

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



**Personajes y ciudad en *Cuando Sara Chura despierte*: La estética del
emplamamiento**

Tesis presentada para la obtención del título de licenciatura en Literatura

Tutora: Dra. Rosario Rodríguez Márquez

Postulante: Gabriela Lía Tito Chura

La Paz - Bolivia

2012

RESUMEN

Esta tesis se preocupa por la ciudad de La Paz y la relación que mantiene con sus habitantes. Esta problemática general pisa terreno literario en la novela de Juan Pablo Piñeiro, *Cuando Sara Chura despierte*. El tema de tesis es, entonces, el análisis de la relación entre los personajes y la ciudad de *Cuando Sara Chura despierte*. Las preguntas específicas que configuran esta investigación son: ¿cómo se relacionan estos personajes y espacios? y ¿qué produce esta relación?

Para responder estas preguntas, nos aproximamos primero al tema de la ciudad. Empezamos construyendo, con ayuda de Blanca Wiethüchter, nuestra herramienta de lectura: “imagen narrativa de ciudad”. Después, describimos la tradición literaria a la que creemos responde la novela de Piñeiro, respecto a la construcción de la fisonomía de ciudad. Finalmente describimos y analizamos la fisonomía de la ciudad de La Paz que el autor presenta, una fisonomía que consideramos sobre todo festiva.

En segundo lugar, analizamos los personajes; describimos la configuración individual y colectiva de cada uno de ellos y hacemos hincapié en sus experiencias de la ciudad como el centro de sus historias personales. Desarrollamos la migración como el rasgo común a todos ellos, sin dejar de lado el análisis de las características individuales.

Ahora bien, al hablar de personajes y ciudad no nos referimos a temas distantes; por el contrario, son dos temas próximos y estrechamente relacionados. Consideramos que dicha relación es y produce estética, teniendo como paradigma al empielamiento. Ésta es la hipótesis de nuestra investigación.

Es imposible pensar la estadía en un espacio (la ciudad en este caso) sin una relación sensible con él (entendiendo estética desde su etimología griega *aisthētikhós*, que significa ‘sensible’ a todo aquello que puede ser percibido por medio de los sentidos). A su vez, esta relación produce un modo particular en que

se asume lo bello y sublime y, de este modo, como vemos, hay producción cultural.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer de modo particular a mi madre, ya que sin ella la culminación de esta tesis no habría sido posible. Además, deseo expresar mi más profundo agradecimiento al resto de mi familia por la confianza y el apoyo brindados. A Martin Mercado, por la lectura atenta e inteligente de esta investigación. A los docentes que colaboraron en la elaboración de esta tesis: Dra. Ana Rebeca Prada y Mgter. Clevert Cárdenas. A la Dra. Rossana Barragán por haberme transmitido la pasión por la investigación. Finalmente, y de manera especial, a mi tutora la Dra. Rosario Rodríguez Márquez, por la paciente, brillante y desprendida ayuda.

A la ciudad sin nombre, a la imbatible mañanera y al eterno compañero...

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN (2-14)

PRIMER CAPÍTULO: SOBRE LA CIUDAD (15-35)

1. Ciudad imaginada/ciudad discursiva
2. *Imágenes Paceñas*: “surtidor verbal” de algunas narrativas
3. Bascopé y Viscarra: recogedores del surtidor de Saenz
4. “Imagen narrativa” y *Cuando Sara Chura despierte*

SEGUNDO CAPÍTULO: SOBRE LOS PERSONAJES (36-59)

1. La migración
2. Los universos ‘personales’ de los personajes
3. Sara Chura: ¿quién es esta extraña mujer?

TERCER CAPÍTULO: SOBRE LA ESTÉTICA DEL EMPIELAMIENTO (60-90)

1. Sobre la estética en Bolivia
2. El mecanismo del empielamiento como estética
3. La fiesta como producción estética
4. Acerca de la piel, el disfraz y la embriaguez festiva

CONCLUSIONES (91-95)

BIBLIOGRAFÍA (96-99)

Personajes y ciudad en *Cuando Sara Chura despierte*: La estética del empielamiento

INTRODUCCIÓN

Allí donde evacúan los deseos y la rabia
la desolación y la fiesta
allí está la ciudad
en un orificio que no conoce de treguas
en una desmesura que nació sin piel
allí te tendrá la ciudad.
(“Pasar de la ciudad”, Juan Carlos Orihuela)

Esta tesis nació de la inquietud por la ciudad y la relación que mantiene con sus habitantes: ¿cómo éstos configuran su ciudad y cómo la ciudad los configura a ellos? Esta problemática nos pareció evidente en la novela de Piñeiro, *Cuando Sara Chura despierte*. Mientras más veces leíamos la novela, más compleja se tornaba esta problemática, por eso escogimos como tema de tesis el análisis de la relación entre los personajes y la ciudad de *Cuando Sara Chura despierte*. Las preguntas que surgieron, entonces, fueron: ¿cómo se relacionan estos personajes y espacios? y ¿qué produce esta relación?

Para responder estas preguntas, nos aproximaremos primero al tema de la ciudad. Empezaremos construyendo nuestra herramienta para asir literariamente la ciudad de La Paz de *Cuando Sara Chura despierte*; ya que, al tratarse de una ciudad ficcional con un referente real, su análisis puede acarrear temas problemáticos o que causen confusión. Posteriormente, explicaremos la tradición literaria a la que creemos responde la novela de Piñeiro, respecto a la construcción de la fisonomía de ciudad. Finalmente describiremos y analizaremos la fisonomía de la ciudad de La Paz que el autor presenta, una fisonomía que consideramos sobre todo festiva, aunque marginada y, de ese modo, señalaremos las particularidades de la ciudad de Piñeiro respecto a la tradición que suponemos pertenece.

Posteriormente, nos acercaremos al tema de los personajes; describiremos y analizaremos la configuración individual y colectiva de cada uno de ellos y

haremos hincapié en sus experiencias de la ciudad como el centro de sus historias personales. Desarrollaremos la migración como el rasgo común a todos y cada uno de los personajes; sin embargo, no dejaremos de lado el análisis de las características particulares de sus experiencias individuales de migración.

Ahora bien, al hablar de personajes y ciudad no nos referimos a temas distantes; por el contrario, son dos temas próximos y estrechamente relacionados. Consideramos que dicha relación es y produce estética, teniendo como paradigma al empielamiento. Esta es la hipótesis de nuestra investigación.

Es imposible pensar la estadía en un espacio (la ciudad en este caso) sin una relación sensible con él (entendiendo estética desde su etimología griega *aisthētikhós*, que significa 'sensible' a todo aquello que puede ser percibido por medio de los sentidos). A su vez, esta relación produce un modo particular en que se asume lo bello y sublime y, de este modo, como veremos, hay producción cultural. A continuación, desarrollaremos con mayor profundidad estas ideas sobre estética.

El problema (de la estética) fue ya dilucidado en la Antigüedad especialmente por Platón, Aristóteles y Plotino, quienes, al lado de consideraciones estéticas más o menos 'puras', siguieron la antigua tendencia a la identificación de lo bello con lo bueno en la unidad de lo real perfecto, y, por lo tanto, subordinaron en la mayor parte de los casos, al tratar de definir la esencia de lo bello y no simplemente de averiguar en detalle los problemas estéticos, el valor de la belleza (...). (Ferrater Mora. 1999: 1115).

Esta relación entre lo bueno y lo bello habría impedido un acercamiento al objeto estético como tal, y, más bien, se habría puesto de relieve "la esencia" de lo bello, identificado directamente con lo bueno. Baumgarten, maestro de Kant, habría trabajado el problema de la estética en tanto "teoría liberadora", siguiendo la línea trazada por los clásicos, pero marcando la importancia de la relación del hombre con su mundo, que es la que aquí nos interesa.

Ahondando esta perspectiva, Kant, más adelante, trabaja “la estética trascendental” (1992: 48), entendiendo estética como: “(...) relación sensible con el mundo” (1992: 88). Kant se ocupa del problema de la estética en tanto sensibilidad (referida a los sentidos), como una “ciencia de todos los principios *a priori* de la sensibilidad” (1992: 21). Esta “estética trascendental” es entendida desde dos puntos de vista: primero, la sensibilidad estaría separada del entendimiento y, segundo, la intuición estaría separada de la sensación “(...) con el fin de quedarnos sólo con la intuición pura y con la forma del fenómeno, que es lo único que la sensibilidad puede dar *a priori*” (1992: 22). Esta relación sensible con el mundo sería la iniciadora del viaje hacia la experiencia de lo bello, una vía desde la que se llega a lo sublime, esta sublimidad es la trascendencia o perfección del ser, dice Kant. Ahora bien, el filósofo concibe a los artistas como seres divinos-genios.

Por su parte, y en respuesta a Kant, Hegel habla de una estética humana, con artistas humanos, por ello, hace una historia del arte, compuesta por tres períodos. El período del arte simbólico, de un pasado remoto y oriental de la humanidad (arcaico). El período del arte clásico, que sería del mundo griego y respondería a lo divino (religioso). Y finalmente, el período del arte romántico, que correspondería al post cristianismo (producción artística como centralidad). A partir de esta tripartición histórica, comprendida como una evolución de la autoconciencia humana, Hegel propone que la estética es “el espíritu absoluto”, resultado de la autoconciencia humana. Ahora bien, la noción de lo sublime continúa de alguna manera con la línea marcada por Kant: es el “intento por significar lo infinito” (Hegel, 1983: 16) y la sublimidad estaría en el arte: “El arte es un producto espiritual del hombre, que ha llegado a manifestarse como la representación sensible de la idea.” (Hegel. 1983: 29).

Es así, que después de realizar esta revisión del desarrollo del concepto de estética creemos pertinente retomar dos modos de pensar la estética para nuestra lectura de *Cuando Sara Chura despierte*: primero, como la relación sensible entre los personajes y el espacio, y, en segundo lugar, como el modo particular en que

la novela construye la concepción de lo bello. Siguiendo este trazo, consideramos que *Cuando Sara Chura despierte* produce una percepción particular acerca de la estética de la ciudad de La Paz. Es decir, creemos que para hablar de la particular estética de la novela de Piñeiro, es necesario no sólo pensar dicho concepto referido a la belleza; sino también, y sobre todo, como producto de la relación de los personajes con su espacio (los migrantes con la ciudad).

De manera semejante a la propuesta de Piñeiro, *Imágenes Paceñas* de Jaime Saenz elabora un modelo estético en los dos sentidos de estética que aquí consideramos. Creemos que cuando Saenz se refiere a la “magia de la ciudad” remite a la estética de la ciudad, en tanto el tipo de relación existente entre la ciudad y sus habitantes, y el paradigma de lo bello que opera en la escritura que habla de la ciudad. Consideramos que la novela de Piñeiro tiene un afán parecido. Empero, el paradigma estético de la ciudad de Saenz es: la “soledad”: “(...) la magia de la ciudad, si se quiere no es otra cosa que la magia de la soledad” (Sáenz, 1980: 10). Es decir, “la magia de la soledad” es la estética en *Imágenes paceñas* o el tipo de “relación sensible” entre la ciudad y sus habitantes y, también, aquello que volvería a la ciudad sublime o bella. La estética en la novela de Piñeiro emerge de un proceso parecido, pero en contraposición al paradigma saenciano de soledad, desde el dispositivo festivo del Gran Poder. La presente investigación trabaja este tema precisamente.

Ahora bien, al iniciar el proceso de investigación, buscamos la crítica existente en torno a la novela de Piñeiro, constatamos que ésta es escasa. Aludiremos a tres críticos. Dos de ellos escriben, en las contratapas de la primera y segunda edición de la novela, la tercera elabora una importante investigación plasmada en un trabajo publicado por el IEB y en parte de su tesis doctoral.

