente desde la dualidad: *los de adentro* y *los de afuera*. En las novelas de ciencia ficción es fácil distinguir estos dos grupos: en *Los desposeídos* de Le Guin, los de Anarres y los de Urras; en *We* de Zamiatin los que viven dentro del muro verde y los que viven fuera; en *Picnic junto al camino* de los hermanos Strugatski los humanos y los extraterrestres. En las novelas de Arguedas y en las películas de Sanjinés los dos grupos también son fáciles de distinguir: los indígenas y los “blancos” o “q’aras”. *De cuando en cuando Saturnina* también presenta a *los de afuera* y a *los de adentro*, a los utópicos y no utópicos, a los indígenas y a los no-indígenas, aunque a la larga, el espacio de *los de adentro* revele fisuras y pliegues que complejizan esta simple oposición.

La dualidad adentro/afuera se intensifica por el antagonismo que presenta, que es a su vez consecuencia de la separación. Al separarse de otro, se busca un alejamiento no solo físico sino también cultural, social y hasta formal. Por muchas razones, el grupo que decide segregarse en la novela siente que el otro grupo (en tanto paradójica metonimia de la *totalidad*) no los acepta como *diferentes* o que intenta anular esta diferencia volviéndola una forma sin contenido (“postmoderna”: cf. p. 53). Esto es evidente, por ejemplo, en el caso de los indígenas en el Perú. En ese territorio, el grupo no-indígena rechaza y pretende anular la presencia del indígena volviéndola una forma sin contenido, un simulacro, una forma que no oculta un contenido, sino que oculta el hecho de que no hay un contenido (Baudrillard, 1978: 97). Por ejemplo, el gobierno de Perú reconstruye el antiguo templo del sol incaico de Coricancha y planea dramatizar la muerte y descuartizamiento de Túpac Amaru en el Cusco en la celebración del Inti Raymi.²⁴ Además, paga a los pobladores de diferentes comunidades

²⁴ “Fiesta incaica del sol celebrada en el solsticio de invierno (junio). En el siglo XX, se volvió a celebrar una versión moderna de esta fiesta en el Cusco, principalmente como un espectáculo” (S: 326).

para que se vistan con atuendos originarios y trabajen el campo de manera tradicional durante las visitas guiadas de turistas. Pero apenas se van los turistas, los indígenas vuelven “a vestir *bodysuits* y prender su TV cable. Hasta que llegue el siguiente grupo de visitas” (S: 31).

Los indígenas bolivianos que han vivido esta misma experiencia en su propio territorio deciden separarse de ese *todo* que pretendía anularlos como contenido. Así se desencadena la necesidad del *cerco*. Esta separación se inicia con la afirmación de una diferencia radical frente a los *otros*, según la lógica que podríamos resumir así: “Si los de afuera hacen esto, nosotros haremos lo contrario”. Este programa se traduce, en el caso de la Zona, en su rechazo de todo lo *q'ara*, palabra que se usa en la novela para identificar lo no-indígena. Poco después de la revolución, se comienzan a definir las que serán las directrices del nuevo país: “¿Y el fideo?, ¿y la azúcar?, ¿la ropa?, ¿pilas?, ¿los zapatos...? Va ver *chancaca*, siembren pues caña de azúcar. Abarcas lo haremos nosotros, vamos a tejer nuestra ropa...El fideo es *misti manq'a*,²⁵ ya no haber fideo siempre’ (S: 69-70). La identidad, entonces, no es sino la articulación binaria de las diferencias respecto a *los de afuera*. Se construye desde la imagen en negativo del otro. Si ellos viven en ciudades nosotros volvemos al campo; si ellos tienen un gobierno con presidente y ministros, nosotros con sindicatos; ellos comen fideos, nosotros arroz.

4.6. *Extrañamientos formales*

La imagen del cerco no solo genera esta posición (*los de adentro* y *los de afuera*) y su inevitable antagonismo, sino que le otorga a *los de adentro* una característica de la que parece no pueden liberarse: lo misterioso. Cuando un espacio se amuralla, los excluidos de ese espacio (*los de afuera*) no pueden saber lo que pasa detrás de esos muros. Si a esto se suma la radical diferencia que *los de adentro* se autoimponen en tanto aspiración, los que quedan *fuera* inevitablemente comenzarán a sentir ese espacio oculto como misterioso y extraño. Una periodista en la novela lo dice: “Nuestras entrevistas nos acercan a una de las sociedades más extrañas y misteriosas de nuestros días, la que por más de medio siglo ha permanecido herméticamente cerrada al resto del mundo...” (S: 10).

²⁵ “Comida de mestizos” (S: 329).

Esta aura de misterio presente en no pocas novelas de ciencia ficción tiene un nombre: “el extrañamiento”. Existe dos sentidos de tal *extrañamiento*. Primero, en tanto característica de los espacios cercados, de los espacios utópicos, de esos enclaves imaginarios que son el resultado de una “diferenciación espacial y social” (Jameson, 2009: 31) que aspira a la totalidad (combinación de cierre y sistema) (Jameson, 2009: 20). Ese enclave se formará no solo gracias al *extrañamiento*, sino que este será parte de su identidad, porque la forma de este tipo de textos se produce en la dialéctica de la identidad y la diferencia. Se conforma así un espacio aberrante, “un cuerpo ajeno dentro de lo social” en palabras de Jameson (2009: 32). Que muchas veces por esta su construcción “extraña” irradian “un poder siniestro”, dentro y en su mismo entorno.

Jameson aclara que el *extrañamiento* en tanto tal no es sino una de las funciones de la ciencia ficción. La segunda función (o sentido) es crítica:

Una de las funciones supremas de la ciencia ficción en cuanto género, a saber, el “extrañamiento” en el sentido brechtiano, de nuestra cultura e instituciones; una renovación conmocionada de nuestra visión que de nuevo, y como si fuera por primera vez, nos permite percibir su historicidad y su arbitrariedad. (2009: 304)

Este tipo de textos necesitan que el lector crea que algo nuevo ha acontecido, algo extraordinario, una verdadera “revolución” en el sentido más literal. Y esta sensación de lejanía en el tiempo y en la historia tendrá una función crítica. Claro que una lectura atenta le demostrará al lector que “lo extraño” de ese mundo inventado no es más que una versión alegórica del nuestro, de nuestro más cercano presente (*cf.* p. 64). Pero aunque exista tal imposibilidad, casi epistemológica, de pensar algo totalmente nuevo, la aspiración al extrañamiento cumple la función de distanciar perceptivamente lo cercano, que queda así sujeto, así sea brevemente, a cuestionamientos sobre su “naturalidad” (Jameson, 2009: 305).

Entre los procedimientos organizativos de la ciencia ficción que provocan extrañamiento está el “collage”:

La puesta en precaria coexistencia de elementos traídos de diferentes fuentes y contextos, elementos que derivan en su mayor parte de modelos literarios más antiguos y que equivalen a fragmentos rotos de géneros más antiguos y desfasados o de producciones más recientes de los medios de comunicación (por ejemplo, tiras cómicas). En el peor de los casos, el collage resulta de una especie de agregación desesperada de todo lo que se tiene a mano; en el mejor [...] sirve para poner en primer plano los antiguos modelos genéricos, una especie de efecto de extrañamiento practicado sobre nuestra propia receptividad genérica. (Jameson, 2009: 313)

En la novela de Spedding tal procedimiento deriva principalmente en la coexistencia de formas y temáticas de varios tipos de textos: indigenista porque trata del indio y su problemática;²⁶ de lo real-maravilloso porque los *achachilas* y los santos cristianos hablan, obran y hasta se casan; de ciencia ficción por todas las características que hemos descrito hasta ahora, pero, sobre todo, por la propuesta de una utopía (Jameson); de thriller por su ritmo ágil, su suspenso, pero, más que nada, por sus escenas de acción como naves espaciales evadiendo misiles; de cyberpunk por esta mezcla abigarrada de alta tecnología y tradición ancestrales, naves espaciales decoradas con pinturas tribales.²⁷ Pero esta “falta en sí de densidad ontológica para el lector, el mismísimo artificio y la falta de credibilidad que seguramente son desastrosos en la mayoría de las novelas realistas” (Jameson, 2009: 366) en las novelas de ciencia ficción son una fuente de fuerza inesperada porque alimentan el efecto de extrañamiento que, como hemos visto, parece ser necesario.

4.7. Miedo y cerco

El extrañamiento tiene un correlato y una tematización específica en la novela en tanto miedo a lo extraño. *De cuando en cuando Saturnina* parece sugerir la siguiente idea:

²⁶ Según la definición de la *Enciclopedia de la literatura en México*: “La narrativa indigenista parte del problema del indio como ente segregado y explotado por los grupos dominantes, y por esto constituye una manifestación de protesta social, económica y política” (Pereira, 2004).

²⁷ “‘Todo está en la mezcla’ es cierto para gran parte del arte de los ochenta, y del mismo modo también es aplicable al cyberpunk, como lo es al punk, la moda ‘retro’ de mezclar-y-ensamblar, y a la grabación digital multiplista” (Sterling, 1998: 10).

Un espacio amurallado, física o figurativamente, supone un conocimiento que se oculta y quizá todo lo que no alcanzamos a conocer nos aterra porque no podemos controlarlo. Por eso, cuando un espacio o grupo se organiza desde lo extraño, es inevitable que también genere temor en los que están fuera de ese espacio. Lo interesante es que los autoexiliados en el texto no solo saben de este miedo que despiertan en los *otros* sino que lo “usan” e intensifican como forma de consolidar la muralla que los divide y protege: lo usan como un arma para separarse más, para alejar a ese grupo externo que ellos sienten como intruso y como amenaza a su independencia y forma de vida.

De hecho, los habitantes de la ex-Bolivia son vistos por los de afuera como sanguinarios y “salvajes”: “El régimen que gobierna el *Qullasuyu* ha sido calificado de arcaicista, racista y sanguinario...” (S: 10). Esta imagen, que parece estereotipada y fruto de ese temor que el misterio genera, es también instrumentalizada sin ningún pudor por estos habitantes como parte de su identidad. En las escaramuzas de la revolución indigenista del 2022, para demostrar su bravura o valor, los indígenas sublevados cortan las cabezas de sus adversarios (militares), las colocan en picas o rifles para entrar en procesión a las poblaciones. La misma abuela de Saturnina, Mama Alcira, lo hace: “Hemos pescado a su otra patrulla yendo hacia Charagua siempre. Esa vez lemos matado a todos y lemos cortao las cabezas, lemos puesto en palos y así en desfile hemos entrado a Charagua, para mostrar a los Felipes Quispes que ellos no eran los únicos que podía hacer eso...” (S: 75). Otro ejemplo de este “salvajismo performativo” podría reconocerse en la conmemoración del día de su “liberación”, en las fiestas llamadas *Jach’a Uru*, “bailes, desfiles [...] discursos y *wilanchas*²⁸ multitudinarias” de llamas, en donde los rostros de los participantes son teñidos con la sangre de los animales sacrificados.

Estas prácticas “salvajes”, que parecen ser parte de un comportamiento identitario, también se proyectan como una imagen para *los de afuera*. En la incursión del “Batallón Melgarejo”, un grupo de exiliados bolivianos intentan retomar el control de este territorio y arrebatárselo a los indígenas (suerte de sátira de la invasión de la Bahía de Cochinos en

²⁸ “Sacrificios de sangre” (S: 338).

Cuba).²⁹ Se enfrentan bélicamente con ellos, pero, después de una corta lucha, son cercados, derrotados y asesinados en una escena sangrienta:

De allí es donde se filmó³⁰ la última carga del Batallón a través de su propia barricada y luego la irrupción por la misma vía de la turbamulta enardecida de la Zona. Ignorando las banderas blancas y los ruegos de clemencia, procedieron a masacrar a todos y cada uno de ellos, sin distinguir entre militares o civiles, invasores o desafectados, hombres o mujeres. El camarógrafo seguía filmando hasta que fue abatido a tiros; luego alguien de la Zona agarró la cámara y filmó la algarabía de los victoriosos, a la vez que despedazaban los cadáveres y llegaban otros con cabezas y miembros de los cuerpos de la banda de Veizaga³¹, que ni siquiera había logrado salir de la ciudad antes de ser rodeados y aniquilados. Varios de los victoriosos hablaban directamente a la cámara afirmando su rechazo total al dominio *q'ara* y declarando que harían lo mismo a cualquier otro que intentara restaurar el podrido Estado boliviano. Incluyeron a un *amawt'a* que trató de presentar un discurso mesurado en aymara sobre la Liberación, pero no pudo imponerse a la masa de hombres y mujeres, mayormente en estado de evidente ebriedad, quienes se afanaron en proferir insultos y dar las muestras más espantosas de salvajismo. “Para que los *q'aras* escarmienten y no vuelvan nunca más”. 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 carne del enemigo. (S: 315)

Todas estas acciones (el ostentar cabezas decapitadas, pintarse el rostro con sangre fresca y filmarse despedazando cuerpos) reafirman la imagen de “salvajes” que se les

²⁹ La invasión de Bahía de Cochinos, también conocida como Invasión de Playa Girón o la Batalla de Girón, fue una operación militar de tropas de cubanos exiliados que intentaron invadir Cuba en abril de 1961 con el propósito de tomar una cabeza de playa, formar un gobierno provisional y buscar el apoyo de la OEA y el reconocimiento de la comunidad internacional. La acción acabó en un fracaso: en menos de 65 horas fue completamente aplastada por las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) de Cuba. Más de un centenar de soldados invasores murieron y los cubanos capturaron a otros 1.200, junto con importante material bélico (Montaner, 2006: 147-148).

³⁰ En la novela se explica que toda esta incursión es filmada y transmitida televisivamente fuera del territorio de la Zona por los mismos invasores como una forma de financiar esta incursión, al vender los derechos de transmisión de la misma. De ahí que en esta escena incluya a un camarógrafo y su equipo (S: 308).

³¹ El comandante de los invasores que había pretendido huir cuando se dio cuenta de que la incursión había fracasado (S: 308).

atribuye. Y de ello se desprende que los indígenas buscan no negar sino reforzar esta imagen para devolverla, acaso intensificada, a *los de afuera*, para alejarlos de su espacio y como irreverencia ante la imagen del mismo *q'ara* (civilizado y urbano) que es ante la cual se rebelan.

Ahora bien, esta imagen es asumida por los exbolivianos como parte de su identidad porque justamente su propuesta utópica pasa por una “des-civilización”: alejarse formal y simbólicamente de los “*q'aras*” o del grupo no-indígena que ellos identifican como el grupo o *totalidad* que ha tratado de anularlos.

4.8. *Postmodernidad peruana y la Zona exboliviana*

El diseño-mosaico del universo de la novela, su obsesión por levantar murallas que separen a cada grupo, para, a su vez, resguardar su espacio existencial, plantea indudablemente un universo que ha abandonado la convivencia multiétnica y ha optado por la separación. En pocas palabras, la tesis es esta: lo diferente debe separarse porque la convivencia entre diferentes u opuestos es imposible. Los marginados que alguna vez buscaron ser parte de la sociedad que los excluía se dan cuenta que la autosegregación es la única opción para su sobrevivencia cultural.

Los muros, los cercos, la segregación: todas estas son figuras que parecen sugerir la fragilidad o vulnerabilidad de la identidad. O, en todo caso, la novela plantea que cuando dos grupos culturalmente distintos conviven, el dominante (o hegemónico) acabará anulando al otro, por asimilación. Asimilación que a su vez, paradójicamente, deja el cascarón de la cultura anulada, su forma vacía y sin contenido. Se crea así la ilusión de que el grupo dominante ha podido constituir un espacio multicultural, apto para la convivencia de distintos. La novela propone así también la posibilidad de un mundo en tanto “imagen vacía” típica del postmodernismo (*cf.*, p. 62).

Esta sociedad multicultural “vacía” es parodiada en los videos eróticos que produce el grupo anarquista de Saturnina, con nombres como “El mercado de llamas”, “Pescando en el lago Titicaca”, “La cosecha de papa”. Este último, por ejemplo, muestra a un grupo de hombres “evidentemente indígenas” (con vestimentas típicas y hablando aymara) haciendo

lo que el título describe (cosechando papa). De un momento a otro, esas escenas rurales se conectan a escenas pornográficas. En otras palabras: se usa la imagen de un grupo cultural y se la prostituye, en el sentido etimológico de la palabra, se conserva la forma pero se la vacía de su contenido.

Pero esta manera de usar una imagen cultural, de “prostituir”, es un desplazamiento o parodización (un eco burlón) de lo que ocurre en el universo que la novela describe como *lo peruano*: se tolera la multiculturalidad siempre y cuando solo sean imágenes vacías de contenido que se puedan comercializar. Hay varios ejemplos de esta lógica (*cf.* p. 75). Es un universo, aquel del “afuera” de la Zona, que, en términos de Jameson, podría ser catalogado como *postmoderno*.

En su clásico ensayo “El postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío”, Jameson propuso una definición de lo postmoderno como “pauta cultural dominante” (1991: 25). Una pauta marcada, entre otros rasgos (y para concentrarnos en lo que aquí nos interesa), por el dominio de la imagen en la construcción de nuestro sentido del tiempo y del espacio. Parece que nos domina la sensación de que flotamos en un presente que no logramos imaginar sino como simulacro. Lo único que logramos, en respuesta, es canibalizar, al azar y sin principios, pero con entusiasmo, los estilos del pasado y combinarlos en estimulantes conjuntos (1991: 10). Y el pasado que nos fascina no es más que un pastiche de estereotipos. “Si queda aquí algo de realismo”, dice Jameson,

se trata de un realismo derivado de la impactante comprensión de esa reclusión, así como de la paulatina toma de conciencia de que la nuestra es una situación histórica nueva y original, donde se nos condena a buscar la Historia mediante nuestros simulacros e imágenes pop de esa historia, que permanece para siempre fuera de nuestro alcance. (2009: 14)

La realidad postmoderna así descrita por Jameson no es otra que la que, en la novela de Spedding, es *el afuera* de la Zona (y, a veces, también *el adentro*). Un espacio en el que los países se representan a través de imágenes estereotipadas, como en el caso tantas veces

ya descrito de las naves espaciales. Un espacio *total* que trata de anular la diferencia a través de la comercialización de la imagen.

Dado este orden de cosas, no es extraño que la propuesta y respuesta del texto sea “espacial” también: la imagen del *espacio pequeño diferenciado* (físico o conceptual) que evita que el *individuo* o *grupo cultural* diferente sea absorbido por esa *totalidad* y que de alguna manera nos permite imaginar y sentir una posición o lugar como individuos en este mundo consumido por una sensación de falta de densidad.

Aunque, claro, el gesto de segregación que describe la novela de Spedding tampoco le es extraño a lo postmoderno. Jameson comenta, por ejemplo, en el mismo clásico ensayo, el caso del Hotel Westin Bonaventure (como paradigma postmoderno en arquitectura) que, entre sus muchas características, “aspira a ser un espacio total, un mundo completo, una especie de ciudad en miniatura [...] no desea ser una parte de la ciudad, sino más bien su equivalente o sustituto” (2009: 22). Repele así a la ciudad que está en el exterior, un rechazo análogo al de “las gafas de sol reflectantes que ocultan nuestros ojos al interlocutor, fomentando la agresividad hacia el Otro y nuestro poder sobre él” (2009: 24).

Tal vez, entonces, la novela de Spedding no solo narrativice los dilemas de un universo postmoderno, sino que, como forma, tal vez sea un típico producto postmoderno, por varios de sus rasgos de estilo: su defensa de lo popular frente al elitismo modernista (por ejemplo, por su inclinación por un lenguaje más bien popular en lugar de uno estilizado), su inclinación al pastiche (los diferentes formatos que conforman su textualidad: el indigenismo, la ciencia ficción, el thriller, lo real maravilloso, el ciberpunk) y su pretensión de presentarse desde la diferencia y separación del resto, como ya explicamos, por la organización de su capítulos y su lenguaje que roza a ratos la ininteligibilidad.

Pero no olvidemos que esa forma de sociedad (típicamente postmoderna) es comparada y contrapuesta, en el texto, a una alternativa. Porque en la Zona las formas sí tienen un contenido o, por lo menos, aspiran a tenerlo. Así, por el ejemplo, el Huayna Potosí³² no solo es el nombre de una deidad que los habitantes de este espacio veneran, sino es un

³² Montaña de la Cordillera Real que se encuentra al noroeste de Bolivia, a 6.088 msnm, que en la cultura aymara es un achachila, “espíritu protector de la comunidad” (Paz Valdivia, 2006: 2), “espíritu del lugar, más poderoso en tanto que el lugar es más alto, siendo los más poderosos los de los grandes picos nevados como Illimani, Illampu, Sajama o Huayna Potosí. También se le entiende como un espíritu ancestral” (S: 320)

personaje que habla y dialoga con los hombres (S: 224); Santiago (el santo católico) no solo es una estatua de estuco encontrada en una gruta por una joven indígena, es un personaje que rapta y se casa con esa muchacha (S: 237). En este otro espacio (la ex-Bolivia) no hay simulacros o imágenes sin contenido: hay formas que buscan y encuentran uno.

Esta constante contraposición de espacios enfatiza la diferencia, aquí representada por el antagonismo entre la Zona y el Perú (y por la campaña que emprende Saturnina en contra del gobierno peruano). Pero aunque de cierta manera rechace uno (el espacio postmoderno peruano) y aplauda al otro (“el andino”) por ser un espacio que preserva una cultura, en ningún momento lo idealiza. Y es que, a medida que la utopía andina se institucionaliza, parece comportarse de la misma forma que el sistema que la rodea y cerca. Aunque es una cultura de *formas con contenido*, no permite la existencia de un grupo diferente en su propio interior (entendiéndose como grupo diferente a cualquiera que se aleje de la forma cultural dominante). Ni siquiera se permite que se trate de innovar ciertos preceptos de esa forma (los *amawt'as* se oponen a la incorporación de mujeres en su espacio, por ejemplo).

Pero la Zona queda aún como un espacio en el que un grupo cultural (los indígenas) han podido librarse de ese vaciamiento de contenido, de esa anulación a través de la asimilación a la que habían sido condenados por la *totalidad* de la que se han separado. Si bien, como se ha explicado en el párrafo anterior, este espacio tampoco se presenta como una solución definitiva (porque comienza a comportarse como el *todo*), sí parece ser una solución (con mayúsculas) el mecanismo que ha usado para salvarse: la separación del *todo* que abre un espacio de autonomía (aunque sea provisional). En pocas palabras, el *cerco*.

CAPÍTULO II

UTOPIÍA

1. Una definición de *utopía*

Como muchos textos de ciencia ficción, la novela de Spedding traza los contornos de una utopía, aunque creemos que en el caso específico de este texto se presentan en realidad dos utopías: una externa o explícita y una interna o no explícita. Pero antes de continuar explicando a qué utopía o utopías nos referimos, es necesario aclarar el término en sí, pues debido a su complejidad y uso cotidiano, muchas veces es víctima de una suerte de tergiversación y simplificación conceptual. Yendo de lo más simple a lo más complejo, empecemos estableciendo que la utopía –en el planteamiento más completo sobre el tema, el de Fredric Jameson, que aquí seguimos– es la postulación o representación de un sistema alternativo al actual y existente, es decir, una cuestión política ante todo. Dicho sistema socioeconómico alternativo se representa como una proyección en el tiempo (el futuro), lo que hace pensar que supone formas socioculturales hasta ahora inexistentes. Pero esta aparente alternatividad solo encubre una recreación de lo ya conocido. Por paradójico que parezca, su diseño y propuesta no es más que una crítica al estado actual de la sociedad y/o un *collage* del pasado: la mente humana es incapaz de imaginar algo que no conoce y, en su intento, acaba recreando momentos vividos. Por tanto, este tipo de representaciones (las utópicas) más que diseñar algo “nuevo” acaban delatando “nuestro aprisionamiento mental e ideológico”, nuestra incapacidad de diseñar algo que esté fuera de nuestra propia experiencia. La pulsión utópica, entonces, acaba siendo expresión de un dilema: no se puede pensar lo que no ha existido, pero no por eso dejamos de intentarlo (Jameson, 2009: 10). Esta es la tensión estructural que define toda utopía.

Pero si no diseña lo nuevo, en cambio sí nos permite distanciarnos conceptualmente del presente para poder entenderlo, ya que este es inaccesible directamente o de difícil acceso por su inmanencia. La ciencia ficción que tiene a la utopía como eje central, entonces,

posibilita “un método” estructuralmente único para “aprehender el presente como historia” (Jameson, 2009: 343), volviéndolo accesible a nuestro entendimiento. Es decir, desempeña una función diagnóstica y sustancialmente crítica.

Es importante puntualizar que una utopía también es un deseo: “La gran idea o deseo utópico”, afirma Jameson, “siempre se concibe como resolución específica de un problema histórico concreto” (2009: 181). “Mal” que tiene que ver con un “dolor”, colectivo o individual, o ambos. En el caso de Spedding ese “mal” tendrá que ver con el “problema del indio”, como ya se explicó. De todos modos, será en torno a la eliminación de ese “mal” que se construya la utopía.

En este anhelo de postularse como un mundo alternativo, donde este “mal” fundamental habría sido resuelto, las utopías textuales se ven obligadas a destacar esta su cualidad de “mejor” en comparación con antiguos sistemas. Comparación que cabe en el espacio de la memoria en el caso de novelas que postulan sistemas “totalitarios” en que la utopía/distopía propuesta reina de manera absoluta (*1984* de George Orwell y *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury) y el único espacio de ‘diferencia’ se guarda en la memoria de algunos personajes o del propio narrador. En cambio, en otras novelas el espacio utópico coexiste con espacios que se comportan socioculturalmente de manera diferente (*We* de Evgueni Zamiatin, *Picnic junto al camino* de Arkadi y Borís Strugatski, *The Dispossessed* de Úrsula K. Le Guin, *De cuando en cuando Saturnina* de Spedding). En estos textos, la comparación es evidente y la utopía está planteada desde *la dialéctica de la identidad y la diferencia*, desde la lógica “nosotros somos porque ellos no son” y desde “la otredad radical” (Jameson, 2004: 175). En resumen, la utopía es, como hábilmente la definió Louis Marin, una “síntesis de sus negaciones, no es una visión o representación completa sino una operación semiótica, un proceso de interacción entre contradicciones y contrarios que genera la ilusión de un modelo de sociedad” (Jameson, 2009: 47).

Hasta aquí estos breves comentarios sobre las características principales de la estructura utópica con el fin de esbozar su forma y definirla de manera general. A continuación, entonces, pasamos al nudo del asunto: la utopía en la novela de Spedding.

2. La utopía evidente: Utopía andina, una utopía prestada

La novela de Spedding, a diferencia de otros textos de ciencia ficción, se construye a partir de una utopía no elaborada por la autora. La idea de recuperar el control del propio territorio e imponerle formas de gobierno que se imaginan precoloniales es un ‘impulso utópico’ presente y constitutivo de varios proyectos políticos indigenistas en Bolivia, entre ellos del katarismo.³³ Spedding rescata la utopía andina de estos discursos políticos y la posiciona como eje articulador de su novela de ciencia ficción.

El origen mítico-histórico de este proyecto utópico andino tal vez se remonta a las primeras sublevaciones indígenas anticoloniales – de Túpac Amaru II (1780) y de Túpac Katari (1781)–. Incluso antes, el cronista indígena Felipe Guaman Poma de Ayala le había propuesto al rey Felipe II de España en su manuscrito *Nueva corónica y buen gobierno* devolver a los indios el poder administrativo del territorio americano porque los gobiernos indígenas eran más justos con sus súbditos que los españoles. “Conzedera cómo no alcanzan justicia los pobres yndios en esta uida porque todos son enteresados y todos hurtan y rroban de los yndios en este rreyno. Conzedera esto. Conzedera cómo maltrata y hurta y rroba de los yndios los dichos corregidores y sus mugeres y ermanos y parientes y escriuano, tinientes y criados en este rreyno” (2005: 863). Y más adelante explica en una especie de diálogo imaginario con el rey de España:

Dime, don Felipe Ayala, en aquel tiempo, ¿cómo ubo tantos yndios en tienpo de los Yngas? Digo a vuestra Magestad que en este tienpo era sólo el Ynga rrey, aunque auía du. ques, condes, marqueses y señores grandes principales. Pero ueuía en la ley y mandamiento de los Yngas. Y como tenía un rrey, seruían descansadamente en este rreyno y multiplicauan y tenía hazienda y de comer, hijos, mugeres suyas. (2005: 896)

³³ Movimiento político en Bolivia que reivindica la lucha de Túpac Katari. Comienza a articularse públicamente a principios de la década de los 70 (Hurtado, 2016: 45).

Una propuesta que suponía cambiar la administración colonial por un nuevo “buen gobierno” que esté en mando de los indígenas:

Para questén llieno de yndios, multiplique, a de mandar vuestra Magestad, el primero: Quitar que no ayga corregidor y castigar a los dichos padres y curas de las dichas dotrinas por una culpa. Sola quitalle del curato y no dar otra dotrina y que den fianza y sean ynteren[os] y no sea propetario. Con ello se rremediará y a los dichos encomenderos de merced, que xamás entre a los puebios de los yndios. Y que se guarde, execute como la sobrecarta executoria rreal de buestra prouición rreal y de buestros bizzorrey y audiencia y que el Santo Concilio, hordenansas guarden. Los dichos caciques principales sean de los grandes señores deste rreyno [...]. (2005: 904)

En el artículo: “Sí, el subalterno puede hablar: un análisis breve de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala y los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega”, Lipi Biswas Sen afirma que:

Hasta la publicación de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega y *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, no había aparecido en el discurso literario colonial la voz del indígena. [...] En este sentido, textos como los *Comentarios reales* y la *Nueva corónica* se ubican dentro de la ‘zona de contacto’ donde existían más posibilidades para que el subalterno ensayara la construcción de su versión de la historia y formara su identidad e imagen. (2004:18)

Si esto es así, cuando el indio ‘habla’ (Guamán Poma) pide que le devuelvan el control de su territorio para gobernarlo según sus modos tradicionales. Es su primera petición y será una que se repite, desde entonces. Así es de antigua y perenne esta proyección utópica que sigue formando parte de su lucha política. En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui, el indígena siente que “la ocupación no ha cesado” (2010: 12) y que se debe luchar hasta que se recupere el control de esta tierra. No importa cuántas libertades haya ganado, mientras él no sienta que el extranjero ha abandonado su tierra y que él puede gobernarla según formas

ancestrales (*i.e.* que se haya restituido “el antiguo orden”) seguirá sintiéndose colonizado y su resistencia y lucha política no cesará.

Se ha dicho ya que la utopía es una proyección textual que no logra diseñar un sistema ‘nuevo’, sino que, por el contrario, es una elaboración de nuestro pasado y presente. La utopía andina se enmarcaría perfectamente en esta definición porque no propone una organización social y política nueva, que en parámetros generales no ha existido hasta ahora (como en la propia *Utopía* de Tomás Moro, por ejemplo) sino busca reconstruir o imaginar formas sociales del pasado, los gobiernos precoloniales, y así lleva al extremo la tensión constitutiva utópica (de querer y no poder imaginar el futuro como algo nuevo) al proyectar hacia ese futuro una vuelta “total” del pasado. Rivera resume bien esta tensión en la frase: “Mirando al pasado para caminar por el presente y el futuro (*qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani*)” (2010: 17). Incluso Spedding la integra a su novela: “Nuestra forma de vivir mirando desde el pasado hasta el futuro” (S: 98),³⁴ comenta uno de los personajes de la Zona al tratar de justificar las acciones de su grupo.

En su reconstrucción del pasado, los exbolivianos en la novela de Spedding muchas veces parten de una imagen de lo ancestral que les llega de leyendas y de rumores, o, también, del estereotipo. En otras palabras, es una reconstrucción que como no puede ser ‘fidedigna’ por la fragmentaria información conservada, acaba siendo “nueva” (en relación al supuesto original) y ficcional, porque es una imagen recreada en diálogo con el presente y no simplemente un ‘regreso’ al pasado. La pretensión utópica de imaginar el futuro – o su imposibilidad por nuestro “aprimamiento mental” y nuestra obsesión con el pasado– acaban no solo poniendo en cuestión y demostrando esta nuestra imposibilidad de imaginar lo “nuevo” (lo realmente nuevo), sino además señalan nuestra incapacidad de conservar y reconstruir el pasado de forma indiscutible y el equívoco de pensar la memoria en tanto regreso a una realidad. Se sugiere así una encrucijada: la imposibilidad de imaginar nuevas formas para el futuro y la imposibilidad de recordar las del pasado.

En la novela de Spedding, esta tensión no solamente se manifiesta como doble incapacidad, sino también forma parte de su estética paradójica, en la que los modos

³⁴ Lo que también podría demostrar las relaciones de intertextualidad de la novela con el discurso katarista.

culturales milenarios (como la lectura en hojas de coca o el comercio en base al trueque) se presentan yuxtapuestos con modos culturales del “futuro”: viajes interplanetarios, extracción de agua de las lunas de Saturno, publicidad por hologramas. Contraposición estética que la misma novela define como “una mezcla extraña de progreso y atraso” (S: 100).

Esta situación se intensifica cuando el nuevo gobierno andino, a diferencia de lo que proponía Guaman Poma sobre el uso de la “tecnología europea”, decide alejarse de todo tipo de tecnología porque en ella identifican al ‘colonizador’, al no indígena, del que recién se han ‘liberado’. “Tampoco va ver televisión’ –decían– ‘boten esos aparatos...” (S: 70), ordenan los organizadores del nuevo gobierno después de la revolución indianista. Sin embargo, con el paso del tiempo, el nuevo gobierno necesita aceptar cierta tecnología para funcionar, como la instalación y el uso de computadoras, sobre todo, para que sus ciudadanos aprendan a pilotear naves espaciales, trabajen con empresas extranjeras y ayuden, con las remesas obtenidas, a la economía interna del nuevo gobierno. Porque la economía del *Qullasuyu Marka*, en gran medida, se apoya en el dinero que se obtiene con el uso de esta tecnología.

Recapitulando, entonces: el deseo central que impulsa la utopía andina es el anhelo de restaurar el control de su territorio y el “mal” que pretende erradicar es la cultura “no-indígena” impuesta a su gente, una cultura que creen desplaza y anula la propia. Claro que ambos (el deseo constitutivo y la erradicación del “mal”) se estructuran en la tensión de “querer y no poder” que ya hemos visto es esencial a toda utopía.

Es *el cerco* la única forma que encuentren los indígenas para materializar esta utopía ancestral. Solo cuando se separen radicalmente de lo no-indígena (física, material, geográfica, cultural, política, conceptual y estéticamente), cuando lo no-indígena desaparezca incluso de la percepción sensorial, este grupo conseguirá realizar su utopía, aunque sea por un momento.

Que con el tiempo esta utopía (cuando se institucionaliza) comience a degenerarse, no anula el hecho de que en el texto la utopía puede materializarse y generar a su vez otra utopía (la no explícita, *cf.* p. 64).

Pero el deseo de aislarse del resto no solo encuentra su razón de ser en la naturaleza estructural de la utopía: es también un gesto que este grupo cultural parece haber intentado a

lo largo de su historia. Crónicas, actas judiciales y textos ficcionales registran las maneras en que los aymaras han usado la estrategia del sitio de ciudades y haciendas, como defensa o ataque, con cierta frecuencia.³⁵ Y aunque en el texto de Spedding la mecánica parece invertirse (ya no cercan sino que “se cercan”), en realidad el gesto es el mismo. Primero, porque es una reacción lógica a la marginación de la sociedad que los grupos marginados busquen ahora su propio espacio (por lo menos, esa parece ser la lógica que expone la novela) y, segundo, porque ambas formas del cerco (cercar un espacio y aislarse a través del cerco) son, según ya hemos visto, las dos caras de la misma moneda.

Identifiquemos ahora con precisión cómo esta imagen o figura (el cerco) se construye y caracteriza en esta primera utopía (la explícita), para entender luego como funciona en la segunda (la implícita).

3. La construcción y características del cerco en la utopía andina

Habiendo ya señalado la importancia del cerco en la utopía andina, ahora queremos describir su representación en la novela y los sentidos que genera.

Los mecanismos que “lo indígena” utiliza en la novela para establecer y fortalecer este cerco son varios. En primer lugar, aunque es obvio, está la violencia que expulsa a los ‘no-indígenas’ del que consideran su territorio. La revolución que desencadena la utopía descrita por la abuela de Saturnina tiene varios momentos de intensa violencia:

Se cayó –estaba muerto siempre– entonces nosotros también hemos disparado, nuestro *p’iqi*³⁶ queriendo rescatar su honor ha tirado su granada en medio de su picnic. Una carnicería, el joven paisano ha vomitado. La mayoría de ellos ha quedado en semejante estado que dado la falta de recursos médicos hemos tenido que darles el tiro de gracia en la nuca... (S: 75)

³⁵ Como el ejemplo más emblemático, el cerco de Túpac Katari a la ciudad de La Paz en 1781, el que se considera “el acontecimiento militar más importante en la historia de las rebeliones” indígenas durante la colonia. En un diario escrito durante el asedio, Segurola afirma que el sitio costó la vida a un tercio de la población de la ciudad de La Paz. La población de La Paz era, en ese entonces, de unas 20.000 personas (Ballivian y Roxas, 1872: 345).

³⁶ “Cabeza; jefe, el que manda” (S: 331).

Esta violencia, con la que recuperan su territorio, al mismo tiempo es adoptada como parte de su identidad (en leyendas y rumores) y presentada al resto del mundo, al *de fuera*. Forma parte de la imagen de “salvaje” que los exbolivianos alimentan para alejar al ‘no-indígena’ de su territorio recuperado (*cf.*, p. 128). Por ejemplo, cuando se construye “la malla electrificada” que separará definitivamente la Zona del territorio peruano (ver mapa p. 121), se comenta que “cada campamento de construcción tenía dos veces más soldados que albañiles” porque

todos se cagaban de miedo porque creían todos los relatos sobre los de la Zona como pieles rojas salvajes, caníbales, que colgaban vivos a los cautivos para que las mujeres le bajasen por pedazos y siempre empezando por la parte más varonil ¿no? Las patrullas eran más tranquilizar a los albañiles que otra cosa... (S: 29)

Entonces, si la primera violencia conquista el territorio, la segunda, convertida en representación, contribuye a construir el cerco que protegerá esa conquista.

Este cerco que los indígenas proponen y buscan para salvar la diferencia de su grupo no solo está construido a partir de la separación territorial y física, sino que también se plantea como una separación cultural de los espacios ‘no-indígenas’. Los modos culturales que comienzan a emplear los habitantes de este nuevo espacio deben negar los modos culturales del grupo del que se han alejado. Por eso en este espacio de nueva conformación se rehúye toda acción que consideren *q’ara*: “El fideo es *misti manq’a*,³⁷ ya no va a haber fideo siempre” (S: 70).

También se fortalece el cerco convirtiendo el espacio amurallado, como hemos visto, en un espacio ‘misterioso’, ‘ocultándolo’ del resto del mundo. Encubrimiento que se da en ambos sentidos: ni *los de adentro* revelan sus modos culturales, ni buscan conocer los del grupo exterior o ‘no-indígena’. En el texto de la periodista que abre la novela se comenta que los exbolivianos que tiene permiso para trabajar en el exterior deben hacerlo siempre en parejas para controlarse mutuamente y evitar “la desviación de sus miembros”. Ello, como

³⁷ “Comida de mestizos” (S: 329).

el mismo texto declara, denota una actitud “aislacionista y etnocéntrica” (S: 10). Por otro lado, los indígenas que salen fuera del cerco tienen la orden de no comunicar sus costumbres. Cuando Fortunata explica qué hacía Saturnina con la calavera de su abuela al representante de la Liga Islámica (una de las instituciones que contratan a exbolivianos como navegantes espaciales), refiere esta prohibición:

Es algo que no solemos comunicar a las personas ajenas a nuestra cultura. Se trata de un culto a los ancestros y un baile religioso que se realiza en el aniversario de nuestra liberación [...] me perdonará si no le puedo decir más, porque nos prohíben hablar de estas cuestiones a las personas que no son de nuestra fé [sic]. (S: 82)

En estos comportamientos “aislacionistas” –como los llama el texto– son conjeturables diversas intencionalidades. Primero, como intentos de ocultarse de la “mirada del otro” para evitar la intromisión y el control desde afuera. Segundo, en tanto intentos de convertirse en “puntos ciegos” que inevitablemente generarán miedo en el “otro”, sentimiento que –se espera– lo mantendrá alejado, disuadiéndolo de cualquier impulso de acercamiento. En otras palabras, son parte de y, al mismo tiempo, fortalecen el cerco. Y, tercero, al convertirse en “puntos ciegos” devienen un espacio fértil para la generación de leyendas y rumores (la mayoría terroríficos) que pretenden cubrir un vacío.

Es indudable que el cerco en la novela de Spedding encuentra constructores en ambos lados. Tanto los indígenas de este nuevo territorio como los de afuera deciden, aunque no de manera consensuada, marginar al “otro” de su espacio. Los peruanos (que en la novela se presentan como prototipos de lo no-indígena o del simulacro de lo indígena) después de la revolución de los exbolivianos deciden cerrar su frontera. Años más tarde, y porque seguía habiendo contacto entre ambos grupos a través del contrabando, los Estados Jodidos³⁸

³⁸ Es el nombre de un Estado que en el universo de la novela ocupa el mismo comportamiento y posición socioeconómica que Estados Unidos, sátira algo obvia. Un dato interesante: Spedding no solo usa en esta novela este término para referirse a los Estados Unidos, también lo hemos encontrado en su ensayo “Quemar el archivo: Un ensayo en contra de la historia” que aparece en la revista *Temas Sociales* de la Universidad Mayor de San Andrés, cuando se refiere a la publicación de un libro en este país: “No es casual que este libro saliera después de una amplia agitación en los Estados Jodidos en contra de la guerra de Vietnam y cuando la Guerra Fría estaba entrando en su última época activa” (2003: 376).

presionan al gobierno del Perú para que construya una malla eléctrica que separe definitivamente a estos territorios. El cerco deja de ser solo una forma conceptual y se convierte en un objeto concreto en la novela (ver mapas pp. 121-122).

4. La diferencia: Tensión entre el *afuera* y el *adentro*

Luego de explicar la formación, la conservación y las funciones de la figura del cerco en la utopía andina postulada por Spedding en *De cuando en cuando Saturnina*, y recordando un poco lo que habíamos visto en la primera parte de nuestro análisis, creemos que es necesario ahondar en uno de sus gestos centrales: la necesidad de la diferencia. Comencemos por la diferencia más evidente –aludida constantemente en la narración–, la que separa el espacio llamado la *Zona* del espacio llamado *Perú*.

Primero es pertinente recordar que marcar la diferencia entre el espacio utópico y el no utópico es, en este tipo de construcciones figurativas, crucial por varias razones. Se exalta así lo *valioso* o *nefasto* (dependiendo de si es una utopía o una distopía) del espacio utópico; segundo, se lo reviste, por la diferencia, de extrañeza y se le da un cierto valor de “nuevo” (aunque como ya dijimos esa novedad es solo una ilusión); tercero, se crea una cierta distancia respecto al resto de los espacios conocidos; y, cuarto, se fortalece el cerco que toda utopía debe imaginar para ‘ser’.

Es necesario aquí identificar una característica de las utopías textuales, que hasta ahora no habíamos mencionado, aludida por varios autores y que Jameson llama “el proceso de miniaturización”. A lo que casi toda utopía textual aspira es a la recreación de una sociedad en su integridad. Pero la complejidad del objeto que se busca representar obliga al diseñador a miniaturizar este objeto, a rebajarlo de escala, un poco como para que las páginas de un libro le alcancen para describirlo. “La totalidad social”, dice Jameson, “es irrepresentable pero a veces permite que se construya un modelo a pequeña escala donde se puede interpretar con mayor facilidad sus problemas y soluciones” (2009: 29). Es a esta reducción del mundo que Jameson llama “proceso de miniaturización” (2009: 26). Inclusive describe al autor

utópico como un artesano que recrea en su taller un mundo en miniatura, como un niño jugando con legos.

En el caso de la novela de Spedding, esta *miniaturización* pasa por identificar lo que rodea el espacio utópico, esa sociedad o sociedades de las que se ha separado el grupo indígena, principalmente en un espacio geográfico denominado *Perú*. En otras palabras, este *Perú* funciona en la novela como metonimia de la sociedad postmoderna rechazada. Se describen otros espacios en los que se muestran comportamientos sociales diferenciados – como las naves espaciales, Bagdad–, pero el principal espacio de lo no-indígena en la novela es *Perú*. Por eso, la atención que la narración le otorga y es quizá también por eso que la protagonista, junto a su organización, realizan cuatro atentados contra su gobierno.

Esa sociedad (“la peruana”) es definida a partir de su posición frente a lo diferente-indígena: Simula ser un espacio que permite la convivencia de una diversidad de grupos culturales, aunque, en los hechos, esa diversidad es simplemente la sobrevivencia de diversas imágenes o simulacros culturales que carecen de la densidad de un contenido real. Es una sociedad que primero identifica al grupo diferente, lo aísla y finalmente lo vuelve una imagen sin contenido que comercializa, todo con la intención de anularlo. Saturnina, el personaje principal de esta novela, se indigna y se rebela contra esta manera de administrar la diferencia. Cuando está en Perú, observa la siguiente escena:

Saliendo he visto a una tipa vestida de bayeta, con una de esas monteras que parecía un plato con un mantel encima, sentada al lado de la puerta con la mano extendida. ‘Yo indígena de Quispicanchis, mamita, papito, una colaboración mamita’.

En mi delante había una pareja blancona de último modelo, con equipaje inteligente que les seguía de por sí [sic] y tiene voice e image recognition para prender una alarma si alguien intenta hurgarlo no siendo su dueño. La *qachu q’arita* se detuvo delante de la tipa y metió la mano en su bolso, pero su marido se molestó.

“Payasadas” dijo. “En el Cuzco, bueno... ¿Pero no sé por qué les permiten aquí? ¿O será una impostora disfrazada? “No. No Tatay, tengo mi credencial”. La tipa sacó de su seno un aparato para cobrar tarjetas de crédito. La *qachu* leyó su etiqueta: “Bernardina Quispe Catacora viuda de Arisaya. Natural de Ocongate. Certificada 100% sangre indígena [...] Patente de pedir limosna en el puesto 272 [...]” “¡Ya, ya!” dijo el marido “Dale nomás

para que se vaya más rápido. Voy a quejarme al Ministerio. ¡Hasta aquí dan permiso a estos vagos! Como si no basta encontrarles por todo el camino a Machupicchu”. [...] Yo me pasé de lado. Sentí nauseas, sentí rabia, sentí como mientras persistieran escenas similares no iba a dejar la causa nunca. (S: 31)

Aquí se observa como una sociedad (el *Perú* de la novela) se comporta como un organismo biológico que ha identificado ‘un cuerpo extraño’ (una enfermedad): Primero lo identifica, después lo registra y finalmente lo aísla. Desde este su aislamiento lo convertirá en una imagen sin contenido: conservará su forma, pero silenciará el sentido que ha llevado a idear esa forma. La “causa”, por tanto, según la indignada Saturnina, debe perseguir desarticular esta cadena de acciones de anulación cultural y así evitar que lo diferente sea absorbido o reemplazado por sus imágenes. Sus cuatro atentados contra el gobierno peruano tienen ese objetivo.