Queremos referirnos brevemente a la crítica de los dos primeros autores, Jesús Urzagasti y William Camacho. El primero, Jesús Urzagasti, en la contratapa de la primera edición de la novela, distingue a Sara Chura de los demás personajes; según el autor, esta mujer es: “(...) eje de un carrusel muy singular: anclada en un presente sin fisuras (...)” (2003) y una deidad andina. Los otros

personajes, por su parte, serían “Obreros calificados de la invención” (2003), que “Nada tienen de marginales estas figuras hechizadas por Sara Chura, aunque pudieran provocar esa desdeñosa y equívoca definición” (2003). Anota Urzagasti: “Y todo con solvencia nacida del humor. Y el aliento persuasivo de un idioma que propone su propia horma narrativa” (2003), apunta que la novela de Piñeiro nace del humor y en esa medida es particular y “solvente”.

El segundo referente, se halla en la contratapa de la segunda edición. William Camacho resalta la intertextualidad de la novela de Piñeiro sobre todo con “Bartleby, el escribiente”, de Herman Melville; *Hamlet*, de Shakespeare; y, *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Camacho arguye que “Juan Pablo Piñeiro (re)escribe (no adapta) un texto clásico, según el contexto y singular idiosincrasia paceña, insertándolo en el universo ficcional de su novela” (2009). El uso retórico de la intertextualidad, es paródico, según Camacho, no como un “alarde de erudición” sino como “un recurso lúdico”.

Queremos hacer un par de apuntes acerca de estas dos entradas críticas a la obra de Piñeiro. Primero, ambos autores resaltan el registro humorístico de la obra. Estamos totalmente de acuerdo. Mientras Urzagasti señala “un idioma con solvencia nacido del humor”; Camacho indica el uso de la intertextualidad como “un recurso lúdico”. Consideramos que ambas ideas son coherentes; sin embargo, creemos que este registro humorístico es posible por la predisposición de la ciudad misma en tanto recreación festiva; es la fiesta la que se establece centralmente como un espacio para transgredir la seriedad cotidiana. Es decir, Piñeiro construye un espacio propicio (la ciudad vestida de fiesta) para desplegar con soltura los registros humorísticos que bien señalan los dos autores aludidos. En segundo lugar, queremos indicar la centralidad evidente de Sara Chura desde los apuntes que brindan los autores. Pues mientras Urzagasti muestra a Sara como el “eje del carrusel que la novela activa” y a los demás personajes como “obreros de esa activación”; Camacho observa en la espera de los personajes, la importancia del despertar de Sara Chura. Es decir, la relación de los personajes de la novela con Sara Chura es axial e innegable, pero además múltiple,

dependiendo de la perspectiva desde la que se la observe. Por esta razón analizaremos, en el desarrollo, dicha relación desde esas perspectivas señaladas.

Ahora bien, el referente crítico que consideramos como el más importante, por su extensión y los temas que atañe, es el trabajo de Rosario Rodríguez Márquez, en: “El espacio urbano andino, escenario de reversiones y reinversiones del orden simbólico colonial, entretejidos desde la literatura: -De *Juan de la Rosa* a las múltiples pieles de Sara Chura” (2007) y en “Pensando y escribiendo el mundo desde los andes”, quinto capítulo de su tesis doctoral titulada *De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: la tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)* (2008). A continuación los apuntes que consideramos preponderantes para la presente tesis.

Rodríguez Márquez inicia su trabajo señalando que su crítica analiza el “(...) cuerpo cotidiano de la ciudad (...)” (297) a partir de sus “prácticas significantes” (297). Es así, que su lectura tiene dos preocupaciones relacionadas: las prácticas discursivas y la noción de espacio urbano andino.

La ciudad para la literatura, según Rodríguez Márquez, no es solamente un escenario, sino, y en consonancia con Sarlo, “un espacio imaginario’ que la literatura desea, inventa y ocupa” y que funda un “entre lugar donde la tensional y fuertemente contradictoria relación entre formación social, ficción y escritura encuentran el sitio de una comunidad posible.” (2007: 300). Espacio que cobra mayor sentido, ya que está fuertemente marcado por la paradoja, figura imperante, según esta crítica, en la novela de Piñeiro. La autora además añade que la configuración de la doble y múltiple ciudad de Piñeiro se establece a partir del componente andino: “Desde la ciudad, *Cuando Sara Chura despierte* podría leerse como el festejo de la cultura andina.” (2007: 304). Inclusive, Rodríguez Márquez señala que la estructura y el diseño de la novela en su conjunto siguen al textil andino, a cierta numerología referida a la cosmovisión andina y, sobre todo, a la concepción espacial del Tawantinsuyo (2008).

Por un lado, la noción de “entre lugar”, importantísima y recurrente en la crítica de Rodríguez Márquez, apunta a la convivencia de aspectos diversos y contradictorios en la novela y se establecería porque: “Piñeiro pone en escena la brecha y tensión existentes entre las percepciones andinas y ancestrales del mundo y las del hombre de nuestro tiempo (...).” (2007: 305). Por otro lado, este “entre lugar” “(...) denuncia la alienación cultural y social que ofusca la mirada no permitiendo al país ver a los originarios, al indio y su cultura (...).” (2007: 305). Para la autora, el “festejo de la cultura andina” remitiría a la fuerte y evidente presencia de esta cultura en la ciudad aun desde la tensión cultural existente y los intentos de la cultura hegemónica por subalternizarla y hasta borrarla, razón por la que la autora cree que en la novela de Piñeiro hay una denuncia de la alienación cultural que operaría en contra del mundo andino. Concordamos en que evidentemente existe, en la novela, una tensión entre culturas y también un tipo de denuncia de la violencia que se ejerce sobre lo andino; sin embargo, no creemos que haya una denuncia de alienación cultural, pues no observamos alienación en la novela, sino una constante interacción cultural. Evidentemente, la obra recoge varios aspectos del mundo andino originario, pero éstos están siempre reentramados y hasta trastocados por lo actual o ciudadano, proveniente de una vertiente que por lo general se nomina como de procedencia occidental.

Por otro lado, la autora señala que el “entre lugar” puede ser relacionado con el concepto de tránsito: “Nuevamente enfrentamos ese espacio potencial de tránsito, ese ‘entre-lugar’, que se abre al juego, a la creatividad, a la fantasía, pero también a una realidad resistente a todo eso y que se le enfrenta y lo castra.” (2007: 396). De esta manera, Rodríguez Márquez habla de un sentido mucho más amplio de “entre lugar”, referido a la dinámica y tensión entre opuestos. La autora utiliza el término transmigración para referirse a dicho tránsito. Este término significaría un cambio sustancial que conglomeraría una serie de actitudes concernidas a la mudanza que, consideramos, está directamente relacionada con el empielamiento.

Cuando Rodríguez Márquez se pregunta “¿Y quién es Sara Chura?” dice: “Quizás sólo un nombre y una figura mítica imaginaria para convocar la presencia de lo andino ancestral en la famosa Entrada del Señor Jesús del Gran Poder.” (Rodríguez. 2007: 305). Empero, también indica que esta perspectiva “(...) juega con una especie de déficit de seriedad y/o de coherencia racional, y/o de consecuencia con la mirada mítica (...)” (2007: 305-306). Nos adherimos a esta lectura, pues es un hecho que Sara Chura se constituye como una figura mítica y sagrada (como lo indicaremos y desarrollaremos más adelante), pero también es claro que esta mirada queda ambigua por las paradójicas descripciones que se hacen de ella y por ese juego, muchas veces humorístico, que produce el choque entre la percepción ancestral sagrada andina y la percepción moderna, racional, descreída de lo sagrado e influida por los medios masivos, como la televisión por ejemplo.

En este punto, podemos hacer dialogar la lectura de Rodríguez Márquez con la visión de ciudad de Lucila Lema, quien afirma:

Las ciudades grandes que reciben migrantes dan y reciben física y espiritualmente otros valores, por ello hoy en día las ciudades no sólo deben ser vistas como puntos políticos, administrativos, turísticos, etc., sino como conglomerados de diferencias, como espacios ‘multi’.
(Lema, 2001: 3).

Esta cita nos da luces para comprender la imagen paradójica de Sara Chura. Podemos afirmar que dicha imagen correspondería a los múltiples valores recibidos y dados por el espacio complejo, paradójico, abigarrado (Rodríguez Márquez) y “multi” (Lema) que significaría la ciudad de La Paz y que atañe notoriamente a los demás personajes.

Pero a esto quisiéramos añadir con Albó que los “(...) aymaras urbanos van descubriendo nuevas formas de abrirse camino en la ciudad (...) y se ha ido formando una variante urbana de la cultura aymara.” (Albó, 1992:121). Los personajes de *Cuando Sara Chura despierte* consolidan una variante urbana de la

cultura aymara, y en ese sentido, consideramos que no existe una perspectiva del mundo andino “originario”, sino una o muchas variantes del mismo.

A pesar de la existencia posible de variantes culturales aymaras, observamos que el tema del idioma, en tanto representación de identidades, es problematizador. Rodríguez Márquez afirma: “Es obvio que el idioma apunta a la circunscripción de una identidad y a la capacidad de pertenencia de un sujeto a una comunidad.” (2007: 332), dado que cada idioma representa un universo cultural y la traducción ‘perfecta’ es imposible, en consecuencia, existirían identidades difícilmente comprensibles en su totalidad. En este sentido, Rodríguez Márquez señala que la traducción es la búsqueda de: “(...) la cara de alguien detrás de la máscara (...)” (2007: 334). En otras palabras, la traducción referiría a idiomas, pero también a identidades; así, la posibilidad de traducir y comprender identidades, al igual que la traducción ‘perfecta’ de idiomas, sería imposible. A pesar de esta imposibilidad, Rodríguez Márquez señala que “Así la escritura de *Cuando Sara Chura despierte* se constituye en la porfiada búsqueda de un lenguaje que logre devanar la experiencia de esas contradictorias, problemáticas, ambiguas y complejas tendencias (...)” (2007: 336). La escritura de Piñeiro, entonces, buscaría crear un lenguaje capaz de congrega la diversidad cultural que observamos en la novela.

Llegamos así a un “punto neurálgico” para la presente investigación: la estética. Rodríguez Márquez dice al respecto: “(...) su proyecto estético parece ser, entonces, promover la experiencia del entre-lugar difuso, contradictorio, ambiguo, intraducible, en el que nada es certeza y donde, sin embargo, se desarrollan nuestras vidas.” (Rodríguez Márquez. 2007: 348). La autora lee la estética de *Cuando Sara Chura despierte* a partir de los extremos contradictorios (mundo ancestral y mundo moderno) que confluirían en el “entre-lugar” y se construirían como un espacio ambiguo. La estética, entonces, estaría caracterizada por la ambigüedad que se funda en el lenguaje y que se observa en los múltiples personajes.

Ahora bien, queremos retornar al análisis que Rodríguez Márquez hace de Sara Chura, pero desde su relación con los otros personajes y la fiesta. La autora se refiere a Chura como el medio para convocar lo “andino ancestral”, en tal sentido es: “Quizás sólo un nombre y una figura mítica imaginaria” (Rodríguez Márquez. 2008: 236). ¿Es Sara Chura una mujer, una figura mítica, o ambas cosas? La autora señala que Chura es múltiple y que posee muchas pieles. Rodríguez Márquez muestra claramente la ambigüedad y el múltiple empielamiento de la figura de este personaje que encarnaría la fiesta del Gran Poder, la ciudad de La Paz, la bailarina de Waka-Waka, la constelación conocida como “La pastora”, el Illimani, cerro sagrado, etc., pero creemos que al final la resume como “la presencia andino ancestral en la famosa Entrada del Señor del Gran Poder”.

Por otra parte, Sara, aunque es presencia corpórea en la obra (su imponente figura, su aqsu en movimiento, sus doce polleras, su cabello blanco, su vientre fértil, su enorme estatura), su ‘real’ presencia, su despertar, sólo ocurriría en la actualización de la fiesta de la Entrada del Señor del Gran Poder. (2008: 245).