El primero es un atentado contra la Sección Genética, parte del Ministerio de Asuntos Indígenas del Perú y responsable de determinar el grado de pureza racial de los indígenas (que se calcula aplicando a estos individuos una batería de “pruebas” como “nombres de tatarabuelos, pruebas de cromosomas, color de piel” [S: 31]). El segundo afecta a la Sección de Apoyo Económico, del mismo Ministerio, encargado de extender a los indígenas credenciales para pedir limosnas, indicarles los lugares donde pueden residir y pagarles para que reciban visitas turísticas. A esta Sección la ataca con un virus de computadora que causa que toda la información sobre los indígenas se pierda. El tercer ataque consiste en colocar explosivos en la fiesta del *Inti Raymi*, un ritual inca convertido en atracción y que los peruanos diseñan para atraer turistas y venderles una imagen de lo indígena. Fiesta programada en el Cusco que recrea personajes y rituales incaicos, además de episodios de la vida y muerte de Túpac Amaru y Micaela Bastidas, incluso su descuartizamiento con caballos:

El asunto recién realmente empieza en el Inti Raymi 2080. [...] “La Fiesta Mayor del calendario incaico”. Desfile de los doce Incas y las doce Coyas. Batalla ritual en Sacsayhuaman... ‘Ofrecen pasajes turísticos que incluyen asistencia en realtime a la

ceremonia del Inti Watana³⁹ en Macchu Picchu o asistencia virtual a la misma para los menos platudos vía cable en your hotel in Cusco. Rebajas adicionales para reservas hechas con más de seis meses de anticipación...’ (S: 143)

Después de esta fallida fiesta, el gobierno peruano decide emprender otro proyecto turístico para recuperar la pérdida económica sufrida: se propone reconstruir *Coricancha*⁴⁰ “al estilo incaico, con jardín de oro, imagen de Punchay, momias reales y todo” (S: 202). Saturnina y sus compañeras colocan explosivos esta vez en el subsuelo de este templo. Cuarto y último atentado contra este gobierno.

Todos estos atentados (en realidad todos los que organiza Saturnina en la novela, incluso contra la luna Fobos, un espacio distante del Perú) pretenden dar al grupo marginado o anulado (los africanos y los indígenas) la posibilidad de un espacio con cierta autonomía (Marte libre de los fóbicos).

5. La Zona

En la Zona o ex-Bolivia ¿qué se identifica como “lo indígena”? En un gesto contrario al peruano, los exbolivianos antes de ‘vaciar’ lo indígena de su contenido intentan con cierta ansiedad ‘llenarlo’: esta pulsión se convierte, en la novela, en un gesto cómico paradójico. Si en el Perú se construyen templos incaicos pintados de dorado (para simular que están hechos de oro) como atracción turística, en la Zona se invierte el oro real conseguido para construir el mismo templo para que muy pocos lo vean. Aunque, como se advierte, el símbolo es el mismo, unos lo convierten en un espectáculo, mientras que los otros pretenden darle una antigua función cultural. Esto aunque a ambos (Perú y la Zona), el contenido y la forma les llegue de leyendas y rumores.

³⁹ “Amarrar al Sol. Rito que dice que el Inca realizaba amarrando el sol a una pilastra de piedra en Macchu Picchu” (S: 143).

⁴⁰ Templo inca, originalmente Inti Kancha (“Templo del sol”) (S: 123).

Cuando los exbolivianos recuperan el control de su territorio y deciden reconstruirse como indígenas “incontaminados”, comienzan con desechar de su modo de vida las costumbres *q'aras* o de ‘blancos’. Es decir, desde el comienzo pretenden reconstruirse desde una negación, desde un vacío de representación: *más que ser algo, no son lo que rechazan*. Llenar después ese vacío será su objetivo en sus primeros momentos de formación como sociedad. ‘Llenado’ que se hace a través de mitos, leyendas, rumores, estereotipos; imágenes que el otro grupo también usa, pero de forma diferente, porque es con lo único que cuentan ambos grupos, con la diferencia de que el modelo peruano pretende dejar todo como imagen, mientras que los de la Zona se esfuerzan por otorgar a esos restos la función social que, creen, tenían.

Estas posturas opuestas, entonces, son evidentes en la diferente apropiación de ambos grupos humanos de estructuras y símbolos precolombinos. Es el caso del templo de Coricancha que el gobierno de Perú recrea como atracción turística: la misma estructura, años antes, ya había sido reconstruida en la Zona “encima del Huayna Potosí, que se hizo con el oro que los rusos nos pagaban [...] con el propósito justamente de recrear el ‘Jardín de Oro’ que había en la Coricancha” (S: 202). Esta recreación no tiene un fin comercial y pretende restituir un espacio ritual: allí se va a hablar con la deidad, el *achachila* Huayna Potosí (y también se llevan allí algunos disidentes para interrogarlos, como en el caso de Saturnina). Es una recreación que forma parte del proceso de reconstrucción del pasado. Cuando los exbolivianos expulsaron a todos los ‘no-indígenas’ de su territorio reapropiado, cuando rechazaron las formas culturales ‘no-indígenas’, de alguna manera, como grupo humano y cultural, se vacían de contenido: ¿qué son ellos sin lo ‘no-indígena’? Al parecer, después de tantos años de convivencia, “lo indígena” se diluye en una suerte de fusión con otras formas culturales. Por eso, cuando este grupo humano asume su utopía (que se quiere un regreso a un estado precolonial) también debe asumir la tarea de reconstruir una identidad indígena que, por carecer de otras fuentes, parte de rumores, mitos, ruinas, especulaciones históricas y estereotipos. La reconstrucción y la apropiación de estructuras precoloniales –como el templo incaico de *Coricancha*– son vitales para la conformación de esta imagen, necesarias para la construcción de una identidad.

La imagen de los *achachilas* y los santos católicos también sugiere y enfatiza esta posición diametralmente distinta de los habitantes de la Zona (de no vaciar de contenido referencias culturales, sino, por el contrario, de devolverles su contenido o atribuirles un contenido, por lo menos). En la novela, el Huayna Potosí es un *achachila* al que acuden los habitantes de la Zona en busca de protección y conocimiento:

‘Uds. que saben tanto... ¿No le pueden hacer hablar?’

‘¡A vos te vamos hacer hablar!’ me han dicho

‘Inténtenlo’ yo les hey dicho.

Y de ahí me han llevado al Huayna Potosí, donde su jardín de oro [...] Yo pensaba que quizás me querían hacer recibir de *ch’amakani* a la fuerza, porque ahí los llevan para eso dice [...] recién me ha avisado que me han llevado allí para hacer hablar a mi ajayu; a que diga donde [sic] está la abuela. Y si hubiera, dice, me hubieran hablado, dice, me hubieran enterrado debajo de la nieve, y allí me hubiera quedado para siempre como ofrenda al cerro. (S: 223)

Lo particular de esta práctica (nombrar una deidad, darle un espacio, diseñar un ritual en torno a ella y buscar conocimiento y guía a través de ella) es que la deidad se presenta y habla con sus devotos: “Y de allí, dice, ha venido Huayna Potosí mismo y empezó a gritar que yo era una inmunda... Que no me iba a comer para nada... Que tenían que sacarme de allí en ese mismo rato..., sino les iba a mandar una avalancha. ‘De hoy en adelante sólo quiero comida limpia’ ha dicho, dice. ‘Ya. Vamos, vamos’ han dicho” (S: 224). Como vemos, en este espacio (el de la Zona), a diferencia del otro (peruano), las representaciones encuentran un contenido: la deidad trasciende el campo de las imágenes e incluso *actúa*.

Lo mismo sucede con los santos católicos: no solamente son representaciones sino que también entablan relaciones con sus devotos. Una campesina se fuga y se casa con Santiago, que después, y en compañía de otros tres santos (San Felipe, San Jerónimo, San España), mata al *Juch’a Manq’suri*, la máxima autoridad entre los *amawt’as*. Además, en este espacio, los muertos (y no solo Mama Alcira, la abuela de Saturnina) hablan y mantienen conversaciones y discusiones con los vivos.

Hay tradiciones narrativas (pensamos en el género llamado real-maravilloso)⁴¹ que frecuentan este tipo de recursos (santos y seres sobrenaturales que hablan y actúan como cualquier personaje); pero lo interesante es que en esta novela *el único espacio* donde sucede esto es la Zona. Este rasgo narrativo, creemos, más que acercarnos al género real-maravilloso como tal, responde a la intención de recrear un espacio –la Zona– como aquel donde las imágenes buscan y encuentran un contenido (algo más allá de su estatuto de mera imagen), justamente para enfatizar su distancia respecto al otro espacio –el Perú– donde, por el contrario, las imágenes de una cultura se vacían de contenido.

⁴¹ Identificamos este gesto narrativo como un efecto característico del género real-maravilloso y no así del género fantástico después de una breve investigación sobre estos géneros. Así, en su estudio clásico, *Introducción a la literatura fantástica*, Tzvetan Todorov delimita tres categorías fundamentales de ficción no-realista: lo maravilloso, lo extraño (o insólito), lo fantástico. Su distinción corresponde a las maneras de explicar los elementos sobrenaturales. Si el fenómeno sobrenatural se explica racionalmente al final del relato estamos ante el género de “lo insólito”; si, por el contrario, el fenómeno permanece sin explicación cuando se acaba la narración nos encontramos ante “lo maravilloso”. Por su parte, el género fantástico se encuentra en la frontera entre lo insólito y lo maravilloso, el efecto fantástico no dura más que lo que tarda el lector en decidir si el problema planteado por la narración se puede explicar de una manera racional o no (cf. Todorov, 1981).

El crítico Daniel Ferreras Savoye cuestiona la definición de lo fantástico de Todorov por considerarla subjetiva: “el supeditar la existencia —o en este caso, la inexistencia— de un género narrativo exclusivamente a la reacción del receptor, independientemente de su intencionalidad o de su composición estructural”, dice, “se convierte en un ejercicio de alta especulación” (1995: 22). Por su parte, él propone otro tipo de definición. Primero rescata la idea de Maupassant de que cualquier relato fantástico debe producir miedo. Miedo que “no sólo es producido por el elemento sobrenatural en sí mismo, sino también por la derrota de nuestra capacidad de comprender la realidad y estructurarla según unas reglas inmutables, como pueden ser las de las ciencias físicas o químicas” (1995: 26) El efecto fantástico, entonces, se encuentra en la perversión de los aspectos más familiares de una realidad que creemos conocer y no en el poder evocador de paradigmas preestablecidos, que de hecho tendrían más bien a referirnos a una tradición de tipo maravilloso-oscuro (1995: 33). El género maravilloso, por tanto, resucita paradigmas preestablecidos, y, por lo tanto, predecibles. Entonces, para evitar convertirse en maravilloso, lo fantástico ha de trascender constantemente las convenciones de la representación de lo irracional mediante la actualización de paradigmas. De una manera paradójica, el género fantástico depende en gran parte de una representación realista del mundo; para que pueda provocar ese miedo, esa duda en nosotros, el relato fantástico tiene que convencernos de que la realidad representada es la nuestra, y demostrar que el elemento sobrenatural es tan inaceptable en el mundo narrado como en el nuestro.

Después de lo dicho, la personificación de dioses y santos en la narración de la novela de Spedding es fácilmente identificable como un efecto de “lo maravilloso”. Primero porque no produce miedo, ni en los personajes, ni en el lector; segundo porque no se la explica racionalmente al final de la narración y tercero porque resucita el paradigma de la comunicación entre dioses y hombres (1995: 35).

6. La ciudad y el campo

Hasta aquí hemos visto cómo existe en el texto una evidente insistencia en marcar las diferencias entre estos dos espacios: la Zona y el Perú. La idea parece reforzar el muro o separación (la diferencia) que existe entre ellos con la intención de delinear mejor la utopía que propone la novela, algo así como algunas fotografías juegan a la diferencia entre la figura y su “espacio negativo”.⁴² Esta insistencia no es solamente una forma de representar propuestas políticas contrarias, sino de mostrar cómo el espacio andino se construye no solo desde la diferencia sino también desde un *cambio de paradigma*. Cuando el grupo “revolucionario” —el que se revela contra el gobierno boliviano— se propone y autodetermina “indígena”, se enfrenta con el problema de responder a la pregunta sobre “*lo que es*” *lo indígena*. Como ya dijimos, comienzan formando esta imagen rechazando y expulsando de su modo de vida lo ‘no- indígena’: se pretende de esa manera una redefinición cultural desde “el espacio negativo”, desde la marginalidad o el fondo. ¿Pero cómo volver lo marginal central? ¿Cómo crear el contenido para ese espacio ‘vacío’, para esa “negación”? La respuesta es simple: volviendo el espacio negativo positivo y viceversa, maniobra algo mecánica que llamaremos *cambio de paradigma*.

Una sociedad en la que lo marginal y clandestino de la anterior deviene ahora oficial, mientras lo representativo de la anterior debe ocultarse en la clandestinidad: ese es aquí el *cambio de paradigma*. La religión es el ejemplo más evidente de este cambio en la Zona. La religión andina, el culto a los *achachilas*, sobre todo, se hace oficial, mientras el cristianismo se vuelve una práctica estigmatizada:

⁴² Cuando miramos una fotografía, según Mónica Vidal, en términos generales, estamos viendo tres elementos distintos:

El marco: Límite de la fotografía. Y no se trata solo de la línea en la que se “acaba” la imagen, también se incluye dentro de este concepto aquella zona cercana a esa línea. Es decir, la zona que rodea toda la imagen.

El espacio positivo: Aquello que hemos fotografiado, nuestro sujeto principal. El elemento más importante de la imagen.

El espacio negativo: Todo lo demás. Es el espacio que queda entre el marco y el espacio positivo. Es un espacio sin rellenar, que está porque debe estar y que está “vacío”, sin información relevante para la fotografía. En el momento en el que lo que pensábamos que era un espacio negativo tiene algún detalle importante para la lectura de la imagen, deja de ser espacio negativo para pasar a ser espacio positivo (espacio con información) (Vidal, 2014).

“¡Sí...! ¡Hemos olvidado de Dios! ¡Nos hemos puesto a adorar esas achachilas, yawlus, saxra diablos! ¡Por eso nos pasan estas cosas...! ¡Dios nos está castigando!” Imelda le dio un sacudón.

“¡Oye mami! No hables deso... sino a vos más te van a cargar a la “Reeducación”. Aquí no hay ley para la cocaína, pero sí hay ley para cristianos”. (S: 215)

Sucede algo similar con la tensión descrita en la novela entre la ciudad y el campo, tensión frecuente y clásica en las figuraciones utópicas (*cf.* Jameson, 2009:18). Los sentidos asociados a estos dos espacios son lo que importa: A la ciudad se la relaciona generalmente con nociones como la de ‘civilización’, ‘lo racional’, ‘el avance tecnológico’, mientras que el campo está relacionado con ‘la barbarie’, ‘lo natural’, ‘el regreso o la restitución histórica’. La clásica novela *We*, por ejemplo, delinea claramente estos dos espacios, sus sentidos contrapuestos y construye su utopía (o distopía)⁴³ a partir de esta dicotomía. En su universo, las ciudades han eliminado de su diseño cualquier acercamiento a lo natural y se han revestido de vidrio y metal: “Reinaba una luz azulada, uniforme, el vidrio de la pared relucía y también las sillas y la mesa de cristal” (1972: 16), generando un espacio estéril y controlado, que a su vez está separado por un “muro verde” de la naturaleza agreste: “Estamos en primavera. Desde la salvaje lejanía, desconocida al otro lado del Muro Verde,⁴⁴ el viento trae el polen de las flores” (1972: 2). Claramente, los dos espacios se presentan como opuestos y, así, prefiguran la lógica de la utopía propuesta: el control de todos los instintos humanos como fórmula de la felicidad y de libertad para hombre. Solo al final, cuando la utopía deviene distopía, el protagonista entiende el costo de este control y huye al espacio ‘natural’, más allá del muro.⁴⁵

⁴³ Para Jameson esta novela en realidad presenta, al mismo tiempo, una utopía y distopía y por tanto se ofrece diseñada por “una condición de ambigüedad” (2009: 37).

⁴⁴ Las mayúsculas son del original.

⁴⁵ Nuevamente encontramos la imagen del muro (el ‘cerco’) como estructura central en otra novela de ciencia ficción y en la utopía que diseña. Imagen que responde también a algunas de las ideas que ya hemos expuesto: delimitar y crear el espacio que necesita la utopía, perfilarla como la diferencia radical, entre otras. Sin embargo, esta constante mención del ‘muro verde’ en esta novela, la obsesión que tiene el protagonista con él, presenta, creemos, al cerco como la metonimia del deseo-origen de toda utopía, de los límites que se desea superar: el límite del “aprimonamiento mental” que nos impide imaginar lo que no ha existido y el límite que se percibe en la utopía precedente, la que se vive en el presente del autor y que permite ‘soñar’ la futura.

Esta misma oposición (campo-ciudad) está presente en la novela de Spedding, pero a diferencia de la utopía de *We* y otras novelas clásicas de ciencia ficción, la utopía andina de la novela opta desde un principio por el espacio rural. Al comienzo esta elección parece ser solo la solución práctica a un problema: la falta de alimentos. Después de la revolución, con los saqueos y la falta de producción, la escasez de comida es crítica. Se resuelve entonces volver al campo para sembrar. El grupo mayoritario sublevado es campesino por lo que el regreso al ámbito rural no es extraño. Los que no son campesinos “tendrían que acostumbrarse” porque, como también se ha terminado “el servilismo”, si quieren comer deberán sembrar sus propios alimentos. Desde esta lógica, por una solución práctica, todos los exbolivianos se convierten en campesinos y las ciudades son abandonadas: “En las ciudades ya se había acabado casi todas las reservas de comida y la gente iba al campo, a pie si no había otra manera. Suerte que estábamos entrando en tiempo de siembra, se les ponía a trabajar nomás, pero sabíamos que iba a ser un año duro hasta la próxima cosecha” (S: 68). Poco a poco el territorio de la ex-Bolivia comienza a transformarse en un espacio marcado por esta serie de sitios urbanos abandonados, casi desiertos, en comparación con sitios rurales llenos de vida. El centro del poder pasa de un espacio urbano (el Palacio de Gobierno) a uno semirural (Tiahuanaco).

Pero la destrucción y abandono de las ciudades no solo responde a un fin práctico (regresar al campo para producir alimentos), ni solo a un fin político (ser autosuficientes respecto a otros Estados), ni al *cambio de paradigma* del que hemos hablado (un nuevo orden social necesita nuevos signos, nuevos símbolos y nuevas formas de ordenamiento), sino también a la idea de ‘deshacer’ (destejer) su historia (la colonización de su territorio y cultura), que este grupo humano identifica como “el mal” que ha sofocado a su cultura por siglos.

La ciudad, sostenía Ángel Rama en su clásico ensayo *La ciudad letrada*, fue el principio ordenador de la utopía del Nuevo Mundo: durante la Conquista fue el mecanismo de implantación de este nuevo orden económico y social, “nuevo” incluso para los mismos conquistadores, pues:

los propios conquistadores que las fundaron (las ciudades) percibieron progresivamente a lo largo del XVI que se habían apartado de la ciudad orgánica medieval en la que habían nacido y crecido para entrar a una nueva distribución del espacio que encuadraba un nuevo modo de vida, el cual ya no era el que había conocido en sus orígenes peninsulares [...] Al cruzar el Atlántico no sólo habían pasado de un continente viejo a uno presuntamente nuevo, sino que habían atravesado el muro del tiempo e ingresado al capitalismo expansivo y ecuménico. (1998: 17)

Estructura, entonces, que da orden y forma a la nueva utopía, ‘la ciudad colonial’ fue lo primero que se implantó en el territorio americano, fue un modo de conquista y de dominio de este inmenso territorio que se trataba de controlar:

La conquista española fue una frenética cabalgata por un continente inmenso, atravesando ríos, selvas, montañas, de un espacio cercano a los diez mil kilómetros, dejando a su paso una ringlera de ciudades, prácticamente incomunicadas y aisladas en el inmenso vacío americano que sólo recorrían aterradas poblaciones indígenas. Con una mecánica militar, fueron inicialmente del orden imperial. (1998: 25)

Impuestas a un medio al que eran ajenas, aisladas en una inmensidad espacial y cultural hostil, “no pudieron ser otra cosa que fuertes, más defensivos que ofensivos, recintos amurallados dentro de los cuales se destilaba el espíritu de la polis” y se proyectaba ideologizar a la población a la que se enfrentaban desde esta su forma extraña y ajena que las hacía “ciudades irreales [...] sino extraterrestres al menos extracontinentales” (1998: 26). Así se convirtieron en focos de progresiva colonización, desde donde dominaron y “civilizaron su entorno” (primero “evangelizando” y después “educando”), implantando “el ideal de ser urbanos”, por excelencia, desde entonces hasta ahora.

Proyectada e implanta bajo esta concepción, la ciudad concentra el orden de la utopía (“civilizatoria”) que el colonizador impuso en estas tierras. Por lógica, es justamente este orden el que la nueva utopía, en la novela de Spedding, pretende desarticular: acaso por eso las imágenes de ciudades desintegradas o en ruinas son centrales en el universo diseñado en *De cuando en cuando*. Y la novela no solo describe ciudades destruidas: relata además la

cronología de su destrucción. Después de las escaramuzas entre militares y campesinos sublevados, cuando estos últimos comienzan a ganar terreno, poco a poco, las ciudades son saqueadas y luego abandonadas. Juliana, la hermana de Saturnina, muerta durante las revueltas, cuenta cómo sus amigas y ella saquearon Ciudad Satélite:

Hemos preparado cocteles molotov, piedras, hemos ido a la puerta principal de Ciudad Satélite. Sus guardias estaban ahí, igual se reían de nosotros hasta que...Han abierto la puerta porque unas wagonetas estaban saliendo de adentro. Llenos estaban, ya se estaban los *q'aras*, hemos visto sus caras de miedo [...] y cuando abrieron la puerta para esos, nos hemos abalanceado. Hemos entrado siempre –éramos hartos también–, hemos tirao unos molotovs al puesto de guardia, hemos destrozado la puerta. (S: 47)

Después de los múltiples saqueos en el territorio “recuperado”, cae un misil nuclear en El Alto (lanzado por el ejército boliviano, se supone): la ciudad se convierte en *ground zero*, todos la abandonan pues es ya “un desierto total” al que nadie quiere acercarse “por miedo a la radioactividad”. Se la renombra como *lakaymarka*.⁴⁶ Con el tiempo, sin embargo, algunas personas vuelven a acercarse a ella –sobre todo “cuando se dieron cuenta que al acercarse sus hijos no nacían con dos cabezas” (S: 290) –, pero solo para recuperar restos (para saquearla, en otras palabras). La imagen postapocalíptica de esta ciudad es el prototipo de la destrucción del espacio urbano en esta utopía. Fortunata la describe:

Nos hemos metido recto a las ruinas a través de una rajadura en una pared, y de allí a un gran laberinto. Zeteando entre los montones de escombros o trepando sobre ellos, por en medio de salas sin techo, por gradas que conducían a un vacío o por donde brincar al edificio vecino. Las columnas de sol filtrando por primeros pisos destruidos, los fierros retorcidos de los hormigueros saliendo de lo que quedaba de pilares y soportes, trechos pavimentados con una arena blanca que era vidrio roto molido por los años. (S: 288)

⁴⁶ “Ciudad en ruinas” (S: 328).

La novela parece identificar la “ciudad” como la forma por excelencia de la antigua utopía colonial (la del Nuevo Mundo, la de los “conquistadores”), utopía que la revolución indianista quiere suplantarse y cambiar. Su destrucción es por eso necesaria.

La primera escena de la primera novela de la trilogía –*Manuel y Fortunato. Una picaresca andina*–, a la que pertenece la novela que estamos tratando, también describe la desintegración de este espacio y sintomáticamente se la propone en un sueño, el sueño de la *nueva utopía*:

La mayor selecciona otra hoja. “Anoche he soñado”, dice, “Estaba caminando por la pampa y me encontré en medio de un gentío. Hombres y mujeres había, vacíos, sin bultos, y vacías sus manos. Silenciosos andaban, y yo en medio dellos, silencio. Cruzamos la puna y bajamos a una quebrada, y abajo había una ciudad. Uno de esos pueblos cuadrados de los españoles, sus techos de tejas rojas, sus plazas. Andando, andando entramos al pueblo, y la gente se metía a las casas. Salían cargados con *q'ipis* de chuños, papas, maíz, canastas de quesos, [...] Algunos llevaban mesas. Un hombre se había cargado con ataúd [...] Y cuando habían vaciado las casas, empezaban a llevar las casas mismas. Arrastrando vigas, mulas cargadas con cestas de tejas, puertas, ventanas de madera tallada [...] Y así pasamos la ciudad y hemos subido al otro lado del valle, hacia los cerros [...] y yo miré atrás, donde estaba la ciudad, y ya no había nada; sólo el dibujo de sus calles y plazas, con el viento borrándolas ya”. (Spedding, 1997: 6)

Este proyecto, planteado en la primera novela de la trilogía (la destrucción del espacio vital de la antigua utopía), se cumple en la última.

7. Dicotomías estructurales

Es evidente, por lo dicho hasta aquí, que el texto de ciencia ficción se configura con frecuencia según oposiciones estructurantes. Jameson, por ejemplo, nombra y ejemplifica a lo largo de su estudio del género las más recurrentes: “La oposición convencional de la ciencia ficción entre lo artificial frente a lo natural [...] el campo y la ciudad [...] el

antagonismo de clase frente a la igualdad social” (2009: 160). Por nuestra parte, hasta aquí hemos descrito tan solo algunas de las oposiciones que en la novela de Spedding se manifiestan de forma evidente: hombre-mujer, Perú-Zona, ciudad-campo, individuo-colectividad, cultura ancestral-alta tecnología.

Pero la dualidad en la novela de Spedding no solo supone la oposición binaria: a veces, simplemente se presenta según mecanismos de complementariedad. Por ejemplo, se nos dice que si los habitantes de la Zona salen a trabajar fuera de sus fronteras como pilotos de naves espaciales deben hacerlo siempre en parejas (*cf. infra*, 71), bajo los respectivos descriptores de ‘el o la principal’ y su ‘segundo o segunda’. Como lo dice su nombre, el o la “principal” es el piloto al mando y el segundo el que lo asiste y lo reemplaza en caso de emergencia. Esta *disposición en pareja* se extiende a la pareja protagónica de la novela, Saturnina y Fortunata. Saturnina es quien propone en la novela y Fortunata se limita a ayudarla (como cuando la rescata de la cárcel de Bagdad o en el Juicio del Siglo).

Pero esta estructura de *disposición en pareja* de los personajes evoluciona y se convierte en una especie de desdoblamiento. Eso pasa, por ejemplo, con Saturnina y su abuela: una parece ser *la persona* y la otra su *memoria*. Por eso cuando se invoca el alma (*ajayu*) de la protagonista, quien aparece es su abuela.

El *Willkaqamani* (la mayor autoridad en la Zona) también se desdobla:

Cuando uno entra de *Willkaqamani* tiene que morir para su familia. Chupan toda una noche, se despiden, cavan una tumba y poco antes del amanecer él tiene que echarse allí. Ellos le echan un puñado de tierra cada uno, sacuden su ropa y van a bañarse al río, y no vuelven, mientras que él se levanta al despuntar el sol. Hasta enterrarse lo acompaña su familia nomás y cuando el sol está por salir, recién viene la directiva y le hacen levantar. Su esposa también se va con la familia a quedarse en su pueblo, él nomás vive en *Tiwanaku*. Vienen sólo cuando él muere a recoger el *wawqi*. (S: 250)

En el incario (se nos aclara en el glosario de la novela) el *wawqi* del Inca era una especie de ídolo o ‘bulto’ que servía como doble ritual. Cuando esa autoridad moría era

necesario crear un *alter ego* que lo reemplazara en el ritual funerario familiar para que pudiera ser enterrado también como autoridad.

Otro ejemplo más, al final de la novela: se nombra a una perra “Saturnina” y se la sacrifica para obligar a la protagonista a dejar de ejercer sus actividades de *amawt’a*. Para librarse de este juramento, Saturnina (en otro ritual) tendrá que cambiar de nombre. En las últimas páginas de la novela “Saturnina” desaparece y nace “Satuka”.

Aunque la lógica de la estructura dual de estos rituales (funeral del *Willkaqamani* y el nombramiento del animal con el nombre de Saturnina) no se llega a explicar claramente en la novela –y si bien su significado podría intuirse desde un conocimiento de la cultura andina– lo importante es que esta figura de dobles es central en la novela en tanto mecanismo que permite al relato alejarse de una propuesta maniquea⁴⁷ y sugiere un rechazo de conceptos antropológicos que plantean que un elemento cultural nuevo (de una cultura externa al grupo en cuestión) desplaza, reemplaza o elimina una forma cultural antigua (de la cultura previa), como podría entenderse de categorías tales como aculturación⁴⁸ y transculturación.⁴⁹

⁴⁷ Como en el caso de algunas representaciones idealizadas del indigenismo romántico. Por ejemplo, en las películas de Jorge Sanjinés, en las que todo lo indígena es positivo y lo no-indígena, negativo.

⁴⁸ “La *aculturación* es un proceso de adaptación gradual de un individuo (o de un grupo) de una cultura a otra con la cual está en contacto continuo y directo. [Dicho proceso] consiste en la incorporación de elementos de la nueva cultura y en el reajuste de los patrones culturales del individuo o grupo, motivados ambos por la necesidad de reorientar sus pensamientos, sentimientos y formas de comunicación a las exigencias de las realidades externas [...] Algunos autores señalan que el individuo experimenta procesos de aprendizaje de algunos hábitos y fenómenos de la nueva cultura y de *des-aprendizaje* o deculturación de algunos hábitos de su cultura de origen”.(Diccionario de términos claves de ELE, Centro Virtual Cervantes)

⁴⁹ El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define la *transculturación* como: “Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias”.

Este término fue propuesto por Fernando Ortiz (1881-1969) en su libro *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940): “Nos atrevemos a proponerlo para que en la terminología sociológica pueda sustituir, en gran parte al menos, al vocablo *aculturación*, cuyo uso se está extendiendo actualmente [...] El vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación* [...] Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola” (1983: 90).

En el caso de esta novela, creemos que cada vez que se identifica una oposición se la identifica como la articulación de dos niveles de información cultural, uno evidente y otro encubierto, pero nunca anulado o extinto. Además, se evita conscientemente emitir juicios morales respecto a ninguno de esos niveles y se enfatiza el hecho de que la elección de uno en desmedro del otro es simplemente eso: una elección. Es, por ejemplo, el caso mencionado del espacio religioso en la Zona. Recordemos que en este territorio se prohíben las prácticas y creencias cristianas por considerarlas ‘no indígenas’. Pero a pesar de esas prohibiciones, tanto los *achachilas* como los santos cristianos siguen existiendo en ese mismo espacio y parecen no haber sido afectados. La única diferencia es que ahora el culto andino es el oficial y el cristiano es el clandestino.

Lo mismo sucede con la memoria cultural. En la narración se presentan con claridad dos memorias antagónicas. La memoria oficial sobre la revolución indigenista que construyó el nuevo *Qullasuyu* (“redactada” y difundida por los *amawt’as*) y la memoria de la abuela de Saturnina que cuenta la misma historia “de otra forma”; incluyendo, por ejemplo, ciertos datos históricos que la ‘memoria oficial’ no menciona, como los saqueos después de la revolución (*cf. supra*, 81). La presencia de estas formas de la memoria histórica (una oficial y la otra clandestina) muestran que la información histórica no desaparece, no es “olvidada”: simplemente algunos pedazos son silenciados o condenados a la clandestinidad mientras que otros son actualizados.

Este ‘cambio de lugares’ por el que cierto tipo de información (ya sea cultural o histórica) sale de la clandestinidad mientras otra entra en ella, es lo que a lo largo de este trabajo hemos llamado un *cambio de paradigma*. Noción, sin embargo, íntimamente relacionada con esta intención de distanciarse de una propuesta maniquea y de la idea de que exista la posibilidad de que la información pueda ser reemplazada definitivamente.

Por otra parte, este diseño de la utopía a través de contrarios responde a lo que Jameson llama “la conservación de la diferencia radical”. Para que un grupo humano implante una utopía necesita alejarse física y culturalmente de todo espacio que no comparta su sueño. Esta separación le otorga la libertad que necesita para implantar su proyecto, aunque al mismo tiempo se sugiere una ‘diferencia radical’. A este conjunto de condiciones se puede atribuir la configuración de una *totalidad*, que no es sino el resultado de una

“combinación de cierre y sistema que busca autonomía y constituye la fuente de la otredad o diferencia radical” (Jameson, 2009: 20). Pero, ¿cómo se es diferente *sin comparación*? Para que una utopía se constituya como tal debe compararse constantemente con lo que sustituyó. Otra razón para la estructuración de una lógica estratégica de antagónicos.

8. La utopía no evidente: *Los espacios pequeños*

Pero la novela de Spedding quizá diseña otra utopía, una no evidente. Después de que la utopía katarista se consolida, y funda bajo sus lineamientos el *Qullasuyu Marka*, esta comienza a institucionalizarse y se acerca cada vez más a su decadencia, que consiste en violentar los principios que una vez la formaron. Como ya establecimos, el utópico es un sistema que tendencialmente mueve o destruye las estructuras de un régimen caduco y luego busca la inmovilidad de sus propios principios para reproducirse y perpetuarse (*c.f. supra*, 36). Se convierte así, a su vez, en un régimen caduco que impide o anula las pretensiones de diferenciación de los individuos y grupos en su interior. Estas son las condiciones ideales para la producción de una nueva utopía. Estos ciclos o etapas son, de hecho, los que la novela de Spedding plantea. Cuando Saturnina intenta modificar ciertas normas en su sociedad y consigue que en el “Juicio del Siglo” los hombres del *Qullasuyu Marka* queden para siempre excluidos del servicio espacial (*cf. supra*, 46), creemos que tal vez se propone o perfila como el próximo sujeto de cambio y se sugiere una nueva utopía, “la utopía de los espacios pequeños”, es decir, el de la creación de espacios de libertad, autonomía y autodeterminación que se consolidan por la separación del grupo mayor. A través del mismo mecanismo que ha impulsado la consolidación de la utopía katarista y el *Qullasuyu* –la autosegregación–, propone esta vez una nueva separación: el de las mujeres en su propio espacio de autodeterminación. Y este no es un gesto aislado: la misma intención promueve sus acciones contra Fobos, la luna de Marte. Recordemos que en la novela, Marte ha sido cedido a los africanos para compensarlos por la explotación del territorio africano en la Tierra (S: 21); sin embargo, a “los negros les habían dotado Marte hasta los límites de su atmósfera, sin pensar

en sus lunas...” (S: 23). Una de esas lunas, Fobos, es colonizada por el *Ku Klux Klan*,⁵⁰ que busca detener la expansión de “la mancha negra” por el “universo de Dios” (S: 25). Cada nave de colonizadores a Marte corre el peligro de ser derribada por misiles de este grupo fóbico. La separación del grupo diferente (solución para su sobrevivencia cultural y diferenciada), lo que nosotros llamamos “la utopía de los espacios pequeños”, es violentada y puesta en riesgo por el grupo ‘fóbico’.

Este mecanismo de creación de espacios utópicos parece reproducir la lógica de las *matrioskas* (esas muñecas rusas que contienen otras más pequeñas en su interior): cada separación defensiva genera espacios sucesivamente más pequeños de autodeterminación en su interior. Ejemplos de esto en la novela son, como hemos propuesto, la búsqueda de la separación de algunas mujeres respecto a la sociedad del nuevo *Qullasuyu Marka* o el lugar de la memoria de la abuela frente a la memoria oficial de esa misma “nueva” sociedad. Pero esos (pequeños) espacios utópicos dentro de otros (más grandes) tienden a la debilidad y a una condición momentánea. La Zona misma demuestra esta inevitabilidad del contacto: primero plantea no querer ni necesitar nada del *afuera* (la separación total), pero en el transcurso de la novela ve la necesidad de interactuar con lo otro.

En este capítulo hemos tratado de aproximarnos a los planteamientos utópicos de la novela, es decir, hemos descrito las tensiones y contradicciones estructurantes de las representaciones utópicas que plantea el relato. Ahora nos ocuparemos de establecer las maneras en que la figura o imagen del cerco o cesura utópicos pueden tal vez ayudarnos a reconstruir cómo entiende y usa la novela dos de registros fundamentales: la memoria y la oralidad.

⁵⁰ Agrupación fundada poco después de terminar la Guerra de Secesión, el 24 de diciembre de 1865. Promueve la xenofobia, homofobia, el antisemitismo, racismo, el anticomunismo y la supuesta supremacía de la raza blanca (Ramila, 2012: 20).

CAPÍTULO III

MEMORIA Y ORALIDAD

Nos queda ahora abordar dos dimensiones también centrales en la construcción de sentidos en la novela, la memoria y la oralidad, que al igual que la representación utópica, se comportan en el relato como diferencias que aspiran a conservarse a través del enclave. Ya se han trazado las primeras pinceladas de la incidencia de estos registros –el de la memoria y el de la oralidad– en la novela. En este capítulo se desarrollará esta dinámica en más detalle. Demostraremos así su importancia en la estructuración de la novela y ahondaremos más en la funcionalidad de la imagen del cerco y en la configuración de una lógica *utópica de los espacios pequeños*, de la que sin duda forman parte.

1. ¿Qué es la memoria?

Hablar sobre la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos (Jelin, 2002: 17). Lejos de entender la memoria como un baúl donde los recuerdos como papeles se apilan siempre iguales, inmutables y universales, nosotros entenderemos la memoria como un espacio en constante movimiento donde se transforma permanentemente el mundo que percibimos, de acuerdo al olvido que recordamos y al recuerdo que olvidamos, a quién escuchamos y a quién ignoramos, a lo que decidimos decir y a lo que decidimos callar.

Partimos de esta idea: la información no desaparece en ninguna circunstancia y en ningún momento (Antezana, 1988: 126). Lo que habitualmente se entiende como olvido es simplemente el hecho de que parte de esta información no está activa, vigente, “iluminada”. Deleuze decía que todo en la naturaleza (incluso la memoria) está hecho de pliegues y repliegues. Estos pliegues de la naturaleza están interconectados y, por tal razón, nada en ella se pierde o se transforma, simplemente se mueve: se pliega y se repliega, se tensa y se destensa, se contrae y se dilata, se comprime y expande. Así también la memoria (Deleuze,

1989: 12). Y el olvido es la parte *plegada* de la gran tela que es la memoria (Deleuze, 1987: 141).

Así, de las múltiples posibles concepciones de la memoria y su registro aquí usaremos básicamente dos que, como veremos, están intensamente interconectadas: a) la de Deleuze, ya mencionada, que plantea la memoria como información guardada en “pliegues en nuestro interior”, como una tela de enormes dimensiones que es plegada y desplegada de acuerdo a nuestros intereses y al contexto que nos rodea; b) y la de Antezana (a partir de ideas de Foucault), que añade, a nuestro análisis, que si bien el *afuera* (las condiciones sociales y el tiempo histórico que al individuo le toca vivir) es lo que determina lo que podemos pensar y conocer, la memoria puede cambiar esta determinante exterior porque nos recuerda otro contexto social que permiten otros conocimientos. Armados con esa información, conociendo lo que nuestro ambiente social nos impide, podemos modificar este exterior determinante. El olvido, según estas ideas, no es la pérdida de información: solo es información acumulada en este “adentro” del individuo (ver, al respecto de estas ideas, Antezana, 1988: 126).

Estas formas de entender la memoria, espacialmente si se quiere, como información y conocimiento que se va almacenando y que se organiza según un adentro y un afuera, en pliegues y despliegues, en olvidos y olvidos del olvido, memoria que parece exhortar al individuo a buscar en la información oculta (plegada) una fórmula para cambiar el mundo que lo rodea, nos acerca a cómo ella (la memoria) funciona en la novela de Spedding. Por lo pronto, también de maneras muy espaciales: la calavera (Mama Alcira) narra la historia del origen del nuevo país, el *Qullasuyu Marka*, desde la intimidad de una habitación en penumbras, desde la intimidad del núcleo familiar, desde la intimidad de la confidencia, desde la intimidad de la muerte. Y al hacerlo, intenta reescribir la memoria histórica *oficial* del *Qullasuyu*, esa que se difunde distópicamente desde enormes pantallas a toda la población (S: 60). Se presenta así, explícitamente, la oposición entre una memoria interna y otra externa. Armada con el conocimiento de esta memoria íntima, Saturnina pretende cambiar una exterioridad que siente quiere anular sus aspiraciones.

De hecho, la novela presenta la memoria como un espacio dividido entre un adentro y un afuera: la historia no-oficial de la calavera articulada desde un cuarto oscuro, mientras

la oficial se difunde en pantallas gigantes; la intimidad de un país construido gracias a una memoria reactivada, país a la vez rodeado por un universo que, de algún modo, ha silenciado esta memoria ancestral.

La tematización de la memoria es indisoluble de la ciencia ficción pues suele cumplir en ella una función estructurante: en tanto estas novelas presenten un universo modificado radicalmente por la tecnología y para hacer verosímiles estas transformaciones, invierte gran parte de su energía textual explicando o describiendo un pasado “histórico” que justifique su presente transmutado. De esta función derivan otras. Al abrir la posibilidad de un “futuro-presente” alternativo, la ciencia ficción sugiere de alguna manera la potente contingencia o multiplicidad de la historia. Es decir, *las cosas siempre podrían haber sido diferentes*. Así se explica también su conexión con la “historia alternativa” como género (novelas basadas en hipótesis como: “Si Hitler hubiera ganado la Segunda Guerra Mundial...”). El presente siempre puede dar lugar a varios posibles futuros y la ciencia ficción nos recuerda esa posibilidad.

Todos estos usos de la memoria se visibilizan en la novela de Spedding, no solamente porque la novela represente (o haga presente) un futuro posible, sino también por cómo está planteada en ella la memoria en tanto instrumento o herramienta de la praxis misma. Es decir, el discurso de la memoria en la novela –encarnado en Mama Alcira– se enfrenta a otros discursos (la memoria oficial del *Qullasuyu Marka* y la memoria prehispánica que los peruanos recrean turísticamente) y ayuda a Saturnina (con quien Mama Alcira se comunica constantemente) a transformar su entorno.

A continuación el desarrollo detallado de estas cuestiones.

2. Pliegue y despliegue de la memoria: Memoria oficial vs. memoria de la abuela

El principal organizador de la memoria “contraoficial” en el universo de la novela, como dijimos, es un personaje: Mama Alcira, abuela de Saturnina. Este personaje está muerto, es una calavera que se comunica con su nieta en sesiones de *ch’amacani*, rituales en los que se

convoca “el ánimo de los muertos”. Esta particularidad —es una voz que se articula desde la muerte— hace que todo su discurso sea memoria.⁵¹

Su importancia en el relato va más allá de ser vehículo de la memoria: es estructural en la construcción del personaje central. Primero, porque habla y acompaña a Saturnina. “Ahora ven vos, sácame. Me vas a llevar contigo siempre. Yo te voy aconsejar” (S: 65), ordena la abuela cuando comienza a comunicarse con su nieta. Es una fuente de información a la que recurre constantemente la protagonista y que le permite acceder a un espacio de memoria que está *plegado* para el resto de los personajes, que no está activado en el contexto histórico de la narración. En otras palabras, le permite acceder al *olvido*. Con esa información alternativa y adicional, Saturnina puede enfrentarse a la anquilosada utopía vigente (la andina o, en algún momento, la del Nuevo Mundo) e idear y promover una nueva (la utopía de pequeños espacios de autodeterminación). Las acciones, la praxis, de la protagonista son impulsadas por la información conservada (olvidada) en este espacio (de la memoria) y tiene la potencialidad de transformar la exterioridad (oficial) de la que se aparta.

Además, para seguir lo que Foucault sugiere según Antezana, es esa memoria del pliegue la que permite a Saturnina convertirse en ‘sujeto’ (cf. Antezana, 1988: 123). La subjetivación solo se desencadena cuando accedemos a poderes y saberes restituidos de la memoria y gracias a los cuales transformamos nuestro entorno: dejamos, en otras palabras, de estar limitados por la *episteme* (el paradigma de saber y hacer dominante) y podemos no

⁵¹ Hay en toda la novela solo un fragmento, muy corto, en el que la abuela de Saturnina habla en presente y futuro: “Pero me parecen que Uds. yastán en otra. [...] En otro rato les voy a visitar. Qué lo pasen bien...” (S: 75). Esta excepción en un discurso siempre referido al pasado, sirve tal vez para que el lector comprenda mejor el lugar particular que ocupa este personaje, un espacio entre la vida y la muerte. Es, en suma, una entidad que puede relacionarse con los dos estados. Este, por otra parte, es un espacio que parece fascinar a la autora y que se encuentra desarrollado en detalle y poéticamente en el cuento “Mama Huaco en el primer círculo” (el primer relato de su libro de cuentos *El tiempo, la distancia, otros amantes*). En ese texto en primera persona, el personaje central es Mama Huaco, una de las fundadoras del imperio incaico (según los mitos de origen recopilados por varios cronistas, entre ellos, Felipe Guamán Poma de Ayala), quien relata su travesía (la de ella y los otros tres fundadores del imperio) desde su aparición en la tierra hasta el lugar donde deben fundar el imperio incaico. Lo interesante es que relata esta travesía desde la muerte. Tal parece que está en un *chullpar* (un lugar donde se entierran a los muertos) y después de muerta recuerda ese recorrido. Esto no lo dice explícitamente, pero se deduce por ciertos fragmentos del cuento: “Padezco más porque extraño el sol. Aquí estoy sentada en este prado tenebroso donde nunca cambia nada, y voy cirniendo todo lo que me queda: la memoria” (1994: 1). También, con esa única frase en presente (la de la Mama Alcira), la novela desidealiza el lugar que la abuela ocupa en el relato, esa voz desde la muerte, esa voz-memoria. Poco o nada en la narrativa de Spedding es idealizado, ni siquiera este personaje, y nada puede ser de un solo tono y nada ocupa un solo lugar. Por eso, esta novela tampoco apela al uso de arquetipos. Al contrario, intenta desmitificarlos.

solo ver sino replantear la exterioridad que nos limita. Antezana describe así este proceso: “La subjetivación se da en el adentro y es precisamente el acto de pensar. [...] Permite escapar de las determinaciones del afuera, ahí el hombre se encuentra consigo mismo, al hacer y deshacer los códigos del afuera; puede evitar y reformular el afuera de los saberes y deberes vigentes, pues, gracias a la memoria larga, tiene muchos otros códigos más” (1988: 124). La “memoria larga” (el olvido) es la que permite que el sujeto rearticule el afuera, sin olvidar que esos pliegues también fueron un afuera, pero en otro tiempo. La abuela, que en la novela describe simbólica y metafóricamente ese espacio de ‘la memoria larga’ del que habla Antezana, permite que el personaje se convierta en sujeto. Así, en la novela, la función del personaje central se desdobra: es memoria (abuela) y presencia individual (Saturnina) al mismo tiempo. La novela de Spedding sería la exploración de un individuo transformado, casi ritualmente, por su memoria.