La dicotomía entre la “presencia corpórea” y la “‘real’ presencia” es virtual, pues en la novela Sara Chura no despierta, es decir, la “‘real’ presencia” no es revelada en un presente narrativo, sino expuesta como el futuro inminente. Sin embargo, y como señala más adelante Rodríguez Márquez, la novela muestra que Sara Chura no abandonará su presencia corpórea cuando logre despertar, más bien ésta se potenciará debido a su supuesta y futura presencia “real”. Podemos señalar, entonces, que la convivencia entre la presencia “real” y la presencia corpórea producen un “entre lugar”, sin que una deba superponerse a la otra.

Así mismo, Sara Chura estaría asociada a la *Pachamama*, la autora se refiere a este personaje como “Sara Chura-Pachamama” (Rodríguez Márquez. 2008: 261) y señala que por esta razón es imposible pensar a Sara Chura sólo como un personaje terrenal. Siendo que la *Pachamama* es la madre tierra y, en tal sentido, posee centralidad en las celebraciones rituales andinas, la presencia de

Sara Chura es trascendental e indispensable para todo el proceso ritual que significa la narración de la novela. En consonancia con Rodríguez Márquez, podemos afirmar que Chura es el eje articulador de la novela en tanto deidad andina.

Los demás personajes, por su parte, se relacionarían con la metamorfosis, entendida al andino modo, y la metamorfosis con la fiesta. En el subtítulo “De metamorfosis, máscaras y pieles” Rodríguez Márquez dice:

En *Cuando Sara Chura despierte*, los personajes, habitantes de la ciudad de La Paz, cambian de pieles vertiginosamente. Todos son habitantes de la actual ciudad de La Paz, empero, a todos los arrastra la fuerza de mutación de la cosmovisión andina (...). (Rodríguez Márquez. 2008: 244).

Estos cambios de piel de los personajes de la novela de Piñeiro, según la autora, pasan por las funciones o trabajos (que pueden ser pensados de manera muy urbana y acordes a la lógica occidental) y llegan a ser cambios corporales que atañen directamente a lo andino: los personajes se convierten en alacranes, escarabajos, sapos, *alkamaris* y otros animales andinos.

Otro punto que recogemos para esta tesis es el empielamiento de la ciudad:

Al presuponer *Cuando Sara Chura despierte* que la ciudad tiene más de una piel, que tiene pieles varias, a una de las cuales puede accederse por medio de la fiesta, se deduce que esas otras pieles son permanentes aunque no siempre visibles. (Rodríguez Márquez. 2008: 270).

La fiesta sería una de las muchas pieles de la ciudad. Sin embargo, Rodríguez Márquez no señala que la fiesta misma posee varias pieles (desde lo urbano o modernizante, lo andino, lo religioso, etc.), hecho que nosotros queremos subrayar. Ahora bien, para comprender mejor el tema de la piel, observamos que

la autora -en diálogo con la lectura que hace Bajtín sobre la máscara y el disfraz en el carnaval occidental en la Edad Media- dice:

(...) a diferencia del disfraz o la máscara propias del carnaval, la piel es algo arraigado y supone no un estar sino un ser distinto, por lo que, las otras pieles de la ciudad y por extensión del país y sus habitantes, cohabitan permanentemente en el mundo. Por tanto, la adopción de estas pieles supone el surgimiento de un ser múltiple. (2008: 279).

La piel no sería un “estar”, sino un “ser”; esto implicaría que la adopción de pieles no es solamente un tránsito o una asunción momentánea de ellas, más bien se trataría de un estado múltiple y latente, que en determinados momentos mostraría una u otra piel. La convivencia de pieles sería signo de lo múltiple. Nosotros desglosaremos ampliamente este punto en el tercer capítulo del desarrollo.

Para finalizar esta revisión de la crítica de Rodríguez Márquez, observamos que la visión que tiene sobre la fiesta -mirada desde la novela y confrontada con la fiesta estudiada por Bajtín- es:

Si en la teoría bajtiana se marca el énfasis en la transgresión; en la fiesta o Entrada de Piñeiro se lo pone en la apertura hacia la esperanza y la posibilidad. Si bien la real instauración, el despertar de Sara supone también una inversión del mundo, un pachakuti en nuestros términos, éste más que apuntar a una cara alegre, al humor y a la risa festiva, tiende a la restauración de un otro orden cultural y social donde el mundo andino no quede relegado. (2008: 249).

La fiesta en *Cuando Sara Chura despierte* es, para Rodríguez, la apertura hacia la esperanza y la posibilidad, una suerte de *pachakuti*. La visión bajtiana o bajtiniana no sería posible en la fiesta expuesta por Piñeiro, pues mientras Bajtín habla de la máscara festiva, Piñeiro construiría múltiples pieles cotidianas. Sin

embargo, nosotros consideramos que también es posible observar en la novela una fiesta cargada de alegría, humor y risa festiva; claro, que también observamos la apertura hacia la esperanza que señala la autora.

Con estas aclaraciones generales en torno a lo que revisaremos en esta tesis y con un panorama general de la crítica en torno a *Cuando Sara Chura despierte*, pasemos al desarrollo.

PRIMER CAPÍTULO: SOBRE LA CIUDAD

En este capítulo expondremos qué entendemos por “imagen narrativa” de ciudad, cuál es esa “imagen narrativa” en *Cuando Sara Chura despierte* y a qué tradición literaria creemos que esa imagen pertenece.

1. Ciudad imaginada/ciudad discursiva

Empecemos el primer argumento de esta tesis señalando que en *Cuando Sara Chura despierte* la importancia del análisis de la ciudad se relaciona con la aproximación a los personajes que, como veremos más adelante, al ser migrantes poseen una visión y experiencia muy particulares de la ciudad. Queremos asir el tema de la ciudad en la novela fundamentalmente desde la narración, aunque - desde ella misma- resulta bastante tentador apegarse también a su referente ‘real’¹. Decidimos, pues, armar una herramienta para leer los espacios ciudadanos de la obra de Piñeiro, sin desvirtuar su carácter ficcional, pero en diálogo permanente con el referente que le subyace: la ciudad de La Paz o Chuquiago Marka.

La construcción de toda ciudad no sólo implica trazos, planos, diseños económicos, políticos y sociales, sino la creación de historias que “sus” habitantes narran para señalar la particularidad de su ciudad y así diferenciarla de otras. Desde la historia oficial, pasando por las leyendas y acabando en las historias personales de sus habitantes, habitamos ciudades no sólo conformadas por edificios concretos, sino por imágenes que surgen de las narraciones que nos enseñan y cuentan sobre ella, desde pequeños. Toda ciudad es narrada por sus habitantes y esas narraciones pueden formar una o varias imágenes narrativas de la misma. Por ello, es que la literatura puede dar cuenta de las ciudades además de la historia, la economía, la política y la filosofía. Narrar ciudades, significa, retomando términos de Blanca Wiethüchter, “imaginar ciudades” (2003: 2). Pensamos en estos términos la novela de Piñeiro y creemos, en tal sentido, que esta obra puede ser valiosa para la construcción del imaginario particular de nuestra ciudad.

¹ Utilizaremos comillas simples para dotar de ambigüedad a algunas palabras y subrayar que no las utilizamos en un solo sentido o significado.

Ahora bien, el tratamiento de las ciudades dentro de la literatura boliviana puede remontarse al origen mismo de las ciudades americanas en la época colonial. “La necesidad de representar las ciudades americanas en oposición a los centros urbanos de España como una urgencia de identificación cultural” (Wiethüchter. 2003: 2). La narración de nuestras ciudades, por lo tanto, se originó por la necesidad de diferenciación del modelo de ciudad central que en la colonia era España. Sin embargo con el paso del tiempo, las centralidades fueron erigiéndose dentro las mismas ciudades, en torno a los centros de poder económico, político y social. En este sentido, la novela de Piñeiro se rebela contra esa centralidad de la ciudad de La Paz y, más bien, construye una ciudad particular, a la que quiere dotar de rasgos peculiares que la diferencian de la ciudad central.

Cada narración (sobre todo aquéllas que tienen a la ciudad como tema) crea una imagen particular de ciudad que la diferencia de otras. Así, “imagen narrativa”² es el modo en que una obra literaria comprende y narra la ciudad. Esta imagen narrativa permitirá que, literalmente hablando, la ciudad pueda convertirse en un personaje. Según Wiethüchter, el afán por narrar las ciudades latinoamericanas materializaba lo delirante, lo desmesurado; finalmente, lo diferente de una ciudad particular frente a lo occidental-homogéneo: “(...) se trataba de dar una dimensión biográfica de las ciudades intentando definir un imaginario particular en contra de toda homogenización.” (2003: 2). Consiste, entonces, en el sentido más amplio del término, de dar vida a las ciudades narradas.

Ahora bien, al narrar ciudades, éstas pueden o no corresponder a otra imagen narrativa previa. Es decir, existen “imágenes narrativas” literarias que superviven o persisten en el tiempo y otras que no. Así, es indudable que existen

² Aquí, imagen tiene eco en dos sentidos. Primero en el sentido poético y retórico, como representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje (Beristáin). Y en segundo, relacionado con la noción de imaginario. Según Michael Payne, imaginario corresponde a uno de los tres órdenes del mundo intersubjetivo de Lacan: “(...) se refiere tanto a la capacidad para formar imágenes como al efecto alienante de la identificación con ellas (...)” (2002: 399).

obras paradigmáticas respecto a la narración de ciudades específicas; en el caso paceño, pensamos que la imagen narrativa paradigmática es la de Saenz.

Toda imagen narrativa también puede ser comprendida como una imagen estética en los dos sentidos que nutren a este término³. Estética como relación sensible de los habitantes y su ciudad (en tanto es a partir de la experiencia de vivir en la ciudad -en determinada parte de ella y en cierta época- la que marca el tipo de lenguaje y los lugares comunes que luego aparecerán en la narración). Y, estética como concepción de belleza y estilo narrativo (por la manera particular en que se realiza la narración o estilo narrativo determinado, en el que se expresa cierta particularidad de la narración de la ciudad en la que podemos o no reconocernos). Es decir, en una imagen narrativa de ciudad encontraríamos tanto la particular relación sensible de los habitantes, o personajes, con la ciudad; como el paradigma de lo bello que crea dicha ciudad y el que transmite la narrativa que se ocupa de ella.

Wiethüchter afirma que estas imágenes narrativas se convierten en “surtidores verbales” literarios que hacen que: “(...) una vez establecida la imagen de una ciudad, esta misma representación hacía posible otras obras sobre ese mismo espacio ya establecido imaginariamente (...)” (2003: 2). O sea que ciertas imágenes narrativas perviven más que otras y son recuperadas para la creación de otras narraciones, como afirmamos ya en la página anterior y queremos subrayar aquí.

Ahora bien, para que una imagen narrativa de ciudad pueda convertirse en un “surtidor verbal”, y por lo tanto en una tradición, es necesario, según Wiethüchter, que estas imágenes (de ciudad) sean identificables tanto por los escritores, como por los lectores. Esto no quiere decir que deba existir un enlace cerrado con lo real, sino más bien que dicha imagen sea capaz de condensar aquello que no es posible ver, aquello que hace “diferente” a la ciudad descrita, respecto a las demás ciudades. Nuestra relación sensible con la ciudad

³ Ver páginas 4, 5 y 6 de la introducción de esta tesis.

es el sustento a partir del cual se genera cierto tipo de narración, pues lo sensible no se restringe al dato objetivo de la ciencia natural, sino que comprende a la percepción y a las maneras de vivir una ciudad.

A continuación veremos la “imagen narrativa” elaborada por Jaime Saenz en *Imágenes Paceñas* que se consolida como un “surtidor verbal” (Wiethüchter), además observaremos algunas incidencias de dicho “surtidor verbal” en otros autores (René Bascopé Aspiazu y Víctor Hugo Viscarra). Finalmente, trabajaremos la “imagen narrativa” de ciudad de *Cuando Sara Chura despierte* y analizaremos la relación que mantiene con el “surtidor verbal” antes aludido.