Pero la memoria de la abuela se enfrenta a otra memoria: la vigente en el presente narrativo de la novela. Porque lo que narra Mama Alcira a Saturnina es *el principio* de la utopía andina en tanto *experiencia*. Ya institucionalizada la utopía, el sindicato de los *amawt'as* elabora también una memoria de ese *principio*, una memoria que podríamos llamar ‘oficial’ porque pasa por una serie de filtros y ‘ediciones’ que acaban idealizando y mitificando la historia. Característica frecuente en los relatos de origen de casi todas las culturas. Así también se presenta esta memoria histórica oficial del nuevo espacio político, registrada en un video:

Empezaba como siempre: La *wiphala* en primer plano, los pututus [...] pasaba a unas tomas en blanco y negro: Camiones, tipos armados con fusiles antiquísimos y un blancón con traje hablando en lo que era la Plaza Murillo: ‘Revolución nacional, 1952...’. Luego escenas del campo, tipos con ponchos y abarcas [...] el *Chuquimamani* ya hombre caminaba en virtual por tomas de archivo de El Alto cuando era ciudad: lustrabotas, borrachos y borrachas, salones de juego electrónicos, prostíbulos, changos oliendo clefa en las plazas o fumando base de cocaína en unas pipitas improvisadas. Entrecortado con tomas de los gobiernos de la época, la vuelta del MNR, la represión de marchas de desempleados y coccaleros [...] Y luego campamentos de entrenamiento en el monte, todos bien uniformados, practicando tiro al blanco, arrastrándose por el suelo, fingiendo asaltar

centinelas...La Satuka se mataba de risa. Y luego *Pututazos* y el encuentro histórico de Andrés *Chuquimamani*, Roberto Mamani y Laureano Choque; el líder de la Brigada Felipe Quispe”. Aplauso general y silbidos de la Satuka.

“¡Cállate! Nos van a botar.”

“No. Pero mirá ese efecto de luz alrededor de la cabeza del *Chuquimamani*, que el mismo Tata Inti le [sic] reconocía como *Willkaqamqni*. ¡Ya...! Mira, mira...Ahora viene el estallido del Chapare todos saliendo en buen orden, ningún saqueo en Khuchipampa...”.

Había una dramatización del pánico de los gobernantes *q'aras* y el lanzamiento del misil nuclear a El Alto. ¡Una enorme nube luminosa en forma de hongo!

“Eso han pirateado de las películas de las viejas pruebas jodidenses. Nadie estaba filmando ese rato”. (S: 62-64)

Idealizada y mitificada, esta historia es constantemente cuestionada por Saturnina porque conoce ‘la otra versión’. “La abuela cuenta de otra forma” (S: 65), comenta al final del video y lleva a Fortunata (su compañera) a que conozca esa otra “forma”. Dos memorias de “los mismos hechos” se confrontan. Donde una dice que hubo orden (“Ahora viene el estallido del Chapare todos saliendo en buen orden”) la otra recuerda el caos (“Lo que si había era caos...nada como lo que enseñan a Uds. ahora en el *Yachaywasi*”⁵² (S: 68); donde una nombra a ciertos personajes de una manera, la otra los reconoce de otra: “...la represión de marchas de desempleados y cocaleros... ‘Esos no son desempleados... ¡Son maestros fiscales! [...] Pero jamás van a decir: ‘Los matabeja eran los que más gritaban’”⁵³ (S: 64).

Las dos memorias no solo se enfrentan al poner en duda la información e interpretación de la otra, sino según los espacios y modos de su difusión. Mientras una se distribuye de manera propagandista a toda la población, la otra permanece en la clandestinidad. Nadie debe saber que Saturnina tiene la calavera de su abuela porque la ha robado del lugar donde los *amawt'as* tienen secuestradas las calaveras de los beneméritos de la revolución indianista. Aunque nunca justifican esta medida (*i.e.* el porqué las tienen secuestradas) se sobrentiende que es justamente porque no quieren que la población tenga

⁵² “Escuela, colegio” (S: 338).

⁵³ En el original esta última oración está en aymara: “*Piru 'P'iqi jiwayirinak juk'amp waririx' jan saskaspat inda*”.

acceso a esta otra memoria (u olvido). Y difieren además por su procedencia formal: mientras la memoria oficial se supone producto de una “investigación objetiva”, la contramemoria es de origen testimonial y personal. Una parece contar la historia de manera general (desde arriba), mientras la otra relata una experiencia individual, desde abajo. Incluso su registro las contrasta: una está *fijada* en un medio material, el video; la otra en un registro oral. Paradójicamente, claro, el soporte físico material (el video), ligado a los ‘espectros’ y ‘simulacros’ audiovisuales, es el más susceptible de sufrir manipulaciones, a diferencia del medio sin otro soporte físico que la voz, el cuerpo (v. *infra*, 98).

Recordemos que cuando Saturnina destruye, mediante un virus de computadora, los archivos digitales que almacenaban la información que el gobierno peruano tenía de toda su población indígena (en su “Sección Genética”), logra también introducir datos de identidades indígenas inventadas, para usarlas más tarde como alias, muy necesarios para su actividad terrorista:

La Sección Genética era donde tenían los archivos de quién era indígena y dado que quedó destrozado durante un rato, no había nada más fácil que sacar un carnet falso [...] No iban a recordar todos los indios sucios que tenían en la lista... entonces cualquiera que se presentara alegando ser uno de ellos... (S: 32)

En *Manuel y Fortunato. Una picaresca andina* (la primera novela de la trilogía a la que pertenece *De cuando en cuando*), se desarrolla una idea similar. Ambientada a principios del siglo XVII, *Manuel y Fortunato* narra la historia de la familia de Saturnina Mamani Guarache, esposa de un cacique, que lucha por conservar el cacicazgo en su familia. Es justamente por este trabajo que Saturnina y su marido deben llevar un registro de todos los tributos que cobran y la “memoria” de esas recaudaciones son registradas en *quipus*. Ya entonces, era normal contratar a un escribano para tales oficios, pero, Saturnina insiste en el uso de los métodos ancestrales. La novela describe el proceso legal contra Manuel, el esposo de Saturnina, cuestionando la legitimidad del cacicazgo que ostenta. El proceso lo inicia el sobrino no reconocido de Manuel, que pone en duda la legalidad de su cargo ante una corte de Cusco. Tanto para atacar como para defenderse, ambas partes recurren a la falsificación

de documentos (partidas de nacimiento, actas de matrimonio). Otra vez la memoria escrita es susceptible de falsificación; en cambio, la memoria ancestral (los *quipus* que requieren su lectura/interpretación oral) parece inviolable, como en *De cuando en cuando* la memoria oral.

Es necesario recordar que, según una concepción occidental casi de sentido común, el registro físico (visual o escrito) proporciona al discurso las características del orden y la eternidad, a diferencia de la palabra hablada que pertenece al reino de lo inseguro y lo precario (Rama, 1998: 22). En el documento, la información adquiere la autoridad que solo la seguridad de lo inmóvil otorga (inmovilidad escasamente abierta al cuestionamiento). En la novela, esos registros (documental y oral) serán con frecuencia contrastados.

Pero volviendo a la memoria de la abuela: ella también contribuye a lo que hemos llamado la “utopía de los espacios pequeños” porque representa, como ya dijimos, esa memoria larga que conserva y defiende “poderes y saberes idos” (la memoria de los orígenes del *Qullasuyu*) contra una continuidad temporal exterior que intenta borrarlos (la memoria oficial de este gobierno). Y se (auto)cerca para conservarlos: la voz de la abuela no puede oírse en lugares abiertos, solo en espacios tapiados y escondidos. Preserva información amenazada por una exterioridad y lo hace a través de su ‘cerco’, de su aislamiento. Sin embargo, en estos “espacios pequeños” no solo se pretende salvar un espacio de conocimiento, sino también, con el tiempo, abrir ese pliegue para enriquecer o cambiar el exterior que por ahora lo amenaza. Y eso es lo que hace la abuela a través de Saturnina.

3. Los muertos acusan a los vivos y los santos se casan. Cómo el interior modifica el exterior

La memoria de la abuela no es el único ‘locus discursivo desde la muerte’, no es la única memoria que, en la novela, intenta modificar ese exterior que pretende anularla. Esta misma estructura se replica en otros espacios postulados por el relato.

Cuando alguien es asesinado en la Zona, no hay testigos y el acusado afirma su inocencia, los que imparten la justicia lejos de enfrascarse en búsquedas metódicas de

pruebas físicas, al estilo inductivo, convocan el alma de la víctima y le piden su testimonio. Si el alma identifica al acusado, este será condenado sin necesidad de otras pruebas o juicios. Nuevamente, entonces, una interioridad (la muerte y la oralidad)⁵⁴ modifican el exterior (el mundo de los vivos) desde una memoria que ha sido preservada a través de los muros de la misma muerte. “En este país los muertos hablan” (S: 262), afirma la protagonista, primero a modo de aprobar este espacio interior específico que modifica el exterior, pero también a modo de declarar la diferencia radical y el *cambio de paradigma* que se ha producido en la Zona.

Rama, en *La ciudad letrada*, propone que la conquista y colonización del Nuevo Mundo marcaron en este nuevo espacio un *cambio de paradigma* fundamental: De una sociedad o sociedades ágrafas que confiaban en el testimonio oral a una sociedad donde la palabra escrita era la ley y la palabra oral pasaba a ocupar el rango de lo dudoso. Desde su inicio, a la palabra escrita se le confirió “la alta misión que se reservó siempre a los escribanos: dar fe, una fe que sólo podía proceder de la palabra escrita, que inició su esplendorosa carrera imperial en el continente” (1998: 22). Este paradigma, al igual que muchos otros (como el religioso) va a sufrir un cambio o inversión en la Zona (la nueva utopía): nuevamente la palabra oral va a adquirir la centralidad que tuvo antes de la colonización; en cambio, a la palabra escrita se le va a negar validez y certeza.

La inversión del paradigma religioso también es evidente y muestra uno de los tantos repliegues de la memoria. Como ya se lo ha recordado varias veces, la religión oficial ha dejado de ser la católica y se ha impuesto la andina.⁵⁵ Bajo estas circunstancias está prohibido

⁵⁴ Creemos que la muerte es fácilmente identificable con una interioridad. Primero, porque su desarrollo, eso que sucede después de ella, ese “más allá de la muerte”, es de naturaleza enigmática, misteriosa. Y, segundo, porque es una experiencia individual. Características que la presentan como un fenómeno interior.

Y la muerte como una memoria oral es doblemente interior porque, como bien lo explica Walter Ong en su *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, la oralidad es un fenómeno, ante todo, sonoro (a diferencia de la escritura que es espacial), característica que la relaciona íntimamente con el tiempo y la fugacidad, con un acercamiento intenso a la interioridad humana. La voz humana, explica Ong, “proviene del interior del organismo humano, que produce las resonancias de la misma” (1987: 75). Claramente, entonces, Ong identifica la oralidad con la interioridad del hombre y creemos que esa interioridad es la que se enfatiza en la novela de Spedding.

⁵⁵ En su explicación de la “religión andina”, Xavier Albó encuentra difícil sintetizar esta noción de manera concreta debido “no sólo a la gama de variedades regionales y a los enfoques distintos de cada intérprete sino también a [...] que esta necesidad de llegar a una sistematización lógica de tipo conceptual es quizás una preocupación más europea que andina [...]. El segundo factor es el hecho de que la gran tradición de la religión andina (quechua y aymara) quedó truncada por la conquista y cristianización. Toda religión bien estructurada

en la Zona cualquier práctica cristiana (desde persignarse hasta adorar santos y vírgenes). Pero estas prácticas o este conocimiento no han desaparecido de este espacio. No solo existen personas que todavía lo profesan, por ejemplo, la mamá de Saturnina, Cleoje, que en varias oportunidades es reprendida por sus hijas por estas manifestaciones: “¡Sí...! ¡Hemos olvidado de Dios! ¡Nos hemos puesto a adorar esas *achachilas*, *yawlus*, *saxra* diablos! ¡Por eso nos pasan estas cosas...! ¡Dios nos está castigando!” Imelda le dio un sacudón. “¡Oye mami! No hables deso... sino a vos más te van a cargar a la “Reeducación”. Aquí no hay ley para la cocaína, pero sí hay ley para cristianos” (S: 215), sino también los rituales y símbolos cristianos son practicados y utilizados nada menos que por los mismos *amawt’as*. El “proceso” a que someten a Saturnina para determinar si es culpable de la muerte de dos autoridades (el *Juch’a Manq’suri* y el *Willkaqamani*) es un ritual cristiano-andino (una “fusión” cultural). En primer lugar, se lleva a cabo en las ruinas de una catedral, sobre su altar mayor, se utilizan “un cuerno izquierdo de toro, un *sullu* de Chanco y unas grasas [...] lana café, morada y negra, semillas de *kutikuti* [...] un cáliz de plata, desos que los curas usaban en sus misas [...] unas pequeñas plaquetas blancas [...] Tres eran con la imagen de un jinete a caballo y una cuarta con una mujer de vestido largo y una aureola alrededor de su cabeza” (S: 300). Bautizan a una perra con el nombre de Saturnina con óleos y agua bendita, después la emborrachan en nombre de varios *achachilas* (*Illimani*, *Mururata*, *Illampu*, *Sajama*), luego la ahorcan, la degüellan y beben su sangre, finalmente la clavan en una cruz. Entonces, sobre sal, la biblia y la ropa de luto de los fallecidos le hacen jurar a Saturnina que

y difundida, incluida la cristiana, tiene un mosaico de pequeñas tradiciones locales y a la vez una gran tradición en la que todas ellas confluyen, asociada por lo general con sus esferas directivas. Esta gran tradición se expresaba y organizaba en el *Tawantinsuyu* en muchos de los relatos y en el sistema religioso de que nos hablan los primeros cronistas. Pero con la Colonia desapareció y fue sustituida por la gran tradición cristiana –de raíces tan distintas–, mientras la religión andina quedaba reducida en sus múltiples pequeñas tradiciones locales, mantenidas durante mucho tiempo de manera clandestina frente a las campañas cristianizadoras, de extirpación de idolatrías y otras imposiciones. El resultado actual es, si vale la metáfora, la existencia de innumerables reproducciones más o menos mutiladas, modificadas o incluso refaccionadas con otros elementos extraños, de una imagen antigua y venerable. Pero ésta ya no existe, por haber sido más bien sustituida por el cristianismo católico y, últimamente, también por el de otras muchas denominaciones” (2005: 82-84). Dadas estas observaciones nos limitaremos a decir que se entiende por religión andina en este trabajo a la siguiente lista de manifestaciones religiosas o espirituales que están descritas y forman parte de la narración de la novela en cuestión: el culto a los *Achachilas* (cerros), a los muertos, las *challas* (libaciones) y *wilanchas* (sacrificios de sangre). Entendiendo, claro está, que la religión andina es esto, pero mucho más también.

no ha provocado sus muertes. Después de este ritual la liberan porque se supone que, si ha jurado en falso, dentro de tres días morirá.

Al participar de este ritual, Saturnina cuestiona a los *amawt'as* la conservación de estos símbolos cristianos, cuando han sido ellos mismos quienes los han prohibido: “¿No los han refundido [todos] después de la Liberación?”. Los aludidos responden: “Es como en los laboratorios del Norte. Dicen que guardan muestras de las enfermedades perdidas, como la viruela, la peste bubónica, por si acaso vuelven a aparecer... Nosotros igual guardamos algunas muestras de las antiguas plagas” (S: 300). Otra vez, ningún conocimiento desaparece: simplemente pasa a un espacio de clandestinidad o virtualidad. Y este conocimiento *guardado* es útil incluso a los organizadores de la nueva utopía, que observan en él un poder que puede, con el tiempo, destruir la utopía que están construyendo. Demostrando tal vez la circularidad del tiempo histórico (Koselleck, 1993: 70), esa memoria que preserva conocimientos de tiempos idos y que los hombres pueden utilizar para ser libres de su sumisión al ‘tiempo presente’.

Pero en la Zona no solo la memoria cristiana es conservada en la clandestinidad: también los Santos cristianos siguen existiendo en el espacio de lo ‘oculto’. Saturnina cuenta la historia de una muchacha que al ir a pastear a sus ovejas encuentra un caballo blanco; después de verlo varias veces por el cerro, decide llevarlo a su casa. Al amanecer, el caballo siempre desaparece del corral. Una noche descubre a un hombre “alto, barbudo, con sombrero y con un traje raro –casi como un disfraz de diablada– con capa” (S: 237) desatando al caballo, ella le reclama pero el hombre contesta que es su caballo y la invita a conocer su casa. Llegan a una capillita quemada por los *amawt'as* que se convierte en una catedral “llena de luces, y *adentro*⁵⁶ hombres y mujeres todos blancones, con capas, vestidos largos, llenos de joyas...” (S: 238). Al final del relato y como todos los indicios hacían suponer, se descubre que ese “hombre” es Santiago Mata-Indios, el santo católico, que acaba casándose y fugándose con la muchacha. En otra parte de la novela, Saturnina utiliza a Santiago y tres santos más para matar al *Willkaqamani*, su enemigo.

⁵⁶ La cursiva es mía.

Es decir: la religión cristiana no ha desaparecido de la Zona, simplemente se ha vuelto una práctica clandestina, como en algún momento lo fue la religión andina, ratificando, como otros contenidos de la novela, que ningún conocimiento desaparece, simplemente se pliega, se “olvida”, se susurra, hasta que la interioridad que lo ha salvado lo descubra para modificar la exterioridad manifiesta. La imagen de la capilla quemada es el presente (de los *amawt'as* y la nueva utopía), pero estas son ruinas que conservan un “*adentro*”, una hermosa catedral luminosa que alude nuevamente (como la calavera de la abuela) a esa interioridad que preserva información valiosa y latente.

4. Sobre la oralidad, el código alternativo

La *ilusión* de oralidad a la que ya nos referimos con relación a la novela de Spedding (*ilusión* porque se trata de un texto escrito) tiene ciertas particularidades que es necesario aclarar y discutir con el fin de evitar confusiones conceptuales. Cuando nos referimos a esta *ilusión* hablamos en principio de la importancia narrativa que en el texto tiene este “discurso oral” de ciertos personajes en relación a otros registros (escritos, digitales, audiovisuales). (Y no olvidemos que la novela misma se define como una transcripción de testimonios orales [S: 11]). Pero, además, nos referimos a los rasgos de un tipo de pensamiento, aquellos que Walter Ong identifica con las culturas orales sin conocimiento de la escritura (1987: 43):⁵⁷ un pensamiento que produce registros verbales y representaciones redundantes o “copiosos”; conservadores y tradicionalistas; cercanos al mundo humano vital; de matices agonísticos; empáticos y participantes antes que objetivamente apartados; situacionales antes que abstractos, que nunca se repiten de ‘la misma manera’. Lo oral, en otras palabras, es también una propuesta ideológica.

La *ilusión* de oralidad se construye en el texto a partir de la presencia de ciertas marcas que pretenden ser la representación gráfica (o la transcripción) de un modo particular de

⁵⁷ Ong cree que el pensamiento y la expresión verbal de culturas orales sin conocimiento de la escritura es marcadamente diferente al de las culturas que han desarrollado la escritura y a lo largo de su texto identifica y explica estas diferencias.

pronunciar y construir el español, el llamado castellano andino.⁵⁸ Una variación del español de la región andina que, junto a estructuras formales del español, convoca innovaciones y arcaísmos (Lipski, 1994: 204) derivados, en buena medida, de su contacto con el aymara y el quechua, de la influencia de la oralidad, de factores históricos-sociales y de otros de orden económico-político (Pfänder, 2009: IX).⁵⁹ La novela intenta transcribir esta oralidad lo más fielmente posible, provocando la aparición de frases como: “Ellos estaban a pie y aunque haigan anotado la placa del carro y todo, a diez cuabras lemos botado y pasado a otro que teníamos listo” (S: 55).⁶⁰ Las variantes que se presentan en el castellano andino de la novela son múltiples: morfológicas (dellos, nimporta, sestaban, gomitaba, etc.), sintácticas (“Día de la fiesta era” [S: 185]),⁶¹ fonológicas (dicía, ps, rescatao).⁶² Y el léxico de la novela se amplía

⁵⁸ Además de los aquí citados, otros estudios del castellano andino en Bolivia son: Joaquín Herrero, “Apuntes del castellano hablado en Bolivia”; Richard Laprade, *Some Salient Dialectal Features of La Paz Spanish, M.A.*; Jorge Muñoz Reyes e Isabel Muñoz Reyes, *Diccionario de bolivianismos y semántica boliviana*; Dora Justiniano de la Rocha, *Apuntes sobre las lenguas nativas en el dialecto español de Bolivia*.

⁵⁹ Se entiende así la lengua como “sujeto histórico” y no como una estructura-modelo ‘contaminada’ por otros idiomas (2009: XIII).

⁶⁰ En esta frase se presentan dos términos del español oral, “haigan” y “lemos”. En el caso del primero, explica José G. Mendoza, es de uso frecuente en el español paceño y deriva del “uso de la forma *-iga* en lugar de *-ya/a* como sufijo de subjuntivo [...] El hecho está referido fundamentalmente a la forma del subjuntivo presente del verbo HABER (haya, hayas, hayamos, hayan)” donde “haiga” desplaza a “haya”. (1991: 139). En el caso del segundo término, “lemos” (fusión de los términos “le hemos”) se produce debido a la influencia de la oralidad (1991: 149).

⁶¹ “Anteposición de complemento directo nominal. En castellano la posición sintáctica regular del complemento directo nominal es postverbal. Naturalmente que existen dislocaciones estilísticas que a veces justifican una posición preverbal. Sin embargo, esta dislocación tiende a ser la excepción en la variedad estándar. En lo que respecta al uso observado específicamente en la variedad popular del castellano paceño, podemos aseverar que la excepción se ha constituido en la regla. Es decir, el uso del complemento en posición inicial de oración y antepuesto al verbo es muy frecuente y pensamos que esta frecuencia –que invierte prácticamente la relación regla-excepción– debe considerarse como un rasgo caracterizador del castellano paceño” (Mendoza, 1991, 123).

⁶² El término (*dicía*) evidentemente se presenta un intercambio de la *e* (decía) por la *i* (dicía). Al respecto, John M. Lipski, explica: “Los hablantes bilingües [aymara/español, quechua/español] con poco dominio del español tienden a reducir el sistema vocálico español al de tres vocales (/i/, /a/ y /u/) del quechua y del aymara. En la práctica, esto no significa que /e/ y /o/ se realicen siempre como [i] y [u], respectivamente, como aparece en los estereotipos literarios. De hecho, Echalar-Afcha (1981) presenta datos experimentales de que los bilingües aymara-español no tienen muchas dificultades para articular /e/ y /o/ españolas, sí les cuesta más /i/ y mucho /u/. Incluso en quechua y aymara, /i/ y /u/ presentan una considerable variación alofónica, y cuando esos sistemas se aplican al español, el resultado es la inestabilidad de las oposiciones /i/-e/ y /u/-o/. Lo habitual es la ultracorrección y los problemas de identificación, así como la variabilidad y la asistematicidad en la pronunciación de las mismas unidades por un mismo hablante. Esta confusión vocálica sufre un gran estigma sociolingüístico, como en otros lugares de la región andina” (1994: 212). En el caso de *ps* “en principio cabe aclarar que en este caso no tenemos simplemente una reducción de la palabra *PUES*. Se trata del uso de este sufijo con un significado diferente a *PUES*. En lo fundamental, el sufijo *-PS* es empleado para expresar una actitud o un estado de humor del hablante. Sin embargo, el significado exacto de este sufijo depende del

con los que podrían considerarse “neologismos” orales, como el término *jai*: “Y los que salían después si no eran evidentemente de la *jai*, eran sospechosos de ser agentes de la zona” (S: 58).⁶³

Si bien entonces no existe oralidad como tal en la novela, existe en ella una clara pretensión de simular el lenguaje o la discursividad oral andina.

5. Cómo la oralidad determina la textualidad de la novela

La *ilusión* de oralidad aparece en la novela de Spedding desde su título: *De cuando en cuando Saturnina. Saturnina from Time to Time. Una historia oral del futuro*. Se dejan establecidas así desde el comienzo tres características de este texto: primero, la importancia que tendrá esta *ilusión* en el tejido de su textualidad; segundo, al colocar la palabra *oralidad* —que connota memoria, tradición, pasado— tan cerca del término *futuro*, marca la paradoja o tensión que esconde toda “historia del futuro” —*i.e.*: no se puede imaginar nada nuevo sin reescribir el pasado—; y, tercero, se anuncia su característica de “relato oral”, diferenciándolo así de otros textos de temática similar.

Sobre la *ilusión* de oralidad que anima formalmente el texto, ya hemos adelantado algo y regresaremos en detalle a este tema en las páginas que siguen. También nos hemos detenido ya en la tensión que parece caracterizar un futuro que convoca al pasado. En cuanto a la relación o diferencia de la novela con otros textos —relatos indigenistas, ensayos antropológicos e historiográficos sobre la cultura andina— se puede citar quizá el cuasi-manifiesto de la misma Spedding, *Quemar el archivo: Un ensayo en contra de la historia* (2003), en el que sostiene que no solo el contenido de la historia está dictado por “los dominadores de la época”, sino también su forma:

contexto específico y a veces incluso de la entonación que se dá” (Mendoza, 1991: 113). En el caso de *rescatao*, Lipski explica que “los hablantes bilingües que no dominan bien el español pueden realizar /b/, /d/ y /g/ intervocálicas como oclusivas” (1994: 212).

⁶³ Término para nombrar a la clase social pudiente que viene del término en inglés “*high society*” y que al igual que “*meeting*” (ahora, mitin en español) podría castellanizarse.

El fin de este ensayo es considerar la forma misma de la Historia y preguntar si algo que ha servido tan bien a la dominación podrá realmente convertirse en un instrumento de liberación, o si nosotros (entendiendo ‘nosotros’ como ‘los que quieren ser libres’ que en realidad somos menos que los que hablan de la libertad o imaginan que quieren ser libres) necesitamos otro tipo de historia totalmente diferente y, en consecuencia, abolir la historia como tal. (2003: 369)

Conservar la forma y cambiar el contenido de un texto histórico es inútil, opina la escritora, pues solo deriva en “más relatos del mismo tipo, solo con los dominados reemplazando a los dominadores en los roles protagónicos o centrales” (2003: 368).

La contraposición entonces de dos registros de la memoria en la novela (audiovisual y oral) no proviene de una búsqueda de la ‘verdad’ de la cuestión,⁶⁴ sino del reconocimiento de que el grupo diferente (diferencia que nace de su no identificación con la totalidad social) debe esforzarse por encontrar una forma de discurso que sea también parte de su contenido. Ahora entendemos por qué esas historias ‘diferentes’ (de Mama Alcira y de otros personajes) no puede ser ‘traducidas’ (más allá del pacto de no traducción explicado al principio de la novela): el contenido no es el todo, su forma también es parte del sentido.

Esta insistencia sobre la importancia de la forma en el sentido del discurso también orienta la textualidad de la novela. No solo su forma como texto (una recopilación de testimonios sobre una sociedad clandestina) la localizan en un lugar diferente del de otras narraciones indigenistas tradicionales — *Wuata Wuara* (1904) y *Raza de Bronce* (1919) de Alcides Arguedas, el cuento “En las montañas” o “Justicia india” (1906) de Ricardo Jaimes Freyre,⁶⁵ que inscriben un narrador ‘neutro’ que narra el mundo ‘indio’ desde ‘afuera’—, sino que aquí la construcción de la textualidad misma es parte de un contenido. En lugar de ser simples modos de hablar resaltados (en *cursivas* o **negrillas**) y “traducidos” en el glosario, como si estos personajes y su lenguaje solo fueran imágenes “exóticas” que el escritor

⁶⁴ Koselleck cuestiona la antigua idea de que la historia refiere la verdad (que además solo puede ser una): “Es antigua la seguridad de que el historiador sólo busca y repite la verdad. Esta seguridad es válida hasta hoy y, por lo general, tiene una aprobación unánime. Por el contrario, la afirmación de que sólo es posible encontrar la verdad instalándose en una posición sólida o concibiéndola partidistamente es sólo un producto de la modernidad” (1993: 170).

⁶⁵ Pensamos que la novela de Spedding podría acercarse a este tipo de relatos porque comparte con ellos un referente común, el “indio”.

introduce como contenido, en la novela de Spedding lo que se propone es que el lenguaje de ese grupo de personajes determina el tono textual.⁶⁶

Y, además, en el cuerpo de la novela, la oralidad también se ofrece como el medio alternativo de registrar, guardar y revelar la memoria. Así lo dice ya la primera frase de la novela: “Este libro consiste en una colección de recopilaciones orales, sobre acontecimientos ocurridos en *Qullasuyu Marka*” (S: 9). Todas las entrevistas se remiten a memorias individuales y sus formas de registro alternativo.

La oralidad se muestra no solo como un medio alternativo de preservar una memoria, sino también como una forma de revelar información que de otra manera no se conocería. Estas entrevistas retratan el modo de vida del *Qullasuyu Marka*, información a la que ya nadie, fuera de sus pobladores, tiene acceso desde 2025, cuando el nuevo país cierra sus fronteras al extranjero (ver mapa pp. 121). La ‘periodista’ o ‘antropóloga’ que hace estas entrevistas lo comenta: “Nuestras entrevistas nos acercan a una de las sociedades más extrañas y misteriosas de nuestros días, la que por más de medio siglo ha permanecido herméticamente cerrada al resto del mundo...” (S: 10). La oralidad, entonces, descorre la “Cortina de Hierro en los Andes”, devela su misterio.

6. La oralidad frente a las tecnofobias y las tecnofilias

Un tópico recurrente en la ciencia ficción es el temor a la tecnología. Clásicas obras de este género han construido su tejido ficcional en torno a este temor: la sociedad se vuelve tan dependiente de la tecnología que se deshumaniza (*Un mundo feliz* de Aldous Huxley), las computadoras llegan a tal grado de perfección que adquieren conciencia y pretenden dominar la humanidad (*The Matrix* de Lana y Lilly Wachowski), la tecnología acaba con el planeta tierra (*La máquina del tiempo* de H. G. Wells), el mundo es invadido y está al borde del dominio y la aniquilación por razas extraterrestres que poseen tecnología superior a la

⁶⁶ La novela de Spedding también tiene un glosario, pero no son estos términos los que se traducen sino palabras y frases en aymara o inglés.

desarrollada por el hombre (*La guerra de los mundos* de Wells). En *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley (obra fundadora del género), un científico usa los descubrimientos tecnológicos de la época (la electricidad y la conductividad de la materia) para dar vida a un ser inanimado, un cuerpo hecho de fragmentos de cadáveres. Una vez que su obra cobra vida, el científico se horroriza de su creación e intenta destruirla: “A la pálida y amarillenta luz de la luna que se filtraba por entre las contraventanas, vi al engendro, al monstruo miserable que había creado” (2018: 41). La criatura se revela y acaba destruyendo a su creador. Sintomáticamente una de las primeras obras de ciencia ficción desarrolla este temor.

La novela de Spedding se suscribe en parte a estos miedos. La tecnología, en su narración, va a proveer al hombre de facilidades y comodidades, pero al mismo tiempo lo hace vulnerable. Se presenta como un mecanismo de control que utilizan los gobiernos sobre territorio y población, pero también como instrumento que hace frágiles a esos mismos gobiernos. En sus diferentes atentados terroristas, la protagonista logra vulnerar la seguridad de los Estados *hackeando* sus páginas web, que no olvidemos también son otros medios de registrar y guardar la memoria.

Saturnina es la *onlinecamayoq*⁶⁷ del Comando Flora Tristán y una *hacker* versada. Ataca a sus adversarios a través de los mismos medios que estos usan para ejercer el control, como cuando destruye el registro de nombres y actividades (la memoria virtual) de la Sección de Apoyo Económico del Gobierno:

He pasado un mes vaciando papeleros, lustrando escritorios, aspirando alfombras y echando desinfectante a los baños, hasta hacerme trasladar al equipo que atendía Asuntos indígenas. Mientras tanto, de día me entretenía entrando a todos los *websites* públicos del Ministerio [...] Y de ahí no era difícil hackear las otras partes del sistema. He preparado el virus en un *flash*. [...] ¡En dos días todo estaba en ruinas! Y no sólo los registros de indígenas, sino toda su administración, planillas cuantas bancarias, contabilidad... ¡Todo hecho trizas! Sabía que había resultado cuando [...] he encontrado a los tres técnicos llorando sobre las pantallas porque no podían recuperara nada. (S: 33)

⁶⁷ “Persona encargada de manejar la informática por Internet” (S: 330).

En el territorio cercado, *Qullasuyu Marka*, se ha decidido en cambio abolir todo tipo de tecnología, considerada como parte de lo no-indígena. Se han suprimido por eso los medios de comunicación y las pocas computadoras existentes son usadas solo por los trabajadores del Sindicato (Organización de profesionales en ingeniería de programas y navegación espacial), los navegantes espaciales. La población en general no tiene acceso a la tecnología, ni la necesita, ni la busca. Este rechazo sistemático aísla aún más a la Zona del resto del mundo. Podría pensarse que retrasa su avance económico, pero también lo libra del control y dependencia de otros Estados y lo protege de ataques. El gobierno de la Zona ha optado por modos y medios ancestrales. Se ha abandonado las ciudades y todas sus ‘comodidades’, la mayoría de la población se dedica al trabajo del campo (que también se realiza con el uso mínimo de tecnología), la vestimenta se confecciona artesanalmente y no existe ningún tipo de industria. Por eso pueden mantener un tipo de economía autárquica. Negarse al uso de la tecnología, entonces, los ha liberado.

La novela presenta entonces dos imágenes diametralmente opuestas de lo tecnológico. Describe la más alta tecnología –naves espaciales que recorren y exploran el universo– pero también un *Qullasuyu Marka* en tanto espacio antitecnológico: “Nos cargamos y empezamos a caminar por la pampa. Más allá se veía gente sembrando papa con banderas blancas en las yuntas. Con una tos y rumor el camión arrancó y se fue arrastrando su cola de polvo” (S: 306). Constantemente, los contrastes entre estos dos paisajes producen lo que la narración llama “una extraña mezcla de progreso y atraso” (S: 100).

En este universo narrativo de naves espaciales que viajan a los confines más lejanos de la galaxia, que transportan minerales y agua de uno a otro planeta, la Zona postula otro espacio: sus habitantes usan vestimentas artesanales, la comida es producida por ellos mismos, no existen medios de comunicación, la única tecnología son los automóviles, pero viejos y destartados.⁶⁸ Ante este orden de cosas, la voz de la abuela y los relatos de las

⁶⁸ Sin embargo, esta supuesta autonomía conseguida por la Zona al dejar de usar tecnología no es completa. Los gobiernos extranjeros, como sanción por los ataques terroristas de Saturnina al gobierno peruano, prohíben e impiden el envío (legal e ilegal) de repuestos para autos a la ex-Bolivia. Esto provoca una crisis en la Zona, donde era frecuente y necesario el uso de automóviles por muy viejos que fueran. Mediante una alianza con otro grupo indígena, los mapuches, Saturnina logra que este embargo se levante: “Quiere saber si estas dispuesta a ir a Santiago, comprar unas acciones de Mitsubishi en la Bolsa, y después ir a Temuco a coordinar con los

narradoras de la novela (la oralidad) son los que permiten acercarnos a su modo de vida. O sea, la tecnología digital da un paso atrás para dejar que un ‘medio natural’,⁶⁹ la oralidad analógica, ilumine la historia.

7. Oralidad y rumor

Otro importante despliegue de la oralidad en la novela es el rumor.

Pero retrocedamos un poco. El nuevo *Qullasuyu Marka* de la novela fue proyectado e ideado (‘soñado’) desde prácticas políticas y culturales que se imaginan precolombinas: incaicas, de los señoríos aymaras, *tiahuanacotas* —hasta donde estas últimas pueden ser imaginadas, porque esta sociedad es en muchos aspectos desconocida. Se pretende desde el comienzo darle a esta nueva estructura una forma horizontal y no autoritaria. En este nuevo gobierno no existe por eso un Inca o gobernante que dirija el país: políticamente, este nuevo territorio está dividido en varios grupos (sindicatos o gremios), cada cual con su propio representante. Todos los representantes se reúnen en grandes asambleas que son las que gobiernan el territorio. Ni democracia, ni comunismo, este es un gobierno de ‘comunidades’, aunque a ratos tiene el aire, más bien, de un gobierno de corporaciones. Con el paso del tiempo, un gremio empieza a tener más prerrogativas que el resto y se define como el grupo dominante. Este grupo es de los *amawt’as*, el gremio que controla la religión. Las actividades de todos los gremios son precedidas por un ritual de agradecimiento a las deidades y los *amawt’as* son los únicos autorizados para realizarlos. Así acaban involucrados en todas las actividades del nuevo territorio.

mapuches que están metidos en ese ‘Minority Shareholders Congress’, con fines de lograr convencer a la empresa que por razones humanitarias deberían levantar su embargo sobre repuesto a la Zona...” (S: 281). Esta crisis sugiere tal vez que la tecnología es inherente a la praxis humana, que el hombre no puede prescindir de ella. Y que ya comienza la decadencia de la utopía andina porque violenta sus principios fundadores. Y que la segregación total de un sistema es imposible, por lo menos por un tiempo indefinido. Los sistemas, tarde o temprano, vuelven a entrar en contacto con el “exterior”.

⁶⁹ No hay que olvidar que la escritura también es una tecnología y, como dijimos antes, ella también cede a la oralidad.

Saturnina también es *amawt'a*, estatus o capacidad que adquiere cuando es atravesada por un rayo: “le ha llegado el rayo [...] Cuando es del rayo tienen que ir a *Tiwanaku* ¿no ves? Para *suk'anchar*”⁷⁰ (S: 186). Pero las *amawt'as* mujeres dentro del gremio tiene una jerarquía inferior a la de los hombres: son nombradas *qulliri*.⁷¹ La mujer que ayuda a Saturnina en la cárcel cuenta que:

Ella había querido ser *ch'amakani*⁷²...Una vez en su pueblo, al lado de Turco, estaba curando y le habló el Tata Sabaya⁷³. Después, al pastear sus llamas, le ha llegado el rayo. Pero cuando le han llevado a Tiwanaku...le han hecho quedar de *qulliri* nomás. ‘Que está bien decían. Las yerbas también curan, pero...’ (S: 224)

Saturnina comenta: “Como yo tey dicho, ¿no ves...? Por eso yo no quería ir siempre. Machistas de mierda son” (S: 224).⁷⁴ La protagonista se niega a ir al gremio de *amawt'as* después del accidente con el rayo, como es costumbre, para su iniciación. Es entonces que roba la calavera de su abuela del templo de Tiahuanaco e invoca su alma ejerciendo de *ch'amakani*. La encarcelan y enjuician para que devuelva la calavera y renuncie a sus prácticas. Ella se defiende iniciando un rumor (oralidad y memoria): sugiere que los *amawt'as* (en especial el *Ch'amakan P'iqi* o el nuevo *Willkaqamani*)⁷⁵ son *kharisiris*, personajes de la mitología aymara que, se cree, matan a las personas para extraerles la grasa corporal. Este rumor mina la reputación del gremio y hace sospechoso su espacio de poder.

⁷⁰ “Iniciarse como curandero” (S: 335).

⁷¹ “Persona que maneja medicinas y cura con ellas” (S: 332).

⁷² Como se explicó anteriormente, el *ch'amakani* es “el espiritista que habla y hace hablar a los ánimos de los vivos, las almas de los muertos, los espíritus de los cerros, los ríos y a cuanto ser espiritual se desee consultar” (S: 322) y es una de las características y cualidades principales de los *amawt'as*.

⁷³ El Sabaya es un volcán del altiplano boliviano. Los cerros o montañas en la cosmovisión andina, descrita en la novela, son espíritus que tienen gran influencia en la vida de los hombres.

⁷⁴ En estas oraciones existen muchas innovaciones (morfológicas y sintácticas) del español. Por la fusión de los términos debido a la influencia de la oralidad (cf. *supra*, 103), “te he” se convierte en “tey”. La aparición de la y podría explicarse al hecho de que “entre los hablantes de quechua se adjunta el sufijo posesivo -y a palabras españolas para dotarlos de un tono afectivo (Lipski, 1994: 214). La presencia de “siempre” al final de la segunda frase también es característica de esta variedad del español, “[s]iempre en el español de las tierras altas bolivianas no sólo tiene el significado de “después de todo, aún”, sino que, cuando aparece colocado en posición final (especialmente en las oraciones declarativas) puede ser un mero reforzador de la oración (Laprade, 1981) (216). Encontramos también la ya comentada “anteposición de complemento directo nominal” (Mendoza, 1991: 123) (“Machistas de mierda son”).

⁷⁵ Autoridades del gremio.

Además, también posiciona a este grupo como antagónico de la población en general. El antropólogo e investigador Gilles Rivière, en su ensayo “*Lik’ichiri y kharisiri...: A propósito de las representaciones del ‘otro’ en la sociedad aymara*”, explica:

Por los rasgos que le son atribuidos [al kharisiri] (orígenes históricos y étnicos, apariencias y comportamientos), son una representación del forastero, del “blanco”, del mestizo o, más generalmente, de este “otro” —llamado *q’ara* en aymara— que no es reconocido como miembro del grupo porque no se somete —o ya no— a las normas y prácticas colectivas, constituyéndose así una amenaza permanente para su identidad. (1991: 24)

Cuando Saturnina identifica a los *amawt’as* con este personaje no solamente los acusa de asesinos, sino que los coloca en una posición de antagónicos, de “otros”, de “extranjeros”, en otras palabras, los excluye de la comunidad. Como ya dijimos, en la novela en general parece existir una lógica de exclusión como mecanismo de disputa o apropiación de un espacio de poder. Y esto no hace sino confirmarlo.

Independientemente de esta lógica, el mecanismo que usa la protagonista para defenderse es el rumor, la oralidad: “Los rumores, pues. Los rumores...hay que tener historias creíbles, anecdóticas. Tales que escuchándolas una ya tiene ganas de ir a contarlas a otras personas” (S: 255), dice Saturnina. La murmuración que empieza poco a poco se transmite al resto de la población. Esa difusión es la que acaba volviéndola real, ‘real’ al punto que con el tiempo acaba formando parte de la memoria grupal: “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 echarle a escuchar” (S: 256).

8. Voces sin cuerpo: El poder de la voz

El texto está diseñado según la lógica de una serie de entrevistas transcritas. La oralidad, o sea los “modos de hablar” en juego, se respetan en esta transcripción: “En vez de ‘traducir’ las

grabaciones, hemos preferido mantenerlas tal cual...” (S: 10) (*v. infra*, 116). Incluso se aclara que el testimonio de la calavera de la abuela de Saturnina también ha sido conseguido a través de una entrevista: “También tuvimos la suerte de poder registrar un testimonio personal —en una sesión de *ch’amakani*— de ALCIRA MAMANI GUARACHE,⁷⁶ abuela materna de Ms. Mamani Guarache y *Ch’aman Tayka*, o benemérita de la patria, que murió en 2062” (S: 10). En otras palabras, nadie habla por nadie, todos cuentan su historia en “primera persona”, y se respeta hasta la voz de la muerta. En términos de Bajtin, nos encontramos frente a un texto polifónico,⁷⁷ cabalmente. La novela será, entonces, este conjunto de voces.

Ya habíamos mencionado que la lógica oral-dialógica de la novela supone a veces que una misma escena sea narrada por dos personajes, desde sus propias perspectivas. Después de un atentado fallido, Saturnina llega a Uyuni para embarcarse en una nave y Fortunata describe su llegada: “Tiró su *q’ipi* a la balanza de equipaje y se quitó el *jumpsuit* en uno. Tenía una venda en el muslo y cara de no haber dormido en mucho tiempo. ‘¿Con quién te has peleado esta vez?’, dijo el Pecas [...] ‘¡Ha debido ser la madre de las farras!’ dijo la Evarista” (S: 49). Saturnina cuenta el mismo episodio en el capítulo posterior: “Muy apenas he llegado a Uyuni a tiempo para mi próximo contrato ‘Ha debido ser la farra del siglo’ ha dicho la Evarista y no estaba del todo equivocada [...] al fin me favoreció llegar sobre la hora para que el Pecas no preguntara más...” (S: 55). Son pocas las veces que, en la novela, dos narradoras narran lo mismo. Pero cito este ejemplo porque ilustra una suerte de ética testimonial: la palabra de cada entrevistada es “respetada y trascrita” tal cual porque, como la novela lo explica, narrar tu historia desde tu propia voz le da un nuevo significado: “La confección pública de antecedentes era más para ver cómo asumías, cómo presentabas tu historia, que no tenías vergüenza de lo que eras o a lo menos estabas dispuesta a admitirlo” (S: 91).

El gesto oral de la novela es entonces, en principio, testimonial (nos remite a una experiencia directa). Además, puede ser pensado como un registro que nos aproxima a una intimidad, a una identidad, no solo por su contenido, sino por su forma también. En algunos

⁷⁶ Las mayúsculas son del libro.

⁷⁷ Para Mijaíl Bajtín la ‘polifonía’ se encuentra en novelas cuyos personajes se presentan como una “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles [...] voces autónomas” (2005:15).

casos, incluso, la forma y el contenido no expresan una misma idea: cada uno, por separado, nos proporciona información, que hay que saber “leer” y distinguir. Porque recordemos que esa oralidad tiene una acción develadora, pues descubre los velos que cubren ciertos espacios ocultos: la ‘Cortina de Hierro en los Andes’, ‘la revolución indianista’ o el espacio místico y religioso (la voz de los achachilas). En los tres casos, la oralidad es el único medio por el que se puede tener acceso a ellos. Estos son los poderes que la novela otorga a la oralidad.