2. Imágenes Paceñas, “surtidor verbal” de algunas narrativas

Como ya sugerimos antes, *Imágenes Paceñas* de Jaime Saenz puede ser considerado como el “surtidor verbal” de *Cuando Sara Chura despierte*. Para argumentar esta aseveración, primero, explicaremos la “imagen narrativa” de ciudad que funda la obra de Saenz; posteriormente, observaremos cómo dicha “imagen narrativa” se consolida como un “surtidor verbal”, para ello nos acercaremos a otros dos autores posteriores a Saenz que continúan de diversos modos algunos de los rasgos saencianos.

Quizá resulte provocativo comenzar el análisis de *Imágenes Paceñas* aludiendo a la crítica de Marcelo Villena, quien indica que la introducción a esta particular obra propone una: “(...) presunción misteriosa (con M) sobre Nuestra Señora de La Paz” (Villena. 2003: 110):

En efecto, pues frente a los ámbitos más cotidianos de la ciudad, frente a su fisonomía exterior y visible, para el referido programa es cuestión de penetrarlo o adentrarse en los meandros de la hoyada, y todo en pos de un ‘espíritu de la ciudad’ entendido como su fisonomía última y verdadera, su significación dada y oculta, *la clave, el enigma, la cifra* de sus misterios. (Villena. 2003: 110-111)

Es decir, la “presunción misteriosa” de la escritura de Saenz sería parte de la cotidianidad visible de la ciudad. Sin embargo, la fisonomía “verdadera” correspondería al “espíritu de la ciudad” que se hallaría en los “meandros de la hoyada”. En el texto de Saenz leemos: “Pues en efecto, lo que aquí interesa es la interioridad y el contenido, el espíritu que mora en lo profundo y que se manifiesta en cada calle (...) la ciudad que se esconde a nuestros ojos.” (1979: 9). Las citas de Villena y de Saenz son bastante ambiguas respecto a lo que significa el “espíritu de la ciudad”.

Probablemente esta ambigüedad se relacione con lo místico señalado por Villena. A esto habría que sumarle otras particularidades del mapa de ciudad que establece Saenz: recovecos, garitas, calles populares, tambos, callejones coloniales degradados, etc.; además de la inserción de los personajes que la habitan, gente marginada, ancianos, viajeros, locos y otros. En este punto hallamos que la crítica de Villena, sobre la percepción misteriosa de la ciudad saenciana, se relaciona con la crítica de Wiethüchter. Esta última dice que Saenz es el creador de: “(...) la ciudad fantasmal (...) envuelta en un aura de misterio.”⁴ (Wiethüchter. 2003: 3). Nos parece que estas aseveraciones en torno a la obra de Saenz muestran que su escritura tiene una intención mistificadora (entendiendo el término en el sentido de portador de misterio y/o enigma), por lo que la ciudad que construye desde su obra está intencionalmente envuelta de profundo misterio, razón por la que “la significación dada” sólo es posible en tanto y cuanto se parta de cosas materiales, que esconden en verdad “la clave del enigma, la cifra de sus misterios”; pero que permiten ciertos vislumbres para arribar al oculto “espíritu de la ciudad” imperceptible a primera vista y no comprensible o revelable con facilidad.

⁴ Según Abbagnano, el concepto de misterio aludió antiguamente a: “(...) una verdad revelada por Dios que es mantenida en secreto.” (1974: 787). Con el uso cristiano pasó a nominar: “(...) algo incomprensible o de significado oscuro o escondido.” (Abbagnano. 1974: 787). También, según Abbagnano, misterio nombra aquel sentido indemostrable de la fe, por lo tanto es un problema insoluble terrenalmente o humanamente, más bien guarda su solución en una posibilidad religiosa. Por otro lado, Abbagnano habla del misticismo: “Es toda doctrina que admite una comunicación directa entre el hombre y Dios.” (1974: 788). Todos estos términos aluden a algo oscuro, algo que por su naturaleza incomprensible llega a cobrar un carácter divino, sobrenatural, secreto o misterioso.

Sin embargo, hay que aclarar que no cualquier lugar de la ciudad de La Paz es posible contenedor del “espíritu de la ciudad”, Saenz traza un claro mapa de la zona oeste, que como ya dijimos antes, corresponde al sector aymara migrante.

Encontramos una característica más de la “imagen narrativa” de ciudad planteada por Saenz. Se trata de una ciudad habitada por aymaras migrantes, dato que según la crítica de Elizabeth Monasterios significa la apertura al mundo andino:

Lo que propone la obra de Saenz es la inserción de la lógica cultural andina (radicalmente antihegemónica y portadora de una racionalidad distinta a la occidental) en la hechura de la obra de arte, en la que el conocimiento de lo desconocido se plantea de maneras asombrosamente afines a como la estética andina propone el contacto con la diferencia: excediendo al sujeto en su condición mortal y enfrentándolo a experiencias agonísticas que tienen, en ocasiones, concomitancias con la muerte. (Monasterios. 2003: 334).

Según Monasterios, Saenz inserta la lógica andina en su obra, esto nos parece correcto y se evidencia en varios pasajes de *Imágenes Paceñas*, por ejemplo cuando describe al *aparapita*:

Pues una cosa es cierta: mientras el altiplano y la raza aymara existan, y mientras la ciudad de La Paz exista, es absolutamente seguro que el aparapita seguirá existiendo. (Saenz. 1979: 137)

El *aparapita*, como la encarnación de lo andino (rural), es la esencia de la ciudad de La Paz según Saenz; éste afirma, inclusive, que este personaje es la ciudad misma; pero recíprocamente, como observamos en la cita, el *aparapita* precisa de la ciudad para existir. Si volvemos a la cita de Monasterios, observamos que según ella, la ciudad de Saenz inserta la lógica andina, totalmente distinta a la hegemónica occidental; sin embargo, nosotros vemos que lo andino -que en su máxima expresión es el *aparapita*- no se presenta como

producto de una pureza cultural, sino más bien como resultado tanto de la ciudad como de lo aymara. En tal caso, no es posible hablar de lo andino como lo “radicalmente anti hegemónico y portador de una racionalidad distinta a la occidental”; sino como una interacción productiva.

Monasterios también afirma que Saenz produce una poética de la ciudad de La Paz a partir del carácter ambivalente -que provendría desde la colonia- de la cohabitación de “blancos y aymaras”; esto es, de lógicas contradictorias que debían habitar un mismo espacio. Pero, nos preguntamos, si acaso la concomitancia entre ambos mundos no se torna ambigua en la perspectiva de Saenz. Sin embargo, esto no quita el hecho de que, evidentemente, en la obra *Imágenes Paceñas* existe el conocimiento de un lado oculto de la ciudad y esto oculto se relaciona con lo andino; pero, consideramos que no es lo andino *per se*, sino lo andino en una ambigua relación con lo urbano, es decir, ya atravesado por las experiencias culturales ciudadinas.

A pesar de los peros que encontramos en la crítica de Monasterios desde nuestra lectura de Saenz, queremos retomar una de sus hebras relacionada con la propuesta de Villena, puesto que lo “mistérico”, tema aludido por el último, puede ser entendido desde lo andino, aspecto aludido por la primera; y, podemos añadir además, que lo “mistérico” sólo es posible en tanto y cuanto los habitantes aymaras de la ciudad son capaces de relacionarse con la ciudad, de imaginarla.

La perspectiva de ciudad que Saenz propone está envuelta de misterio, según Monasterios: “(...) es privilegiada para el advenimiento de lo desconocido y representa un sitio para *estar*.” (Monasterios. 2003: 358). Esta ciudad manifiesta sólo esa cara y no da paso a espacios plurales o diversos. El narrador homogeniza este mundo ‘suburbano’, señalándolo como “mágico” u “oculto”, y, de este modo existe, nos parece, una sola experiencia de la ciudad. Retornaremos a esta característica cuando reflexionemos en torno a la “imagen narrativa” de ciudad de Piñeiro.

Nos preguntamos ¿qué hace tan particular a la ciudad de Saenz? Hallamos una posible respuesta en la introducción: “(...) la magia de la ciudad, si se quiere no es otra cosa que la magia de la soledad.” (Saenz, 1980: 10). Queda precisado, entonces, que lo mágico refiere a lo particular o único de esta ciudad, “la magia de la soledad”. Según Mercado Vásquez la soledad a la que alude Saenz es la experiencia corporal de la ciudad, que permite crear un sentido y lenguaje propios: “Nadie puede por mí, dar cuenta de mi propia experiencia corporal en el mundo; por ello, estamos obligados a crear un lenguaje comunicativo con otros.” (Mercado Vásquez. 2011: 58). Sin embargo, Saenz no estaría hablando de individualidad personal; ya que, tras la noción de “experiencia corporal” estaría implicada una conciencia “única y universal” (Mercado Vásquez. 2011: 34), que rebasaría lo meramente personal. La magia de la soledad radicaría en la resonancia que un lenguaje logra en otro cuerpo. En otras palabras, explica Mercado, si somos capaces de reconocer la ciudad de La Paz en el lenguaje de Saenz, es porque esa imagen de la ciudad resuena en nosotros. Si bien ésta es una lectura sugerente, no recoge uno de los puntos centrales que esta investigación quiere resaltar: la magia de la ciudad (la magia de la soledad) se conforma a partir de la nostalgia y añoranza (una suerte de atavismo) por el misterio, lo secreto y la irrealidad, es decir, la magia de la ciudad se produce por un anhelo por lo lejano y desconocido (quizá inexistente, pero fuertemente deseado).

Es de esta forma que Saenz plantea en cinco carillas de introducción a este su libro un paradigma de lo paceño, que parte de la relación sensible entre personas y lugares de La Paz, y que se concentra en un “espíritu mágico”, comprendido como la “magia de la soledad” del aymara construida paradójicamente en la multitud. Esta magia es el paradigma de la “imagen narrativa” de la ciudad de Saenz.

Ahora bien, uno de los modos por el que Saenz articula su modelo de ciudad es a través del uso de adjetivos. A continuación un ejemplo del uso de adjetivos para construir espacios misteriosos o mágicos: “Estas tiendas,

señoreadas por las chifleras⁵, son **lóbregas, pequeñas y frías**, las más **antiguas** de La Paz -con olor **misterioso**, con un soplo de irrealidad, con tumbados que se pierden en lo **oscuro**.” (Saenz. 1979: 51, el resaltado es mío). Como se ve en la cita anterior, la adjetivación configura un espacio perteneciente a la fisonomía de lo oculto y lo dota del “espíritu mágico” que particulariza a la ciudad de Saenz. Ocurre algo parecido con los personajes de la ciudad, se los presenta como pertenecientes a la fisonomía de lo oculto y secreto, con un espíritu que los mora y trastoca. Como si se tratase de algo que trasciende al cuerpo mismo.

El tema de “la magia de la ciudad / la magia de la soledad” es mucho más explícito en el acápite referido al *aparapita*:

¿Quién es el aparapita? ¿Acaso no es el habitante y estante por excelencia? El aparapita está siempre en la ciudad, y no obstante, al mismo tiempo habita el altiplano, y se encuentra aquí y se encuentra allá, sin moverse de su sitio. Y esto por obra de una fuerza que, al haberse encarnado en la tierra hecha hombre, hace de éste un ser omnipresente. (Saenz. 1979: 137)

Más adelante incluso afirma: “(...) hasta podría decirse que la ciudad es él.” (Saenz. 1979: 139). El *aparapita* representaría a la ciudad misma, ya que habría recorrido sus “recónditas interioridades” (Saenz. 1979: 139). Este personaje habita la ciudad, sin dejar de habitar el altiplano; entonces, el *aparapita* se convierte en una suerte de migrante continuo, no uno que llegó y se instaló, sino uno que va y viene constantemente, por lo menos interiormente. Podemos concluir diciendo, respecto al tema de la soledad, que *Imágenes Paceñas* construye un paradigma urbano particular, fluctuante entre lo urbano y lo andino, a modo de *aparapita*, teniendo como centro a la “magia de la soledad”.