Pero entre todas las voces de las entrevistadas hay una que destaca por su particularidad: la voz de la calavera (ñatita),⁷⁸ la voz de la abuela de Saturnina. En primer lugar, porque devela una parte importante del tejido de la novela, la memoria de ‘la revolución indianista’, los hechos que provocaron el estado actual de la situación, el surgimiento del *Qullasuyu Marka*. Información a la que el resto de los personajes no tienen

⁷⁸ Esta calavera es una “ñatita”, nombre con el que se conoce a los cráneos, que en la cultura aymara son venerados y a los que se les pide protección. De acuerdo a la concepción andina, la muerte del cuerpo no implica la desaparición del *ajayu* (palabra aymara que significa ‘alma’ o ‘espíritu’), que después de la muerte continúa ligada al cráneo.

Los ritos ligados a las “ñatitas” datan de la época precolombina, cuando eran realizados con *chullpas*, extraídas de los *chullpares* para su veneración cada 24 de octubre. A la llegada de la religión católica se prohibió esta práctica. El temor de los indígenas a los castigos de la Santa Inquisición provocó que sean ritos practicados en secreto. Según el antropólogo Jorge Laruta, la celebración de las *Ñatitas* nace en la región de *Uruchipaya* (Oruro), donde aún se practica el desentierro de los restos íntegros del difunto para vestirlos, darles de comer y luego enterrarlos nuevamente (Laruta: 2012).

La festividad de las *Ñatitas* se celebra cada octavo día de noviembre en agradecimiento a los cráneos de los difuntos por los favores y cuidados recibidos.

Es clara la relación entre la abuela y los ritos de las *ñatitas*, si se considera que la abuela tiene las mismas características de estos símbolos religiosos, solo que exaltadas. En todos los rituales de *ch'amakani* en los que convoca a su abuela, Saturnina y su familia le obsequian coca, cigarrillos y alcohol. La mamá de Saturnina después de que el alma de la abuela aparece en una de esas sesiones, le dice: “Siéntate mamá, mascate coca. Es coca fresca. Ayer no más te lo he cosechado” (S: 37). Como se observa, la abuela es agasajada como las *ñatitas*, con comida y alcohol. En cuanto al discurso de la abuela, estos cráneos venerados también “hablan” para este grupo cultural. En el ensayo “Entre vivos y muertos. El alma como objeto de análisis”, el investigador Milton Eyzaguirre Morales registra el siguiente testimonio de un devoto de las *ñatitas*: “... (su nombre es) Germán de los Ríos ... es mi tío... mi mami antes de que ella falleciera, hace seis años, vino al Cementerio un día y antes de que lo incinerarán lo recogió ... mi tío falleció trágicamente en un accidente, falleció electrocutado justamente en Yungas, entonces mi mami lo quería mucho, muchísimo a mi tío. Es por esa razón que lo tenemos... cuida bastante, la creencia de nosotros los que mayormente tenemos *ñatitas* es porque se dice que ellos cuidan la casa. Y es verdad, cuando uno no está en la casa, digamos uno está de viaje, no sé... ellos hacen mucho ruido en la casa... además que no hay nadie en el hogar ellos hacen mucho ruido... entonces para que la gente crea que hay alguien...”.

Si las *ñatitas*, para los creyentes, emiten ciertos ruidos, entonces que la abuela hable en la novela es simplemente la hiperbolización del gesto. Lo mismo sucede con la esperada protección de estas calaveras. La abuela de Saturnina también protege a la protagonista. Es decir, los atributos de las *ñatitas* están presentes en la abuela, pero intensificados. Además, no olvidemos que la *ñatita* o abuela es un resto humano, un recuerdo: en su imagen encontramos una relación más entre oralidad y memoria (1987: 236-237).

acceso por estar “plegada” (Deleuze) en la versión oficial.⁷⁹ En ese sentido, mantiene este gesto develador de todas las voces. En segundo lugar, porque es el ‘objeto oculto’, motor de todas las acciones en la novela. En la novela, los *amawt’as* buscan recuperar la calavera que Saturnina ha sustraído de Tiahuanaco. Ambas, Saturnina y la abuela, logran vencer los intentos de este gremio por recuperarla (amenazas a familiares, interrogatorios, encarcelamiento, amenazas de muerte, rituales, maldiciones y brujerías) y, al final, logran liberarse de su persecución sin entregarla, manteniendo esa imagen de ‘objeto oculto’.

Existen varias formas de organizar los acontecimientos de la novela desde sus discursos orales. Por ejemplo, se puede dividir el texto en dos partes. La primera, el tiempo pre-revolucionario y la revolución indianista como tal. (Los capítulos que forman esta parte: “La retirada de Ivirgarzama o el fin del *q’ara* timpu”, “Mito o historia de Qullasuyu”, “La invasión de Puno”, “La Batalla de Juliaca” y el apéndice “Sobre la ‘historia’ de la zona liberada”). La segunda parte narra la post-revolución o la institucionalización de la revolución (el resto de los capítulos, especialmente: “Un video nada educativo”, “Carnaval en Venus y cárcel en Bagdad”, “El encuentro en Vilcanota”, “La cárcel de los *amawt’as*”). Casi toda la primera parte es narrada por la abuela (*cf. supra*, 58); y la segunda parte, aunque no es narrada por la abuela, es desencadenada por ella, si es que pensamos que Saturnina podría ser considerada la actualización del personaje de la abuela.

Las dos, abuela y Saturnina, participan activamente en un movimiento político subversivo; las dos cuestionan el poder masculino. La calavera comenta:

¡Ahora pues era la oportunidad que queríamos! Y nuestro jefe: ‘¿Qué...? ¡Hecho un opa...!’⁸⁰ Yo me había buscado problemas cuando nos dividían en grupos, porque todos los jefes de grupo, los *q’ipi*, eran hombres. Los Felipe Quispes⁸¹ también se daban por babear sobre la igualdad complementaria del hombre y la mujer, el *chachawarmi*, pero

⁷⁹ “Según una conocida frase de Epicteto, no serían los hechos los que conmueven a los hombres, sino las palabras sobre esos hechos” (Koselleck, 1993: 102).

⁸⁰ Lipski identifica el término *opa* (“estúpido, torpe”) (1994: 218) como un bolivianismo, como un préstamo del quechua y del aymara. Comenta: “La mayoría de los ‘bolivianismos’ son de origen indígena; fundamentalmente son quechuas y aymaras en las tierras altas, guaraníes y chiquitanos en las tierras bajas del este” (1994: 217).

⁸¹ Grupo revolucionario en la novela.

cuando llegaban a nombrar... Cuando he protestado, han dicho que los hombres habían hecho servicio militar y las mujeres no [...] Ciertamente que no, pero sí habían peleado en el Chapare, al fin sabían tanto del combate como cualquiera dellos [...] [Pero] si el jefe no sabía qué hacer... ¡Yo he empezado a dar órdenes! (S: 74)

Pero la abuela no es la única ‘voz sin cuerpo’ de la novela. Los *achachilas*⁸² también tienen voz y son escuchados: “Y de allí, dice, ha venido Huayna Potosí⁸³ mismo y empezó a gritar que yo era una inmunda...Que no me iba a comer para nada...Que tenían que sacarme de allí en ese mismo rato..., sino les iba a mandar una avalancha” (S: 224). Los cerros en la novela son deidades que pueden otorgar bendiciones o acarrear calamidades a los hombres; por eso, se acude a ellos buscando protección y, en muchos casos, se les entrega ofrendas. Lo sintomático es que estas presencias no se ‘ven’, se ‘escuchan’. Si bien se dice que “están” ante ellos, las montañas-dioses como el Huayna Potosí jamás son descritas físicamente, no sabemos qué forma tienen: su presencia encarna en la voz. Se lee lo que ellas dicen, pero no se sabe cómo son.

Y tampoco la abuela es el único muerto que ‘habla’: hay otros. Como ya se comentó, cuando una persona ha sido asesinada uno de los métodos de investigación es convocar su alma para que identifique al asesino. Sobre uno de estos casos Saturnina comenta: “Como no había testigos más que el acusado principal y claro, él decía era un accidente, el procedimiento en tales casos es hacer hablar al alma de la víctima” (S: 268).

El “decir” en este texto construye la presencia y es capital para entender su tejido narrativo.

⁸² “Espíritu del lugar, más poderoso en cuanto el lugar sea más alto, siendo los más poderosos los de los grandes picos nevados como Illimani, Illampu, Sajama o Huayna Potosí. También se lo entiende como un espíritu ancestral” (S: 320).

⁸³ Montaña de la Cordillera Real que se encuentra al noroeste de Bolivia, a 6.088 msnm.

9. Lo oral como enclave en la escritura

En el segundo apéndice, “El manual de la usuaria”, texto que explica la forma de la novela⁸⁴, se dice que:

Las entrevistas se realizaron principalmente en castellano, pero todas las informantes procedentes de la Zona hablan aymara, y las que trabajan en el Sindicato también hablan *spanglish*, además de los otros idiomas corrientes en el espacio, como *trade japanese*. En vez de “traducir” las grabaciones, hemos preferido mantenerlas tal cual, considerando que su carácter multilingüe y multicultural es parte esencial de su valor. (S: 11)

En el prólogo de su libro de cuentos *El tiempo, la distancia, otros amantes*, Spedding dice:

El uso del lenguaje [...] representa una reivindicación del habla popular como vehículo de expresión literaria, una corriente practicada por otros narradores actuales (se puede mencionar a Adolfo Cárdenas) pero que todavía tienen que luchar contra el purismo arraigado de ciertas cúpulas literarias, aunque hoy en día coinciden con muchos otros movimientos culturales, por ejemplo, la reivindicación del ‘vernáculo inglés negro’ o la literatura chicana en los Estados Unidos, para no mencionar la larga tradición de literatura en ‘dialecto’ en Europa. (1994: v)

En esta línea, Spedding busca en *De cuando en cuando* la “captura” escrita de la oralidad “popular”, como ella la nombra. Porque reconoce en la forma oral una forma literaria, un aporte literario, una posibilidad de estilo que viene de una larga tradición, tanto en otras literaturas como en la boliviana. Las novelas y cuentos de Adolfo Cárdenas son los ejemplos más emblemáticos. En su cuento “Fastos marginales”, un personaje dice:

—Puuucha Antenitas... miabía torrado hermano, vas’ disculpar... quiá dicho el canillita?
A ves encendé tu cantora... a la mieeeeeéchicaa... golpe militar dice... entonces... siempre

⁸⁴ Parodia, claro, del texto “Tablero de direcciones” de la novela *Rayuela* de Julio Cortázar.

pensaba largarnos... claaaro, necesitan la canela vacía pa' enjaular políticos o no che? que? fecha? Ya Antenitas, gras, que? Nuimporta así purito nomás que vamos' hacer... más bien hay que salir a buscar lana pa'l morfis no? (1989: 4)

El mismo gesto de Spedding se descubre en Cárdenas (o al revés): la producción de “metalenguas”, como él las llama. Cárdenas (al igual que Spedding) se niega a utilizar glosarios que ‘traduzcan’ sus lenguajes, lo que supone, como sostiene Ana Rebeca Prada, “la posibilidad de ilegibilidad” (2012: 85).⁸⁵ Aunque esta creatividad verbal de la novela no sea ajena a la ciencia ficción como género. Como la misma autora lo aclara en una entrevista con Gilmar Gonzales:⁸⁶ “En la ciencia ficción existen neologismos que no se aclaran y esto no evita que el lector entienda la novela” (Gonzales, 2011b: 215).

⁸⁵ En una entrevista concedida a la revista *La Lagartija Emplumada*, el autor discute este dilema:

E: Corre el rumor de que no se te dio el premio de novela porque los jurados consideraron que tu novela no era estrictamente autónoma en el ámbito del lenguaje, es decir, uno necesita ser paceño para poder entenderla. La novela no la podría entender un camba, mucho menos alguien del exterior.

A: La verdad es que el texto este, *Periférica boulevard*, es una novela que tiene como entorno la ciudad de La Paz. La pretensión de que la entienda alguien ajeno a la ciudad, por lo menos en mí, no existe, está dedicada exclusivamente a un lector paceño.

C: Pero, usted dice que está dirigida a un lector paceño... yo soy paceño y no entiendo nada.

E: Tal vez este lenguaje marginal, lo llamemos así a priori, está dirigido a un lector marginal que sí lo va a entender. ¿Tú crees que un lector marginal va a leer la obra?

A: La verdad es que eso no se me ha pasado por la cabeza jamás; además, un lector marginal tiene, normalmente, otro tipo de lectura, tiene un formato de comprensión oral; es decir, cuando el artista de teatro popular parodia a un andino, deformando, digamos, el lenguaje, al modo que tienen los andinos de deformar el lenguaje, es perfectamente comprensible para este habitante marginal que tú estás hablando, porque es un acto de comunicación fundamentalmente oral. La pretensión de presentar un texto escrito de esta manera, a un supuesto lector marginal, es algo casi imposible. Ese texto está dedicado a los lectores de academia, y es un desafío que se trate de descifrar ese texto.

B: Entonces, tú escribes sobre lo marginal, con un lenguaje marginal, pero no para los marginales.

A: La verdad es que quienes escriben sobre la marginalidad, no creo que escriban precisamente para los marginales. El hecho de ser marginal implica no estar, de ninguna manera, inscrito en ciertos rangos de consumo cultural.

C: ¿Usted es un escritor marginal?

A: De ninguna manera, soy un escritor nomás” (2004: 2-3).

⁸⁶ Entrevista transcrita en el libro *Voces de la literatura boliviana* (Gonzales Salinas, 2011c).

10. El orden de los capítulos

Un último detalle ‘oral’ de la novela, último en nuestro análisis. Uno pequeño, pero de importancia formal: “El orden de los capítulos”. En este apéndice se indica que cada capítulo es una conversación “realizada con diferentes personas en diferentes momentos”. Por eso el texto total no puede ser “un sólo relato lineal” y el orden en que están presentados los capítulos es arbitrario, “impuestos por los editores” (S: 11). Es posible ordenarlos de otras maneras, dice la novela. A continuación, se sugieren esas ordenaciones alternativas, según “quién los narra”, “la secuencia de los acontecimientos centrales”, “los acontecimientos del pasado”, así como otras.

La intertextualidad es obvia. Se alude a la novela de Julio Cortázar, *Rayuela* (1963), que, como la novela de Spedding, se abre con una nota aclaratoria que propone otras formas de ordenar la lectura de los capítulos. Aquí, la de Spedding sería una parodia (crítica y homenaje)⁸⁷ de la novela de Cortázar. Más aún si recordamos que los órdenes alternativos que sugiere Cortázar se vinculan a su idea sobre la existencia de dos tipos de lectores: el “lector activo o cómplice” en contraste con el “lector pasivo”, el “lector-hembra”. Al respecto y en clara interpelación a la novela de Cortázar, el texto de Spedding titula el acápite sobre los diferentes órdenes como “El manual para la usuaria”. Incluso hay una alusión directa: “Recomendamos que el lector o la lector/a empiece a leer o con **S4**, y prosiga con la secuencia **P** [...] hasta llegar a **P9** y de allí seguir por la secuencia **T**, que implicará *un juego de rayuela* con respecto a la secuencia **S**” (S: 12).

De cuando en cuando parodia,⁸⁸ entonces, la novela de Cortázar, con todo lo que de “desmitificador y homenaje” (Hutcheon) que tiene el concepto. Pero el “El manual de la usuaria” es un texto que va más allá de estas obviedades: su intencionalidad es además ‘oral’. Porque la posibilidad que se le brinda al lector de reordenar los capítulos, más que un guiño

⁸⁷ “La parodia es una modalidad de intertextualidad, que como todas superpone textos [...] de telón de fondo hay una síntesis del texto parodiado [...] un encajamiento de lo viejo en los nuevo” (Hutcheon, 2001: 41).

⁸⁸ No es la única intertextualidad clara con un texto clásico de la literatura latinoamericana en la novela de Spedding. Hay también alusiones a *Conversación en La Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa en el capítulo 34 (S: 296) y a *Peregrinaciones de una paria* (1838) de Flora Tristán (S: 211).

lúdico o una actualización de los cánones tradicionales, se ampara en la misma aspiración a la oralidad que hemos venido comentado.

Ong, en su célebre libro *Oralidad y escritura*, promete hacer un estudio de “las diferencias entre la oralidad y el conocimiento de la escritura” (1987: 11) para determinar cómo el conocimiento de la última ha cambiado la estructura del pensamiento humano. Este objetivo lo lleva a describir las características de ambos sistemas expresivos de manera detallada. Propone, por ejemplo, como ya habíamos visto, que la oralidad es acumulativa, redundante, que se instituye desde la continuidad, que cambia constantemente (es distinta en cada versión), que es un hecho en el tiempo (avanza inexorablemente, sin divisiones y se realiza cuando deja de existir), que convoca al diálogo entre los hombres, es conservadora y tradicionalista, situacionista antes que abstracta, etc.⁸⁹ Y afirma que cuando el lenguaje pasó a ser escrito desarrolló ciertas peculiaridades que antes no tenía, peculiaridades que no solo lo alejan de la oralidad, sino que lo contraponen a ella. La escritura, dice este autor, tiene un carácter de permanencia, de inmovilidad, de rigidez, de eternidad, permite que las palabras puedan ser tocadas y vistas, “una actividad particularmente imperialista y exclusivista” (1987: 21), aíslan al hombre (tanto cuando lee como cuando escribe).

Al declarar que los capítulos de la novela pueden ser leídos en distintos órdenes, lo que se pretende es otorgar a un texto escrito ciertas características de la comunicación oral o, por lo menos, impregnarlo un poco de su espíritu. Y aunque no es posible, la movilidad que este potencial “desorden” le da al texto lo acerca al discurso oral (que nunca es el mismo por mucho que narre los mismos acontecimientos) y, así también, lo aleja de la rigidez y eternidad que lo escrito le ha dado a las palabras, confiriéndoles, por el contrario, la fugacidad, el poder y la libertad que Homero les daba cuando las nombró “aladas”. Más aun tomando en cuenta lo que Ong dice sobre la imprenta, a la que considera una transformación mucho más radical que la escritura: al vaciar cada letra “en un pedazo separado de metal, o tipo [...] marcó profundamente la palabra misma en el proceso de manufactura y la convirtió en una especie de mercancía” (1987: 118). A ello se opone la propuesta de Spedding, no solo porque la reorganización de los capítulos de la novela persigue eludir esa sensación de finitud, sino

⁸⁹ Ong encuentra y describe estas características de lo oral en culturas que no conocen la escritura, o sea, de oralidad primaria (1987: 15).

porque al crear la ilusión de un lenguaje oral la novela le devuelve al lenguaje la individualidad que la imprenta le había quitado: ya ninguna palabra será idéntica a la otra.

Hasta aquí todo lo que puedo decir sobre la utopía, la memoria y la oralidad en la novela de Spedding.

BREVE CONCLUSIÓN

Hemos tratado de trazar un seguimiento sucinto de la imagen o figura del *cerco* en la novela *De cuando en cuando Saturnina* de Spedding –y en las tradiciones de las que forma parte– porque creemos que a través suyo es posible entender y organizar algunos de los varios niveles de sentido de esta novela tan compleja (texto inaugural, insólito y extraño en el universo de la literatura boliviana). Pretendemos así también contribuir en algo al pago de una deuda pendiente de la crítica boliviana: la dilucidación de una imagen –la del cerco– muy frecuente en la memoria social y cultural boliviana, imagen que ha sido poco o casi nunca tratada.

En la ciencia ficción utópica (según, por ejemplo, Fredric Jameson, teórico de este género), el espacio de lo utópico generalmente es representado como detrás de un cerco o muro porque esta separación posibilita la autodeterminación y el despliegue o descripción de una genuina diferencia sistémica. En no pocas representaciones de la cultura boliviana, el cerco suele corresponder a la imagen del indio que acosa un espacio para imponerse violentamente. Por ejemplo, desde el levantamiento de Túpac Katari en 1781 –y sus dos cercos prolongados de la ciudad de La Paz– regresamos a esta huella en la memoria paceña, reactualizada constantemente. Un trauma identificado, entre otros, por Edmundo Paz Soldán y Silvia Rivera Cusicanqui e inscrito y reinscrito en novelas como las de Alcides Arguedas [*Wuata Wuara* (*Wata Wara*, 1904) y *Raza de bronce* (1919)] o películas como las de Jorge Sanjinés [*Yawar Mallku* (1969), *El coraje del pueblo* (1971) y *La nación clandestina* (1989)].

La imagen del cerco se representa y funciona, según hemos tratado de demostrar, de dos formas complementarias: o se imagina a un sector marginado que *cerca* al grupo que lo ha rechazado para recuperar su lugar simbólico-cultural o, en dirección contraria, se imagina a un grupo que *se acerca* o se separa del resto porque cree que su diferencia e identidad están en riesgo. Ambas formas en realidad se suscriben al mismo concepto e impulso y nos hablan de grupos aislados (segregados o autosegregados) que aspiran o consiguen la cohesión gracias a su separación, según una división del universo entre ‘los de adentro’ y ‘los de afuera’. En todo caso, percibimos ambas formas en la novela de Spedding: los marginados deciden conformar su propio espacio cultural separado porque la sociedad que en un

momento los rechazó no puede, piensan, asimilarlos respetando su diferencia. Este espacio segregado se presenta en la novela desde diversas perspectivas y con variados contenidos: mallas electrificadas (S: 28), ciudades que levantan muros entre sus calles (S: 30), cuartos rodeados de paños negros (S: 35). El más emblemático es el *Qullasuyu Marka* mismo, país que se separa y es separado del resto por sus aspiraciones utópicas.

La imagen del cerco nos permite además organizar y explicar tres registros formales e ideológicos de la novela: a) sus representaciones utópicas, b) su teoría de la memoria y c) su opción por la oralidad.

a. La novela representa dos utopías centrales. Por un lado, la utopía que hemos denominado *katarista*, por su afinidad ideológica con este movimiento político boliviano, es la que ocupa buena parte de las descripciones de la novela y es la que plantea que el indígena recupere el control político, económico y cultural de su territorio, de donde se excluye a los no-indígenas. La imagen del cerco es aquí operativa según la doble lógica descrita de segregación y autosegregación, aunque, como hemos visto, esta separación drástica no sea –según la misma novela– del todo sostenible. La otra utopía, que hemos llamado la de los *espacios pequeños*, tiene que ver justamente con la idea de la *renovación utópica*. En suma, el grupo que siente que su diferencia cultural es amenazada por proyectos uniformadores –el capitalismo mundial, la globalización, pero también la propia utopía katarista masculina– se defiende, separándose para conservar su autonomía, a través de la construcción de cercos conceptuales o físicos y propone una política de la resistencia o *micropolítica de los espacios pequeños del ritual*. Espacios que sin perder su cualidad de pequeños (no tienen intenciones de generalizarse o volverse la norma de la totalidad social) se defienden culturalmente autosegregándose. El *Qullasuyu* no es el único espacio quizá que encuentra en este mecanismo una solución. Las mujeres de este país (ex-Bolivia) buscan separarse (aunque solo lo consigan laboralmente) para librarse de la dependencia masculina. Encontramos así que la utopía presenta una cualidad cíclica. Después de la crisis social (revolución) que ha impuesto la utopía, el orden emergente en esta nueva sociedad comienza a institucionalizarse por lo que busca estabilidad (inmovilidad) que, con el tiempo, empieza a oprimir a las aspiraciones innovadoras de los protagonistas de estas nuevas sociedades; entonces, aparece la necesidad que buscar otra utopía. La novela describiría este desarrollo.