⁵ Término que designa a vendedoras de elementos para realizar “mesas” rituales para la *Pachamama* y otros ensalmos, conjuros y convocaciones. Además, suelen vender plantas medicinales, tipos de incienso y leña. Las tiendas de las chifleras se ubican en la calle Linares, conocida también y por ese motivo, como la calle de las brujas.

Entonces, la “imagen narrativa” de ciudad de Saenz se construye en la medida en que se desarrolla la convivencia del paceño con su espacio. Y, siendo que los habitantes son –en lo fundamental- aymaras migrantes, transforman y son transformados por la ciudad recíprocamente. El mismo *aparapita* que es el recién llegado del campo ‘por excelencia’ mira la ciudad como un extraño, pero también participa de ella, pues cambia la ciudad con su sola presencia y finalmente: “(...) ha cargado la ciudad sobre sus espaldas.” (Saenz. 1980: 139).

Para cerrar este subtítulo, señalemos que Saenz narra la ciudad a partir de ciertos habitantes y ciertos lugares específicos (casi emblemáticos). De este modo, logra consolidar una “imagen narrativa” de la ciudad de La Paz. Presenta una ciudad con doble fisonomía: la visible y la oculta; sin embargo, elude sobre todo, sino únicamente, a la primera. Hemos visto también que la fisonomía de la ciudad de La Paz en que Saenz pone mayor énfasis tiene una estrecha relación con lo aymara andino. En este sentido, tanto los personajes, como los lugares específicos que se aluden, tienen una estrecha relación con lo andino y, desde allí, creemos son cubiertos por un halo “mágico y oculto”, pues lo andino es tomado como lo desconocido, omnipresente, secreto y velado.

3. Bascopé y Viscarra: recogedores del surtidor de Saenz

Bajo estas reflexiones en torno a “imagen narrativa” y “surtidor verbal”, pasemos a observar obras de otros autores que retoman el “surtidor verbal” de la ciudad saenciana.

Analizaremos un libro por autor, asumiendo que ambos escritores construyen un programa narrativo a lo largo de sus textos, lo que posibilitaría la lectura de sus programas escriturales en una sola obra. Bajo este presupuesto, nos abocaremos a *Alcoholatum y otros drinks* de Víctor Hugo Viscarra y *Cuentos completos y otros escritos* de René Bascopé Aspiazú; aunque, evidentemente, no abarcaremos las obras en su plenitud, ya que no es esa la intención de esta tesis.

Empecemos por el texto de Víctor Hugo Viscarra. Un primer rasgo característico se muestra cuando el narrador habla de su 'barrio', como la ciudad de La Paz que habita, dice: "En fin, barrio marginal en el que vivimos yo y los míos." (Viscarra. 2006, 12). Estas palabras marcan la pertenencia del narrador a un espacio marginal delimitado; ahora bien, el modo en que expone esta pertenencia es fundamentalmente el de un testimonio o una experiencia vivida. No encontramos reflexiones metafísicas en torno a la ciudad, como ocurría en la obra de Saenz. Viscarra procura utilizar una terminología simple e inteligible para un público amplio, tan sólo recordemos el título completo del libro que estamos analizando: *Alcoholatum & otros drinks: **Crónicas para gatos y pelagatos*** (el resaltado es mío). Este afán por llegar a un público masivo que se expresa en el estilo particular de escritura de Viscarra parece contraponerse intencionalmente a la escritura de Saenz; en uno de los relatos del libro del primero, titulado "Bohemio", creemos que alude al segundo cuando dice:

Cada vez que lo veo caminar por las calles, me invade una especie de tristeza, porque se nota en su rostro una inquietud rayada en el amartelo y no hay palabras que puedan expresar la intensidad de su pena.

Sus pasos lo llevan a buscar algo entre las sombras de la noche. Su mirada se pierde entre las nubes que oscurecen más aun las noches sin estrellas de este villorio, **mientras sus labios musitan versos ininteligibles.** (2006: 55, el resaltado es mío).

En este fragmento, hallamos que Viscarra mira con cierta distancia al "bohemio" que "musita versos inteligibles". Esto cobra más significación si pensamos que Viscarra muestra una ciudad dividida en dos: los marginados (nosotros) y los no marginados (los otros). Mientras para Viscarra la aproximación, narración y escritura de la ciudad sólo son posibles por la experiencia vivida en y desde la ciudad marginal, casi indigente; para el "bohemio" la experiencia de la ciudad se relaciona con la oscuridad y el misterio de la noche. A pesar de esto, observamos que Viscarra asume, no sabemos si intencionalmente, pareciera que

no, ciertas maneras y líneas escriturales trazadas ya por Saenz, tal es el caso de la delimitación espacial de la ciudad a partir de lo “marginal”.

El narrador muestra personajes colectivos o individuales dependientes de una colectividad marginal (que se reparten en una serie de cantinas, orfanatos, etc.). Estamos, entonces, frente a una diferencia sustancial respecto a Saenz; en Viscarra, existe la noción de colectividad, frente a la experiencia solipsista de la ciudad de Saenz. Este aspecto es importante porque nos muestra un rasgo de semejanza entre Viscarra y Piñeiro ya que este último construye una ciudad a partir de una colectividad específica (migrantes aymaras -sobre todo- residentes de la zona oeste de la ciudad de La Paz).

Por otro lado, el testimonio en Viscarra significa la narración de una colectividad a partir de la historia personal⁶ del narrador. En tal sentido, los espacios de desarrollo de sus narraciones son: “Escenarios de tragedia” (Viscarra. 2006, 11). Por esto, afirmamos que en la obra de Viscarra no existe el afán por crear misterio en torno a la ciudad; por el contrario, se intenta mostrarla del modo más crudo y ‘real’ posible.

Viscarra construye una “imagen narrativa” de la ciudad de La Paz marginal. Se trata de un: “Lugar geográfico que no figura en guías turísticas ni planos urbanísticos.” (Viscarra. 2006, 11). Esta cita reafirma la marginalidad de la que hablamos; pero además, alude a un aspecto bastante particular cuando dice que el lugar que la narrativa de Viscarra transita no estaría ni siquiera estipulado en “planos urbanísticos”. Esto parece apuntar a otra ciudad, distinta a la conocida y ‘legalmente’ constituida; hecho que se acrecienta cuando Viscarra señala, muchas veces a través de frases hechas, la existencia y adhesión del autor a la comunidad alcohólica paceña. Hay una justificación del consumo de alcohol, que acerca la marginalidad a la indigencia y al alcoholismo. En relación a esto, se puede señalar

⁶ En el cuento “La mama”, del libro que aludimos, se cuentan las historias de vida de un grupo de chiquillos que son criados por una extraña mujer alcohólica; los relatos son estremecedores pues en ellos encontramos pedofilia, violencia familiar, violaciones y alcoholismo. Estos temas son recurrentes en la escritura de Viscarra, tanto en relatos en primera persona, como en historias de personas a las que el autor dice haber conocido y con las que supuestamente compartió experiencias.

que mientras para Viscarra el consumo del alcohol es un efecto de la vida 'dura y violenta', para Saenz se trata de un medio para una búsqueda metafísica.

Por otro lado, es clara la fuerte conciencia de las peculiaridades de esta ciudad marginal que habita Viscarra, tanto que el narrador afirma:

Caldo de cultivo social apetecido por estudiantes y universitarios que lo visitan esporádicamente para luego especular en sus trabajos, prácticas e investigaciones. (Viscarra. 2006, 11, el resaltado es mío).

Esta cita muestra la perspectiva que tiene la mirada externa que focaliza la ciudad marginal desde un afuera radical y que la concibe sólo como objeto de observación y estudio. Mientras ese "otro" -estudioso e investigador- 'visita' el territorio de Viscarra; el "yo" narrador se marca como un 'habitante' de esta ciudad. Comprendemos este tipo de aseveraciones a partir del carácter testimonial de Viscarra, que lo coloca como un narrador que intenta legitimar su experiencia de esta ciudad marginalizada, la del "yo y los míos", degradada y borrada del mapa de visibilidad de la 'otra ciudad', la oficial y hegemónica ('del tú y los tuyos').

Hay que señalar que el intento de Viscarra por desmarcarse de la escritura y el estilo de Saenz pone en evidencia su preocupación frente al peso de la "imagen narrativa" de ciudad establecida por Saenz, hecho que, contradictoriamente, no hace sino resaltar -aunque a contrapelo- la ciudad saenciana como "surtidor verbal"⁷ de la propia narrativa de Viscarra.

Pasemos ahora a revisar las características del texto de René Bascopé, que también son particulares:

En el centro de la ciudad y en los barrios pobres y de capas medias, queda, entonces, sólo una atmósfera entumecida y pastosa como el contexto de los mundos de Franz Kafka. (Bascopé. 2004: 162).

⁷ Punto que incluso Viscarra ha denunciado, en *youtube* hay una entrevista en la que Viscarra despotrica contra la "rosca" de Saenz. En este sentido, podemos observar la ligazón por oposición entre Viscarra y Saenz.

Recogemos un par de datos de esta imagen de la ciudad de La Paz (referida a los días viernes en la noche). Por un lado, hay una remisión en particular a una zona (centro de la ciudad) y a unos barrios (pobres y de capas medias). Y por otro lado, la creación de una atmósfera englobante o general que envuelve a la ciudad: una atmósfera “entumecida y pastosa”. Detengámonos en estos dos adjetivos. Primero, podemos entender lo pastoso, desde una perspectiva sensorial -de los sentidos del gusto y del tacto-, pues el término alude a algo espeso que no logra difuminarse con facilidad; mientras que lo entumecido refiere a lo tieso o fijo. Así, podemos comprender que esta “atmósfera entumecida y pastosa” se refiere a una atmósfera espesa, densa e inamovible o fija.

El término atmósfera remite a su etimología griega: *Atmos Sphaira*, aquello que envuelve a todo cuerpo. La cita, entonces, apunta directamente al halo que rodea al cuerpo ciudadano de La Paz. Según Mercado Vásquez, desde una perspectiva fenomenológica:

(...) una atmósfera es un contexto espacial de sinestesia, creado para habitar de una manera determinada el mundo. Por las atmósferas sabemos que no estamos en el espacio, sino que somos del espacio. Somos sujetos encarnados, generamos un campo ambiguo a nuestro alrededor, proyectamos un espacio virtual que es ficticio, pues no se queda en el plano de la realidad óptica, sino un espacio metafísico irreductible. Una atmósfera es el desborde de los registros sensoriales entre sí. Una atmósfera comunica a todo el cuerpo una misma forma de ser. (2011: 11).

Así, podemos comprender atmósfera como ambiente creado o círculo elaborado para los cuerpos que lo habitan. Entonces, la expresión de Bascope “atmósfera entumecida y pastosa” es entendida en esta tesis como el halo espeso y pesado que envuelve a los cuerpos, que esos mismos cuerpos han creado.

Precisamente, por su atención en la formación de atmósferas, Bascopé no pone demasiado énfasis en algún sector geográfico específico de la ciudad⁸. Más bien, dicha atmósfera parece referirse sobre todo a la interioridad de los personajes. En el relato “El espíritu de Caiconi”, el narrador describe varios lugares (indiscriminadamente de la zona en que se encuentren) como: “(...) reducidos a una extraña soledad, vetusta, majestuosa y melancólica a la vez (...)” (Bascopé. 2004: 163). Esto remite a características interiores de los personajes, que son fundamentales para la construcción de los espacios de la narración.

Bascopé encuentra espacios íntimos dentro la ciudad -cuartos de conventillos y bares por ejemplo-, espacios cerrados que se relacionan con los estados emocionales de sus personajes; pero además, las atmósferas se abren, pues las interioridades de los personajes afectan al ambiente exterior. Un claro ejemplo ocurre en el ya mencionado cuento “El espíritu de Caiconi”: “Ese entrevero de piernas semidesnudas y labios pintados destruye la perspectiva habitual y hace coherente y racional la estética de Picasso.” (2004: 163). En esta cita es posible distinguir dos aspectos de la ciudad, ambos dependientes de sus habitantes: la apariencia habitual de la ciudad y la apariencia del viernes por la noche, que se produciría gracias a la presencia de las prostitutas. Estamos hablando, entonces, de una mudanza de los espacios, dependiente de los personajes; es decir, los personajes con su sola presencia construirían los espacios. Los personajes crean “atmósferas” y, de este modo, construyen los espacios que habitan.

Entonces, la “imagen narrativa” de ciudad en Bascopé parece estar construida a partir de la interioridad y subjetividad de los personajes. La noción de atmósfera sirve bien para comprender el proceso por el que se construyen espacios propios. Si en Saenz, observamos que los habitantes se hacen a la medida de su ciudad; en Bascopé, parece que la ciudad se construye a la medida

⁸ Según indica Omar Rocha, en “René Bascopé: la ciudad o el lugar de la escritura”, Bascopé coloca su atención sobre los barrios marginales llenos de conventillos (que son escenario de sus narraciones); sin embargo, no por ello elude hablar de otros sectores o barrios de La Paz. Por ello consideramos que ésta es una marca importante, pues a diferencia de Saenz y Viscarra, Bascopé “mira” estos otros espacios, no se cierra a esa posibilidad.

de sus personajes. A pesar de esta diferencia entre ambos autores, observamos que tanto Bascopé como Saenz construyen “imágenes narrativas” de ciudad dotadas de un halo de misterio; pero, como ya lo hemos indicado, en el caso de Bascopé esto se erige a partir de lo íntimo de los personajes; en el caso de Saenz a partir de “la magia de la ciudad”.

En este apartado, hemos intentado observar cómo opera el “surtidor verbal” de Saenz en la escritura de Bascopé (por adhesión) y Viscarra (por oposición).

4. “Imagen narrativa” y *Cuando Sara Chura despierte*

Para empezar este análisis revisemos el mapa de La Paz que la novela de Piñeiro presenta. Don Falsoafán y el Puntocom viven en la avenida Illampu, y César Amato vive y tiene su oficina de detective en la zona Garita de Lima. Geográficamente en la ciudad, ambos espacios están separados por apenas un par de cuadras. Sara Chura, por su parte, habita ‘circunstancialmente’ “(...) el último piso de un edificio de tres plantas ubicado en la Tumusla, la calle que da al cementerio (...)” (Piñeiro. 2003: 13); en el edificio aludido se ubica también el bar llamado “La selva oscura”.

Si nos detenemos en este territorio marcado por el mapa novelesco, observamos que se halla entre las zonas del Cementerio y del Gran Poder, es decir se trata de la zona oeste de La Paz. Sector que fue considerado “barrio de indios” en la colonia; actualmente existen resabios de esta nominación, pues en él habita mucha gente aymara. Sin embargo, hoy hallamos que se trata de una zona fundamentalmente comercial, que alberga varios mercados importantes de la ciudad de La Paz, tanto de ropa, como de comida, material de escritorio y otros. A pesar de que en la actualidad es una parte integrada al ‘centro’ de la ciudad, no es considerada una zona central del comercio formal (elegantes negocios) o residencial de clase alta. Más bien, populosa, de clase media, media/baja, baja y hasta puede ser considerada una zona roja por la municipalidad, ya que existe un considerable índice de violencia.

Piñeiro recupera un poco de ambas miradas: tanto la histórica, como la actual. La novela hace énfasis en algunos rasgos característicos de esta zona, rasgos como el comercio, los bares, la pobreza, el peligro, etc. Si bien podría ser considerada una zona “marginal”, lo cierto es que el narrador de *Cuando Sara Chura despierte* la presenta como una centralidad propia y particular. En cuanto a los personajes novelescos que la habitan, éstos no muestran preocupación alguna por entrar en el “centro” político, histórico o social de la ciudad, más bien se hallan concentrados en gestiones, funciones y actividades que atañen directamente a la zona a la que pertenecen. De tal modo, que podemos afirmar que la novela construye una “imagen narrativa” de ciudad signada por lo “marginal” desde la mirada externa; pero “central” y celebratoria, desde la perspectiva interna o de los personajes.

En este punto podemos abrir un diálogo entre Piñeiro y Saenz. En *Imágenes Paceñas* el narrador alude directamente a las zonas que Piñeiro toma para llevar a cabo su narración, puesto que un rasgo preponderante en la obra de Saenz es la alusión precisamente a estas zonas populosas “reales” o referenciales de la ciudad de La Paz, en particular la zona oeste de la misma⁹. Este rasgo es también visible en la novela de Piñeiro, como ya lo señalamos; sin embargo, el acercamiento es marcadamente distinto y esto es lo que cabe subrayar. Mientras Saenz pone en relieve lo marginal y solitario de dicha zona; Piñeiro pone énfasis en la creación de una “centralidad” en la misma.

La “imagen narrativa” de ciudad de *Cuando Sara Chura despierte* se concentra en delimitar un mapa y establecerlo por medio de nombres con referencias fuera de la ficción; empero con características que se establecen y son posibles sólo al interior de ésta. Evidenciamos esto por medio de la maqueta de Lucía Aapaza, la ciega, que puede ver y precisar con exactitud asombrosa la ciudad, los quehaceres y acciones de sus habitantes (otra paradoja resaltable):

⁹Respecto a la avenida Buenos Aires, dice Saenz: “Es evidente que, por su propia ubicación en la zona periférica de la ciudad, así como ser una arteria en la que confluye el intenso tráfico de un dilatado y populoso sector (...).” (Saenz. 1979: 47). Se evidencia el carácter populoso y periférico de dicha zona, que abarca desde la avenida Illampu hasta la zona del Cementerio General de la ciudad de La Paz; el mismo perímetro del mapa establecido por Piñeiro.

“(…) la maqueta de la ciudad de La Paz. Era una reproducción perfecta, minuciosamente trabajada, donde cada casa, cada esquina, cada persona estaban fielmente reflejadas.” (Piñeiro. 2003: 87); pero esta supuesta maqueta es mucho más que un simple mapa, pues “(…) es una reproducción del día del Gran Poder.” (Piñeiro. 2003: 88). Es decir, esta maqueta representa las acciones de los personajes en un espacio y tiempo delimitados de la ciudad; o sea, tiene una capacidad misteriosa y mágica, puesto que se trata de un mapa ‘activo’ del día del Gran Poder, que se lleva a cabo en el barrio del mismo nombre, por estar allí la iglesia que cobija al “único Cristo de tres rostros”, a decir de la novela.

En este efecto tan *sui generis* observamos que la maqueta, gracias a sus maravillosas características, tiene la capacidad de narrar lo que acontece y acontecerá el día de la fiesta del Gran Poder; relata por tanto, lo que está sucediendo y no se puede ver a simple vista y además, narra múltiplemente, en el sentido de que cuenta varios acontecimientos que están ocurriendo simultáneamente. Narra, por ejemplo, el homicidio que El Puntocom lleva a cabo. En este sentido, la maqueta no sólo muestra un tiempo y un espacio definidos y detenidos, a la manera de una maqueta real o una fotografía, por ejemplo, sino que fundamentalmente cuenta los acontecimientos en su suceder en el tiempo. Además, creemos que otro aspecto fundamental que significa la maqueta es la posibilidad de mirar la ciudad y su acaecer, la posibilidad de que los personajes sepan que están en la ciudad y reconozcan a su comunidad en un movimiento de sucesos realizándose. Es decir, la maqueta significaría tanto la narración de la ciudad, como la toma de conciencia de la habitación de una ciudad en movilidad de sucesos, desde un particular fragmento temporal y espacial: el día de la fiesta del Gran Poder en determinados barrios de la urbe andina.

A continuación presentaremos ciertas percepciones y descripciones que tienen los personajes de la novela de Piñeiro. Personajes que -veremos- construyen ese espacio como festivo.

Respecto a la percepción del espacio que tiene César Amato, el narrador dice: “La calle era un escenario, siempre distinto, en el que César imaginaba ser

todos los personajes a la vez.” (Piñeiro. 2003: 14). La cita muestra que Amato tiene una relación estrecha con la ciudad, pues ésta le muestra las múltiples y posibles pieles que él -en principio- podría asumir. Más adelante se indica que la ciudad representa para César Amato: “los infinitos caminos” (Piñeiro. 2003: 14) que se abren a esas posibilidades de empielamiento, por ello observamos que la ciudad es una instancia múltiple. Creemos que existe un símil entre la ciudad y Amato, pues ambos son múltiples y susceptibles a la mutación.

Don Falsoafán, por su parte, cree que “(...) la arquitectura no solamente es la creación en distintos niveles de un espacio, sino que es además, y muchos desconocen esto, el rito mágico de nombrar un espacio en el mundo.” (2003: 62). Esta cita alude a la ciudad desde la arquitectura -definida en el DRAE como el arte de proyectar y construir edificios según reglas teóricas y cánones estéticos determinados- desde allí Don Falsoafán muestra una concepción de la urbe como un espacio creado, nombrado y apropiado, y del nombrar, en un sentido parecido al de bautizar o al de inaugurar, alude a la apropiación mágica y extraordinaria de “un espacio en el mundo” por medio de la palabra. Por otra parte, Don Falsoafán señala que todas las casas tienen una estructura: “el centro, el patio y el secreto” (Piñeiro. 2003: 62), y este modelo sería el modelo del mundo en su totalidad. ¿Acaso no sugiere una división de todos los espacios dentro la novela? Es resaltable que la noción de “centro” sólo aparece en esta cita. Quizá esta noción de espacio opera en la novela, porque el centro puede ser visto como el sitio de concentración de poder; el patio, como el campo o área rural, y el secreto, como los lugares en que los anteriores espacios confluyen. Quizá la novela se mueve en “el secreto” de La Paz.

La relación de El Cadáver que respira con la ciudad también es particular. Cuando Don Falsoafán dice, refiriéndose al él, que le gusta ir “A cualquier lado” (Piñeiro. 2003: 34) y que “(...) aparece en el lugar donde no se lo busca.” (2003: 34) se muestra un imposible asentamiento espacial para este sujeto, no existe un espacio específico para El Cadáver que respira; desde la perspectiva de los otros personajes: “estaba en todas partes” (Piñeiro. 2003: 35). Esto no quiere decir que

no posea o habite un espacio; sino, que su espacio es “cualquier lugar” o “todas partes”. Este personaje es construido fundamentalmente, entonces, desde la paradoja, pues es primordialmente materialidad -se trata de un cadáver- y, sin embargo, escapa de la percepción de los demás personajes, como si fuese inmaterial. Al parecer, el carácter paradójico de este personaje le posibilita una experiencia abierta de la ciudad.

Juan Chusa Pankataya también construye una concepción del espacio de la ciudad: “Asustado, decidió huir a La Paz para olvidar su futuro, su pasado, ocultando su verdadero rostro, dejando atrás el mundo tal como lo conocía para enfrentarse a otro que lo haría sentirse ajeno a sí mismo en la ciudad.” (Piñeiro. 2003: 132). Como escapa del campo a la ciudad, es un refugiado o asilado en la misma, por esta razón su migración hacia ella no obedeció al deseo de habitarla, no la escogió, fue su única salida.