La representación de las funciones de la memoria (b) y la creación de una ilusión de oralidad (c) en la novela siguen también las pautas marcadas por la figura del cerco. En el caso de la memoria, la contraposición de una memoria contraoficial –la narración de Mama Alcira, abuela de Saturnina– y la oficial del gobierno del *Qullasuyu* se organiza también espacialmente: el cuarto separado (cubierto de paños negros) vs. los fastos de la propaganda pública, la interioridad del sujeto (y la voz de su conciencia) vs. las imágenes colectivas y los simulacros del poder. En la novela, se sugiere que la subjetivación del personaje central (el proceso por el que Saturnina deviene sujeto) solo se desencadena cuando accede a saberes restituidos de la memoria olvidada y gracias a los cuales transforma su entorno y puede idear una nueva utopía. La representación de la oralidad en la novela, finalmente, parece también seguir este mecanismo de diferenciación que sugiere la imagen del cerco: encarna un tipo de conocimiento que las representaciones visuales y la escritura niegan.

OBRAS CITADAS

- Adorno, Rolena
1987 “Notas sobre el estudio de los textos Amerindios: El ejemplo del concepto de pachacuti”. *Discurso Literario. Revista de Temas Hispánicos. Estudios de literatura andina* (Madrid), vol. 4, núm. 2 (primavera): 367- 376.
- Albó, Xavier
2005 “Religión aymara”. *Religiones andinas*. Manuel M. Marzal (coord.). Madrid: Trotta. 175-200.
- Alfaro, Raquel
2010 “Reseña de *De cuando en cuando Saturnina (Saturnina from Time to Time). Una historia oral del futuro*, por Alison Spedding”. *Bolivian Studies Journal/ Revista de Estudios Bolivianos* (Pittsburgh), vol. 15-17: 346–349.
- Antezana, Luis H.
1988 “La memoria y el olvido”. *Autodeterminación* (La Paz), núms. 6/7 (diciembre): 118-127.
- Arguedas, Alcides
2011 *Wata Wara*. La Paz: Librería Editorial GUM. [1904].
2008 *Pueblo enfermo*. La Paz: Librería Editorial GUM [1909].
2006 *Raza de bronce*. Colección Clásica, núm. 234. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho. [1919].
- Ayllón, Virginia
2016a “*De cuando en cuando Saturnina: Ciberpunk andino*”. *Letra Siete, Página Siete* (La Paz), 21 de agosto de 2016: 5-6.
2016b “El viento de la cordillera de Alison Spedding: La bisagra”. *Letra Siete, Página Siete* (La Paz), 17 de julio de 2016: 5-6.
2016c “Manuel y Fortunato: Entre la historia y la mentira”. *Letra Siete, Páginas Siete* (La Paz), 18 de junio de 2016: 5-6.
2007 “Estado y mujeres en la obra de cuatro narradoras bolivianas”. *Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* (Córdoba), vol. 7, núm. 9 (1 de agosto): 1-19.
2006 “Las historias de Azucena, Ella y Saturnina”. *Revista Alejandría* (La Paz), núm. 3 (junio): 12-13.
- Bajtín, Mijail
2005 *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova. 2.^a edición. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Ballivián y Roxas, Vicente, ed.

- 1872 “Biblioteca Boliviana. Catálogo de obras impresas”. *Archivo Boliviano. Colección de Documentos Relativos a la Historia de Bolivia*. 1.^a edición. Lima: A. Franck (F. Vieweg). 507-535.
- Barrientos, Maximiliano
2017 *En el cuerpo una voz*. La Paz: El Cuervo.
- Baudrillard, Jean
1978 *Cultura y simulacro*. Traducción de Pedro Rovira. 9.^a edición. Barcelona: Kairós.
- Benford, Gregory; Martin H. Greenberg
1986 *Hitler Victorious: Eleven Stories of the German Victory in World War II*. 2.^a edición. New York: Garland Publishing.
- Bernal Carrera, Gabriela
2007 “Mujeres indígenas líderes y escuela”. *Sophia. Política Educativa: Una Reflexión desde la Filosofía* (Quito), núm. 3 (julio-diciembre): 115-150.
- Biswas Sen, Lipi
2004 “Sí, el subalterno puede hablar: Un análisis breve de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma de Ayala y los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega”. *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* (San Juan), año IX, núm. 34 (oct.-dic.): 475-502.
- Bouysson-Cassagne, Thérèse; Olivia Harris; Tristan Platt; Verónica Cereceda
1987 *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol.
- Bradbury, Ray
1986 *Fahrenheit 451*. Traducción de Francisco Abelenda. 17.^a edición. Buenos Aires: Minotauro.
- Burdette, Hanna
2011 “Futurismo arcaizante: Descolonización y anarcofeminismo en *De cuando en cuando Saturnina*”. *Bolivian Studies Journal/ Revista de Estudios Bolivianos* (Pittsburgh), vol. 18: 115-133.
- Cáceres Romero, Adolfo
1995-2002 *Nueva historia de la literatura boliviana*. 4 tomos. 1.^a edición. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Cárdenas Franco, Adolfo
2017 *Vidas y marginarias*. 1.^a edición. La Paz: Editorial 3600.
2011 *El caso del Pérez de Holguín*. 1.^a edición. La Paz: Gente Común.
2004a “Entrevista a Adolfo Cárdenas”. *La Lagartija Emplumada* (La Paz), núm. 1 (septiembre): 13-18.
2004b *Periférica Blvd. Ópera rock-ocó*. 1.^a edición. La Paz: Gente Común.
1989 “Fastos marginales”. *Fastos marginales*. 1.^a edición. La Paz: Vidrio Molido. 49-73.

- Cerruto, Óscar
2005 *Cerco de penumbras*. 3.^a edición. La Paz: Plural Editores.
- Cortázar, Julio
1970 *Rayuela*. 2.^a edición. Buenos Aires: Sudamericana.
- Clute, John y Peter Nicholls,
1998 *Encyclopedia of Science Fiction*. 2.^a edición. London: Orbit.
- Delany, Samuel R.
1977 *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. 1.^a edición. Elizabethtown: Dragon Press.
- Deleuze, Gilles
1989 *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. 1.^a edición. Barcelona: Paidós.
1987 *Foucault*. Traducción de José Vázquez Pérez. 1.^a edición. Barcelona: Paidós.
- Diccionario de Términos Clave de ELE
1997 “Aculturación”. *Diccionario de términos clave de ELE*. Centro Virtual Cervantes. Web. Consultado: 23 de junio de 2021.
- Dick, Philip K.
1962 *The Man in the High Castle*. 1.^a edición. New York: Berkley Book y G. P. Putnam’s Sons.
- Eyzaguirre Morales, Milton
2006 “Entre vivos y muertos. El alma como objeto de análisis”. *XIX Reunión Anual de Etnología*. Museo Nacional de Etnografía y Folklore (ed.). La Paz: MUSEF. 233-244.
- Feo, Fulvia de
2014 “El concepto de transculturación de Fernando Ortiz: Entre pasado y presente”. *Calibán. Revista Cubana de Pensamiento e Historia* (La Habana), núm. 20 (septiembre-diciembre): 21-31.
- Fernández Naranjo, Nicolás y Dora Gómez de Fernández
1967 *Diccionario de bolivianismos*. 1.^a edición. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Ferreras Savoye, Daniel
1995 *Lo fantástico en la literatura y el cine: De Edgar Allan Poe a Freddy Krueger*. Madrid: Vosa.
- Finot, Enrique
1943 *Historia de la literatura boliviana*. 1.^a edición. México DF: Librería de Porrúa Hermanos y Compañía.
- Foucault, Michel

- 2007 *Historia de la sexualidad II. El uso de los placeres.* Traducción de Martí Soler. 17.^a edición. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 2002 *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión* Traducción de Aurelio Garzón del Camino. 1.^a edición argentina. Buenos Aires: Siglo XXI.
- 1999 *Estética, ética, hermenéutica. Obras esenciales*, vol. III. Traducción de Ángel Gabilondo. 1.^a edición. Barcelona: Paidós.
- 1968 *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas.* Traducción de Elsa Cecilia Frost. 1.^a edición. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Francovich, Guillermo
- 1980 *Los mitos profundo de Bolivia.* 1.^a edición. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Franklin, Bruce y Robert A. Heinlein
- 1981 *America as Science Fiction.* 1.^a edición. New York: Oxford University Press.
- Freedman, Carl
- 1987 “Critical Theory and Science Fiction”. *Science Fiction Studies* (Hanover), núm. 14, (enero): 180-200.
- Gonzales Salinas, Gilmar
- 2011a “Dos novelistas del periodo democrático: Alison Spedding y Edmundo Paz Soldán”. *Literatura y democracia. Novela, cuento y poesía en el periodo 1983-2009.* Omar Rocha Velasco y Cléverth Cárdenas Plaza (coords.). La Paz: Carrera de Literatura / Instituto de Investigaciones Literarias / Gente Común. 37-65.
- 2011b “La india que da risa”. *Voces de la literatura boliviana.* Gilmar Gonzales Salinas (coord.). La Paz: Carrera de Literatura / Simón I. Patiño. 181-190.
- 2011c “Diálogo”. *Voces de la literatura boliviana.* Gilmar Gonzales Salinas (coord.). La Paz: Carrera de Literatura / Simón I. Patiño. 213-225.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe
- 2005 *Nueva corónica y buen gobierno.* Ed. y prólogo de Franklin Pease. 1.^a edición. Lima: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez León, Anabel
- 2011 “Después del Pachakuti. Tiempo mitológico aymara y ciencia ficción”. *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos* (Barcelona), vol. 3 (febrero): 75-84.
- Harris, Robert
- 1992 *Fatherland.* 1.^a edición. London: Arrow Books.
- Herrero, Joaquín
- 1969 “Apuntes del castellano hablado en Bolivia”. *Boletín de Filología Española* (Madrid), núm. 40 (julio): 30-31.
- Hollinger, Verónica

- 1999 “Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999”. *Science Fiction Studies* (Greencastle), vol. 26, núm. 78, (julio): 232-262.
- Hutcheon, Linda
2001 “Ironía, sátira y parodia: Una aproximación pragmática”. *Cuadernos de Literatura* (La Paz), núm. 39: 37-56.
- Hurtado, Javier
2016 *El katarismo*. 2.^a edición. La Paz: Biblioteca del Bicentenario de Bolivia.
- Huxley, Aldous
2013 *Un mundo feliz*. Traducción de Jesús Isaías Gómez López. 1.^a edición. Madrid: Cátedra.
- Infoamérica
2018 “Fredric Jameson”. *Infoamérica*. Web. Consultado: 23 de junio de 2021.
- Jaimes Freyre, Ricardo
2020 “Justicia india”. *Ricardo Jaimes Freyre. Siete mejores cuentos*. August Nemo (ed.). 1.^a edición. Madrid: Tacet Books. 25-32.
- Jameson, Fredric
2009 *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Traducción de Cristina Peña Aldao. 1.^a edición. Madrid: Akal.
2006 “Arqueologías del futuro. Una charla de Fredric Jameson”. *El Viejo Topo* (Barcelona), núm. 25 (abril): 68-73.
2004 “La política de la utopía”. *New Left Review* (Londres-Madrid), núm. 25 (enero-febrero): 37-54.
2003 “Miedo y odio en la globalización”. *New Left Review* (Londres-Madrid), núm. 23 (noviembre-diciembre): 91-99.
1991 “El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío”. Traducción de Esther Pérez, Christian Ferrer y Sonia Mazzco. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Horacio Tarcus (comp.). 1.^a edición. Buenos Aires: Imago Mundi. 14-22.
- Jelin, Elizabeth
2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Justiniano de la Rocha, Dora
1986 *Apuntes sobre las lenguas nativas en el dialecto español de Bolivia*. La Paz: Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello.
- Koselleck, Reinhart
2004 “Historia de los conceptos y conceptos de historia”. *Ayer. Revista de Historia Contemporánea* (Madrid), núm. 53: 27-45.
1993 *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Traducción de Norberto Smilg. 1.^a edición. Barcelona: Paidós.

- Laprade, Richard
1976 *Some Salient Dialectal Features of La Paz Spanish*. Tesis de Maestría. Gainesville: University of Florida.
- Laruta, Jorge
2012 “Aymaras celebran la fiesta de las ñatitas”. *Bolivia Popular*. Web. Consultado: 23 de junio de 2021.
- Le Guin, Ursula
1997 *Los desposeídos*. Traducción de Matilde Horne. 2.^a edición. Buenos Aires: Minotauro.
- Lipski, John M.
1994 “El español en Bolivia”. *El español de América*. Traducción de Silvia Iglesia Recuero. 1.^a edición. Madrid: Cátedra. 204-218.
- Mancosu, Paola
2018 “Tiempo e historia en *De cuando en cuando Saturnina*”. *Bolivian Studies Journal / Revista de Estudios Bolivianos* (Pittsburgh), vol. 23-24: 1-23.
- Mendoza, José G.
1991 *El castellano hablado en La Paz. Sintaxis divergente*. La Paz: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Montaner, Carlos Alberto
2006 *Los cubanos. Historia de Cuba en una lección*. 1.^a edición. Miami: Brickell Communications Group.
- Moro, Tomás
1985 *Utopía*. Traducción de Pedro Rodríguez Santidrián. 2.^a edición. Madrid: Alianza.
- Muñoz Reyes, Jorge; Isabel Muñoz Reyes
1982 *Diccionario de bolivianismos y semánticas bolivianas*. La Paz: Juventud.
- Murillo, Mauricio
2017 “El futuro es un *chenk'o*: Las aventuras exageradas de exbolivianos por la galaxia (*De cuando en cuando saturnina* de Alison Spedding)”. *Ciencia y Cultura* (La Paz), núm. 21(38): 191-204.
- Nápoli, Mariángela
2018 “*De cuando en cuando Saturnina*, de Alison Spedding: Una propuesta para la descolonización. Utopías mercantilizadas y nuevos sujetos feministas en una Bolivia de ciencia ficción (2004-2085)”. *Luthor. Entender, Destruir y Crear* (Buenos Aires), vol. VIII, núm. 36 (abril): 86-100.
- Ong, Walter

- 1987 *La oralidad y la escritura. Tecnologías de las palabras.* Traducción de Angélica Scherp. 1.ª edición. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Ortiz, Fernando
1983 “Del fenómeno social de la ‘transculturación’ y de su importancia en Cuba”. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar.* 1.ª edición. La Habana: Ciencias Sociales. 86-90.
- Orwell, George
2014 *1984.* Traducción de Miguel Temprano García. 1.ª edición. Barcelona: Debolsillo.
- Paz Soldán, Alba María, coord.
2002 *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia.* Tomo II: *Hacia una geografía del imaginario.* La Paz: Fundación PIEB.
- Paz Soldán, Edmundo.
2014 *Iris.* 1.ª edición. Madrid: Alfaguara.
2006 “La primera piedra. Spedding Spedding”. *Tendencias, La Razón* (La Paz), 22 de enero de 2006: 4-5.
- Paz Valdivia, María
2006 “Cosmovisión aymara y su aplicación práctica en un contexto sanitario del Norte de Chile”. *Revista de Bioética y Derecho* (Barcelona), núm. 7 (junio): 15-20.
- Pereira, Armando
2004 “Narrativa indigenista”. *Enciclopedia de la literatura en México.* Universidad Nacional Autónoma de México. Web. Consultado: 23 de junio de 2021.
- Pérez Porto, Julián; María Merino.
2016 “Definición de thriller”. *Definiciones de WordPress.* Web. Consultado: 23 de junio de 2021.
- Pfänder, Stefan
2009 *Presencia del quechua en el castellano boliviano.* vol II. *Gramática mestiza. Con referencia al castellano de Cochabamba.* La Paz: Instituto Boliviano de Lexicografía y Otros Estudios Lingüísticos.
- Prada, Ana Rebeca
2012 “La ópera rock-ocó de Adolfo Cárdenas”. *Escritos críticos. Literatura boliviana contemporánea.* La Paz: Carrera de Literatura, UMSA; Instituto de Estudios Bolivianos, UMSA; Sierpe Publicaciones. 71-90.
- Psarra, Afroditi

- 2014 *Ciberpunk y arte de los nuevos medios: Performance y arte digital*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Rama, Ángel
1998 *La ciudad letrada*. 1.^a edición. Montevideo: Arca.
- Ramila, Janire
2012 “Ku Klux Klan ¿quién hay detrás de la triple K?”. *Clío* (Madrid), núm. 123 (enero): 18-29.
- Renouvier, Charles
1945 *Ucronía: La utopía en la historia*. Traducción de Pilar Ruiz-Va Palacios. 1.^a edición. Buenos Aires: Losada.
- Reynaga, Fausto
2014 *Obras completas*. Tomo II / vol. v. 1.^a edición. La Paz: Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello.
- Reynaga, Lourdes Belsy
2015 *Mejor es hacerse la zonza siempre. Evadiendo la prisión en la trilogía de Alison Spedding*. Tesis de Maestría. La Paz: Carrera de Literatura, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Mayor de San Andrés.
2014 “El dolor detrás del humor en *El viento de la cordillera*. Acerca de la narrativa de A. Spedding”. *Reporte. La Palabra del Beni* (Beni), 18 de agosto de 2014: 10-11.
- Richards, Keith John
2005 “Bolivian Oblivion: National Allegory and Teleology in Sci-Fi and Futurism from the High Andes. Mauricio Calderón's. *El triángulo del lago* (1999) and Spedding's *De cuando en cuando Saturnina* (2004)”. *Journal of Latin American Cultural Studies* (Oxford), 14:2 (19 de agosto): 195-209.
- Rivera Cusicanqui, Silvia
2010 *Oprimidos pero no vencidos*. 4.^a edición. La Paz: Hisbol.
- Rivière, Gilles
1991 “*Lik'ichiri y kharisiri...*: A propósito de las representaciones del ‘otro’ en la sociedad aymara”. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* (Lima), vol. 20, núm. 1 (enero): 23-40.
- Rocha Velasco, Omar y Cleverth Cárdenas (coords.)
2011 *Literatura y democracia. Novela, cuento y poesía en el periodo 1983-2009*. La Paz: Gente común, DIPGIS, Carrera de Literatura-UMSA; Instituto de Investigaciones Literarias (IIL)-UMSA.
- Rodríguez Márquez, Rosario
2016 “Borroneando la nación, sus contornos y alrededores. A propósito de la última novela de la trilogía de Spedding”. *Estudios Bolivianos* (La Paz), núm. 24 (junio): 65-91.

- 2014 “La construcción social y de imaginarios de la mujer desde la narrativa literaria. A propósito de Saturnina Mamani Guarache, personaje de la trilogía de Alison Spedding”. *Estudios Bolivianos* (La Paz), núm 21 (noviembre): 57-66.
- 2008 *De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: la tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)*. Tesis de doctorado. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Sanjinés, Jorge (dir.)
- 1995 *Para recibir el canto de los pájaros*. Bolivia: Ukamau. 97 min.
- 1989 *La nación clandestina*. Bolivia: Ukamau. 128 min.
- 1971 *El coraje del pueblo*. Bolivia: Ukamau. 90 min.
- 1969 *Yawar Mallku*. Bolivia: Ukamau. 70 min.
- Sterling, Bruce (ed.)
- 1998 *Mirrorshades: Una antología ciberpunk*. Traducción de Andoni Alonso e Iñaki Arzoz. 2.ª edición. Madrid: Siruela.
- Shelley, Mary
- 2018 *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Traducción de Francisco Torres Oliver. 4.ª edición. Madrid: Alianza.
- Spedding, Alison
- 2016 *Catre de fierro*. 2.ª edición. La Paz: Plural Editores.
- 2010 *De cuando en cuando Saturnina. Saturnina from Time to Time. Una historia oral del futuro*. 2.ª edición. La Paz: Mama Huaco y el Instituto Superior Ecueménico Andino de Tecnología.
- 2009 “Esencialismo ¿estratégico para quiénes? Sobre el ocaso del discurso del mestizaje”. *Reunión Anual de Etnología*. 1.ª edición. La Paz: MUSEF. 503-524.
- 2008 *La segunda vez como farsa: Etnografía de una cárcel de mujeres en Bolivia*. 1.ª edición. La Paz: Mama Huaco.
- 2004 *El viento de la cordillera: Un thriller de los 80*. 3.ª edición. La Paz: Mama Huaco.
- 2003 “Quemar el Archivo: Un ensayo en contra de la Historia”. *Temas Sociales* (La Paz), núm 23 (marzo): 367-402.
- 1997 *Manuel y Fortunato. Una picaresca andina*. 1.ª edición. La Paz: Aruwiwiri.
- 1994 *El tiempo, la distancia, otros amantes. Cuentos, 1989-1993*. 1.ª edición. La Paz: Carrera de Literatura, Facultad Humanidades, UMSA.
- Stavans, Ilan
- 2008 *Spanglish*. 1.ª edición. Wesport: Greenwood Press.

- Strugatski, Arkadi y Borís
1978 *Picnic junto al camino*. Traducción de Edith Zilli. 1.^a edición. Buenos Aires: Emecé.
- Suvin, Darko
1979 *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. 1.^a edición. London: Yale University Press.
1972 “On the Poetics of the Science Fiction Genre”. *College English* (Atlanta), vol. 34, núm. 3 (diciembre): 372-382.
- Tamayo, Franz
2014 *Creación de la pedagogía nacional*. La Paz: Ministerio de Culturas y Turismo. [1910].
- Thomson, Sinclair
2007 *Cuando sólo reinasen los indios. La política aymara en la época de la insurgencia*. Traducción de Silvia Rivera Cusicanqui. 1.^a edición. La Paz: Muela del Diablo y Aruwiwiri.
- Todorov, Tzvetan
1981 *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delpy. 2.^a edición. México D.F.: Premia.
- Tristán, Flora
2008 *Peregrinaciones de una paria. 1833-1834*. Traducción de Phillippe Escoffier. 1.^a edición. Arequipa: El Lector.
- Valle de Siles, María Eugenia del
1990 *Historia de la rebelión de Túpac Katari. 1781-1782*. 1.^a edición. La Paz: Don Bosco.
- Vargas, Walter I.
2006 “Sobre mujeres y novelas”. *Tendencias, La Razón* (La Paz), 8 de enero de 2006: 4-5.
- Vargas Llosa, Mario
2010 *Conversaciones en La Catedral*. 3.^a edición. Lima: Santillana.
- Vidal, Mónica
2014 “El espacio negativo: un elemento más de la composición”. *Dzoom*. Web. Consultado: 23 de junio de 2021.
- Wachowski, Lana; Lilly Wachowski
1999 *The Matrix*. Estados Unidos: Warner Bros, Village Roadshow Pictures, Silver Pictures. 131 min.
- Wells, Herbert George
2015 *La máquina del tiempo*. Traducción de Javier Fernández y Ana Belén Ramos. 1.^a edición. Madrid: Cátedra.

- 1973 *La guerra de los mundos*. Traducción de Julio Vacarezza. 1.^a edición.
Buenos Aires: Biblioteca Edaf.
- Wiethüchter, Blanca (coord.)
- 2002 *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo I. 1.^a edición. La
Paz: Fundación PIEB.
- Zamiatin, Yevgueni
- 1972 *Nosotros*. Traducción de Juan Benúsiglio. 1.^a edición. Barcelona: Seix
Barral.