El caso de Sara Chura es particular por su centralidad dentro la novela. Ella misma se mostrará como un espacio en el futuro, ya que cuando despierte, la habitarán tejedoras. Se trata literalmente, de que ella misma será un espacio habitable y transitable. Pero además de que ella se constituirá en un espacio, también posibilitará nuevos espacios: “Entonces, los escenarios creados serán las ruinas de su mundo increado.” (Piñeiro. 2003: 93). Aquí se vislumbra, a partir de la paradoja que subyace a la anterior afirmación, la destrucción del espacio previo al festivo. En el día del Gran Poder, el despertar de Sara Chura instaurará un mundo nuevo y opuesto al preexistente, desde donde podemos percatarnos de la fuerte incidencia que Sara Chura tiene en todos estos distintos espacios.

Por tanto, cada personaje construye su espacio, hace habitable la ciudad a su manera. En todos los casos, existe un primer momento en que la ciudad es ajena y los personajes se sitúan marginalmente; sin embargo, los personajes van creando centros en sus espacios, por medio del modo en que viven la ciudad. También, como hemos señalado a propósito de la maqueta de Lucía Apaza, los personajes logran habitar la ciudad, al punto de poder reconocerse en ella, creemos que por esta razón pueden mirarse y conocerse como parte de la ciudad.

Entonces, al pensar en la ciudad de la novela, la concebimos con nombres y apellidos, calles y plazas concretas de la ciudad de La Paz que conocemos y recorreremos en nuestro cotidiano deambular. A pesar del fuerte y evidente referente que escuchamos nombrar en la novela, pensamos también en la ciudad de Piñeiro como construcciones y reconfiguraciones ficcionales. Ahora bien, dichas visiones son confluyentes, son el espacio que funda y crea la novela, y así abre el espacio del discurso (el sentido que se le da a la experiencia de lo vivido según Paul Ricoeur) a nuestra percepción de la ciudad de La Paz.

Bajo esta reflexión acerca de las incidencias del “surtidor verbal” saenciano en Bascopé y Viscarra, queremos hacer un par de apuntes en relación a Piñeiro. En primer lugar, observamos que Bascopé y Viscarra introducen a la ciudad el componente social y económico, mientras que Saenz trabaja sólo la dimensión cultural. Piñeiro, por su parte, reúne ambas preocupaciones, pero pone en relieve lo cultural. Esta reunión de dimensiones de la ciudad, hace posible una “imagen narrativa” de ciudad en que ambas instancias fluyen en el devenir cotidiano. Así, por ejemplo, los negocios y la venta de cerveza son mostrados en la novela de Piñeiro; pero, en relación con el desarrollo de la Fiesta del Gran Poder. Es decir, la “imagen narrativa” de ciudad de Piñeiro no recoge sólo a Saenz, sino a toda la tradición que de ella se desprende y también el nuevo desenvolvimiento de la ciudad referencial. En segundo lugar, deseamos apuntar que la novela de Piñeiro celebra la situación de sus personajes migrantes en la ciudad; esto se evidencia, entre otras hebras, en el uso del humor en diferentes espacios de la novela de Piñeiro, aspecto que no es visible en ninguno de los otros autores; además, según hemos sostenido, se evidencia en la despreocupación por la ciudad central, puesto que no observamos preocupación alguna por la marginación respecto al centro de poder; por el contrario, la fiesta del Gran Poder se instituye como centro de la vida de los personajes. A continuación expondremos con mayor detenimiento estos aspectos.

SEGUNDO CAPÍTULO: SOBRE LOS PERSONAJES

En este capítulo nos referiremos a los personajes¹⁰ de Cuando Sara Chura despierte. Éstos son particulares por los rasgos que los constituyen, ya que se batan entre lo maravilloso (mutan vertiginosamente inclusive en animales), lo realista (denuncian lo occidental cosificador), lo mítico (son seres que participan en la narración de carácter divino de un hecho situado fuera del tiempo histórico: la ritualidad del despertar de Sara Chura), etc. Es difícil precisar qué tipo de personajes son, pues la novela muta a la par de ellos y, en ese sentido, se torna imposible caracterizarlos de un sólo modo. Empero, hallamos que todos poseen un rasgo común: la migración. Este rasgo es fundamental para la propuesta que formulamos en esta tesis, pues a partir de él observamos la problemática relación de los personajes con la ciudad. En este sentido y sin querer desmerecer los rasgos particulares de estos personajes, en este capítulo haremos énfasis en la lectura de ellos desde la migración¹¹.

1. La migración

Dado que la migración campo-ciudad es un complejo proceso cultural que atañe directamente al tema de la ciudad, consideramos que la comprensión

¹⁰ Podemos comprender por personaje: la función narrativa que lleva a cabo las acciones narradas (Beristáin. 1997: 5). Sin embargo esta noción puede ser enriquecida. El término personaje alude directamente a dos espacios de la literatura: el drama y la novela. En ambas instancias es comprendido como "(...) un ser imaginario o real, con su propia individualidad (acciones, pensamientos, experiencias, modo de hablar, aspecto físico distintivo)." (Gómez de Silva. 1999: 504). Los personajes dramáticos son representados o encarnados por actores, que hacen visibles las caracterizaciones que el autor de la obra dramática quiso resaltar. Esta posibilidad performativa dota a los personajes dramáticos, en tanto y cuanto creaciones literarias, de ser posibles dispositivos externos a la obra en sí. Por su parte, en el ámbito narrativo los personajes son seres solamente posibles en el relato, pues sólo dentro de él se performativizan. Sin embargo, esta diferenciación no implica la imposibilidad de caracterizar a los personajes como individuos, dotándoles de cierta dimensión biográfica: "Se dice también de los personajes de los relatos narrados. El estatuto de cada personaje depende de sus atributos y circunstancias, tales como su aspecto exterior, sus actos gestuales y actos de habla, su acto de entrada en escena, su hábitat y la nomenclatura que los designa." (Beristáin. 1997: 17).

¹¹ Respecto a la migración de los personajes, Rodríguez Márquez dice: "(...) los habitantes de la urbe andina de La Paz son siempre 'viajantes en tránsito' o migrantes (...) y añadiríamos, sobre todo viajeros en tránsito al interior de sus propios seres y roles, es decir, de sus pieles." (2007: 325). Evidentemente, la autora señala la migración como tema notorio en la novela, pero nosotros ponemos todo el énfasis de nuestra lectura en dicha característica.

particular de la migración dentro de la novela nos aproxima a un nuevo modo de entender esta noción.

La migración también se manifiesta desde la historia novelesca; siguiendo este hilo, se podría entender que la trama de la novela migra de manera semejante a los personajes, pues si bien comienza y finaliza en el área rural, todas las acciones narrativas se desarrollan en la ciudad. El primer párrafo de la obra dice:

Había subido la montaña sin saber por qué, pero el trayecto lo dejó maravillado (...), la cordillera tatuada en la luz fría del Altiplano. Sentado sobre una roca, ahora podía ver las cosas con mayor claridad. (Piñeiro. 2003: 5)

Esta cita se refiere a César Amato cuando llega a las faldas del Illimani. Este espacio rural es notablemente próximo a la ciudad; sin embargo, el narrador hace énfasis en los rasgos rurales que posee. Esta ubicación se constituye como un espacio para reflexionar, para estar a solas o encontrarse con poquísimas personas y para encontrar tranquilidad. Estos rasgos se enfatizan por contraste con las descripciones de la ciudad: “Con estas reflexiones, César Amato regresó a la ciudad. (...) La ciudad estaba ansiosa (...). Miles de bailarines ultimaban los detalles de su vestimenta.” (Piñeiro. 2009: 15). Existe una notoria diferencia entre el campo y la ciudad. El ruido, las concentraciones de personas y el ambiente de la ciudad se oponen al silencio, la soledad y la posibilidad de reflexión del campo. Parece existir en el narrador un afán por diferenciar al campo, de la ciudad, otorgando connotaciones positivas al campo

Otro hecho significativo que refuerza esta idea es el encuentro de César con El Cadáver que respira en las faldas del Illimani. Un campesino que carga hielo para venderlo en la ciudad, un sujeto dedicado al “comercio del frío”, como dice César, lleva entre su hielo a El Cadáver: “A César le pareció, por un momento, que de uno de los bultos que cargaban los animales se desprendía un par de pies” (Piñeiro. 2003: 7). Esta aparición sugerida es confirmada en el quinto

capítulo, cuando El Cadáver que respira cuenta este suceso desde su perspectiva. Ahora bien, este encuentro es significativo si comprendemos que, en la ciudad, Amato empieza a trabajar para Sara Chura en la búsqueda de El Cadáver que respira y no puede hallarlo. Pareciera que el campo significa posibilidad; mientras que la ciudad, lo opuesto.

Al mismo tiempo, podemos observar que la presencia de El Cadáver que respira en el área rural o campo al comienzo de la novela es relevante para nuestra lectura si atendemos a que también aparece al final del relato, narrando su historia desde su comunidad, en segunda persona refiriéndose a Sara Chura. En otras palabras, El Cadáver es una marca del área rural para la novela, pues aparece al principio y al final de la novela, mientras que en el cuerpo de la narración, que se desarrolla en la ciudad, no es visible siquiera para los personajes.

Respecto a estas primeras reflexiones podemos anotar que el tránsito de la novela -del campo, a la ciudad y nuevamente al campo- muestra una manera particular de comprender la migración. Este tránsito delata el constante movimiento de la migración que la novela propone. No se trataría, entonces, de un traslado de un lugar A hacia un lugar B; más bien habría una fluctuación, que significaría el enriquecimiento de cada viaje con la experiencia anterior. A esto hay que añadirle que el narrador cualifica ambos espacios -ciudad y campo-, dotándolos de valores.

Ahora bien, habiendo descrito la migración de la trama narrativa y después de describir el tipo de migración que la novela propone, revisemos en detalle cómo comprenden y experimentan los personajes su situación como migrantes.

Comencemos con César Amato, este personaje celebra su migración. Amato, de origen sorateño, habría llegado a la ciudad, para después ubicarse en la garita de Lima:

Le encantaba vivir en esta garita, antiguo límite de la ciudad, lugar donde arribaban los caminantes, porque él era siempre un recién llegado a la ciudad, un viajero en tránsito como todos los paceños. (Piñeiro. 2003: 10)

En primer lugar, llama la atención la expresión “siempre un recién llegado”, pues muestra el arribo de Amato a la ciudad como algo siempre reciente o que ocurre constantemente. Para César Amato ser migrante significa, paradójicamente, ser ajeno siempre y, sin embargo, ser un paceño. Esto conduciría a pensar que ser paceño implicaría la fluctuación entre el campo y la ciudad, lo que se traduce también en un constante tránsito. Aquí hay que hacer hincapié en la selección que hace la novela de la parte por el todo; es decir, Amato como un modo de describir a todos los paceños. El narrador argumenta esto último indicando la conformación histórica de la ciudad de La Paz, que ya la habría dotado de un sentido migrante y de tránsito. Entonces, si la ciudad es migrante, *per se*, lo urbano se diluiría; sin embargo, como veremos más adelante, la ciudad aún posee una cara occidentalizada y modernizante en la ciudad de la novela.

Vale la pena hacer una línea de fuga en esta parte del análisis, pues esta idea del viajero en tránsito puede leerse en directa relación con lo que Saenz dice sobre el *aparapita*:

¿Quién es el aparapita? ¿Acaso no es el habitante y el estante por excelencia? El aparapita está siempre en la ciudad, y no obstante, al mismo tiempo habita el Altiplano, y se encuentra aquí y se encuentra allá, sin moverse de su sitio. (1979: 137)¹².

Para Saenz, el *aparapita* es la ciudad misma, ya que es quien mejor la conoce; empero, no sólo habita la ciudad, sino también el campo. En tal sentido, consideramos que Saenz, en *Imágenes Paceñas*, presenta al *aparapita* también como “siempre un recién llegado” (Piñeiro), ya que es caracterizado como un

¹² Sin embargo, Saenz no señala a la migración como un proceso cultural o una dinámica urbana; más bien, habla de ella a partir de lo mágico y desconocido, que conllevaría el rasgo andino de los migrantes.

habitante de la ciudad, pero en la medida de que su presencia andina no se articula del todo con lo urbano. Saenz plantea la presencia del *aparapita* como una paradoja: este personaje es el habitante por excelencia de la ciudad porque también habita el Altiplano, figura dentro de la que también se mueven los personajes de la novela de Piñeiro.

Ahora bien, los *aparapitas* son los cargadores de bultos que en la mayoría de los casos son migrantes recién llegados a la ciudad y que ante la imposibilidad de conseguir un mejor trabajo, cargan bultos pesadísimos a cambio de algunas monedas, teniendo por casa una esquina de algún tambo¹³ y por patrimonio una cuerda y un mantel hecho de trozos de *sak'aña*¹⁴.

César Amato puede ser visto, en alguna medida, desde la perspectiva expuesta por Saenz, pues habita un cuarto cercano a la garita de Lima¹⁵, un espacio que concentra lo urbano y lo andino y que tiene una fuerte asociación con el viaje y la frontera. César es “siempre un recién llegado” a la ciudad, sin embargo la habita, disfruta y conoce muy bien: “Le encantaba vivir en la Garita de Lima.” (Piñeiro. 2009: 15).

Ahora bien, retornemos a la aproximación a los modos particulares en que los personajes migran. Don Falsoafán, por su parte, es un migrante que al llegar a la ciudad perdió la capacidad de producir inventos exitosamente: “A decir verdad sus fabulosos proyectos empezaron a fracasar únicamente cuando llegó a la ciudad; en el campo funcionaban siempre.” (Piñeiro. 2003: 49). Sin embargo, este personaje es poseedor de “todos los sueños” y el hecho de que no le sea posible triunfar con sus inventos no le quita la voluntad de inventar e imaginar. Pareciera,

¹³ Casonas, principalmente de la zona del Gran Poder y sectores aledaños, que se alquilaban a campesinos para que vendieran sus frutas y verduras; además, los cuartos y rincones de los mismos eran alquilados por las noches a campesinos recién llegados, para que pudieran dormir (para mayor información, revisar Ximena Soruco en *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX*).

¹⁴ Sacos de harina o azúcar, hechos de tocuayo o telas similares.

¹⁵ Actual plazuela en la zona del Cementerio en la ciudad de La Paz que, hasta hace algunos años, fue un punto de parada de buses interprovinciales; actualmente estos puntos se hallan detrás del mercado de flores del Cementerio General, un par de cuadras más arriba. Por otro lado, según la misma novela, dicha garita fue el límite de la ciudad.

pues, que su afán como inventor es totalmente fallido o trunco, de ahí que sea un “falsoafán” -persona que parece que hace diligencias, cuando en realidad no hace nada-; empero, esa su condición se manifiesta sólo desde su permanencia en la ciudad.

Por otra parte, igual que César Amato, Don Falsoafán afirma el carácter migrante de los paceños calificados por él como “seres de paso” y reconoce en sí mismo un rasgo común a todos los paceños:

El paceño es en esencia cachivachero. Dado que nuestra ciudad se fundó como un lugar de paso entre Potosí y Cuzco, sus habitantes son, y serán para siempre, seres de paso (...). Estamos compuestos de restos, cosas que perduran más allá de nuestra duración en el mundo (...). Es por eso que cuando el paceño encuentra un cachivache que a simple vista no sirve para nada lo recoge pensando que algún día le podrá dar un uso, aunque generalmente ese día nunca llega. (Piñeiro. 2003: 68).

El hábito de recoger y conservar cachivaches se fundaría en un dato histórico y desembocaría en el hábito cotidiano de guardar y/o recoger cosas que quizás jamás serán utilizadas. Don Falsoafán se piensa como un paceño más, precisamente por ser cachivachero. Es posible afirmar que tanto César Amato como Don Falsoafán se consideran paceños porque sus características propias o personales son las generales o colectivas de los habitantes de La Paz. Esto nos hace pensar que la pertenencia de estos personajes a la ciudad se construye a partir de la correspondencia entre la experiencia personal y la experiencia colectiva.

Ahora bien, por otro lado vemos que Juan Chusa Pankataya muestra una experiencia migrante bastante diferente a la de los anteriores personajes descritos, pues se trata de una migración obligada; la ciudad es, por lo tanto, un asilo:

Asustado, decidió huir a La Paz para olvidar su futuro, su pasado, ocultando su verdadero rostro, dejando atrás el mundo tal como lo conocía para enfrentarse a otro que lo haría sentirse ajeno a sí mismo en la ciudad. (Piñeiro. 2003: 132).

Este personaje migra huyendo de problemas familiares y amorosos (tanto su novia como su padre han muerto y su tío ha usurpado el sitio de este último). Chusa Pankataya, en calidad de *tullka*¹⁶ de su pueblo, habría intentado acusar y atrapar a su tío por el supuesto asesinato de su padre. Sin embargo, su plan no es ejecutado como lo había planificado y queda desprestigiado ante su comunidad, razón por la que se ve obligado a salir de su pueblo y migrar hacia la ciudad. Es resaltable que su primer trabajo cuando arriba a la ciudad es el de transcriptor de memoriales y llenador de formularios para ser presentados a oficinas públicas, un trabajo burocrático. Resaltamos este dato, ya que a diferencia de los anteriores personajes analizados, Chusa Pankataya sucumbe ante una ocupación urbana -la labor burocrática-, que termina llevándolo a la abulia.

Esta primera experiencia laboral de Pankataya se vuelve imposible y empuja al personaje a tomar la decisión de ser nuevamente un *tullka*, pero en la ciudad. Se da, entonces, una actualización de la labor ritual andina y se la desacraliza. Su nuevo trabajo consiste en suplir cadáveres que no pudieron ser encontrados (por ejemplo porque la persona se ahogó) o que se hallan en estados demasiado lamentables; en este punto ya no se trata de un trabajo ritual andino. Chusa Pankataya, en la ciudad, es un maniquí, un “postizo” de cadáver, paródicamente un mero suplantador de cadáveres. Sin embargo, aún existe una relación entre su labor rural y su trabajo urbano. Es decir, a pesar de las diferencias señaladas, este personaje encuentra la manera de ser un *tullka* en la ciudad y, de este modo, se niega a ser subsumido por las labores burocráticas, urbanas y persigue -por el contrario- ligarse de manera entrañable a la ciudad.

¹⁶ *Tullka* es quien interpreta a los difuntos en Todos Santos y en algunos entierros, esta práctica es explicada en la novela como la posibilidad que tendría el difunto de decir cosas importantes a su familia y seres queridos, que no pudo manifestar a causa de su muerte. Así, el *tullka* es el intermediario corporal entre el difunto y la familia o comunidad.

(...) el postizo intuía que esta ciudad tenía un idioma secreto, una llave para acceder a los murmullos, a los lugares escondidos y al fondo de los precipicios. Era el idioma que hacía visible lo invisible y revelaba la ciudad ancestral que duerme en las profundidades de La Paz. (Piñeiro. 2003: 166).

Chusa Pankataya presiente el secreto de la ciudad que habita cotidianamente. Y desde aquí, la ciudad se bifurca entre una que se muestra y presenta una cara evidente y otra invisible y secreta. Chusa Pankataya, a pesar de ser un asilado, logra articular el “idioma secreto” de la ciudad y por tanto logra conocerla a cabalidad.

Mientras que para Chusa Pankataya la decisión de ser un cadáver postizo en la ciudad implica la rearticulación de lo andino ancestral a su experiencia de vida citadina; para El Cadáver que respira involucra la imposición de una categoría que lo encierra y despoja de su ser vital, de su humanidad: “El cadáver que respira no es una persona, es una terrible invención para mirar al otro.” (Piñeiro. 2009: 115).

Aquí, vale la pena detenernos en la noción de “lo ancestral”, tan importante para comprender la labor rural Chusa Pankataya y su articulación con la ciudad. Lo ancestral es entendido en la obra como lo andino interno, primigenio u originario que a la vez, paradójicamente, es la clave para entender la ciudad de La Paz. La importancia de lo ancestral andino es mostrada sobre todo por medio de Sara Chura, eje articulador y movilizador de los demás personajes, que les permite acceder a una experiencia cabal de la ciudad.

Entonces, desde Sara fundamentalmente, se reafirma que la migración es un rasgo general de los personajes novelescos y, si bien, las experiencias personales difieren, todos terminan celebrando su estadía en la ciudad a partir de la reconstrucción de lo andino ancestral en el espacio urbano. En este proceso, lo ancestral andino no causa un problema, sino que más bien produce la fundación de otra ciudad, distinta al orden citadino occidental por un lado, y al orden

ancestral andino por otro. Respecto de la constitución de la ciudad de La Paz durante la colonia, Barragán afirma:

Hemos señalado en la introducción, que como consecuencia de la política segregacionista de la corona española, que prohibía la residencia de los españoles e indios en un mismo lugar, se fundó por una parte la ciudad de La Paz, y casi paralelamente una reducción indígena, separada de la primera por el río Choqueyapu. Este pueblo de indios se denominó San Pedro y Santiago de Chuquiabo (...). (1990: 85).

Con base en la cita, podemos reflexionar en torno a dos temas referidos a la fundación (de otra ciudad) de La Paz: “la segregación cultural” y la fundación de “reducciones culturales”. En la ciudad de Piñeiro no se ve ya la segregación geográfica obligada a la manera del diseño establecido por la corona española; sino más bien, una que responde al sentimiento de familiaridad o identificación entre sus miembros y el espacio indiscriminado que habitan. Recordemos que todos los personajes de la novela viven en una zona marginal, pero comercial y chola. César Amato -por ejemplo y como vimos ya- asevera que le gustaba vivir cerca a la garita de Lima, esta, que podríamos llamar, ‘cómoda’ segregación podría crear “reducciones culturales” (quizás, pero en términos de Barragán). La “reducción cultural” que presenta la novela no está pendiente del resto de la ciudad, ni siquiera siente preocupación por la “centralidad” de la ciudad (el centro comercial y de poder de la ciudad, los espacios de los barrios residenciales de la élite paceña, la tienen sin cuidado). Por el contrario, las personas pertenecientes a dicha zona geográfica se concentran en asuntos que consideran importantes al interior del espacio en el que se mueven, claro ejemplo de esta aseveración es la centralidad de la fiesta del Gran Poder. Así, la construcción de lo paceño, que observamos en el análisis de los personajes, se realiza desde una “segregación cultural” voluntaria que se traduce en una “reducción cultural” de fuerte presencia andino ancestral como urbano occidental.

Su población se fue entonces nutriendo siempre y hasta hoy en día, de gente proveniente del campo, en forma temporal o definitiva, de 'indios' de las comunidades que recuerdan constantemente otro tipo de organización socioeconómica y cultural que mucho tiene que ver con el surgimiento de una nueva identidad urbana. (Barragán. 1990: 230-231).

La población (los personajes de la novela) de esta zona construye una identidad que no niega lo andino, sino que lo actualiza en la ciudad, creando así algo completamente nuevo. No hay un afán alienante o aculturador, sino de retroalimentación cultural. De ahí que no se pueda hablar de una identidad única, por el contrario su mayor característica es lo múltiple. Múltiple en el sentido de que pueden coexistir varias visiones de mundo, sin que alguna de ellas se superponga necesariamente o busque ser totalizadora; por el contrario, cabría la posibilidad de simultaneidad de visiones de mundo. El signo de lo múltiple en la novela es el empielamiento (que explicaremos más adelante).

2. Los universos 'personales' de los personajes

Si bien todos los personajes son migrantes -como ya dijimos-, se da la posibilidad de estudiar a cada uno de ellos como un universo distinto, aunque siempre articulado a los demás. Creemos importante ver el desenvolvimiento de cada uno para dar cuenta de la multiplicidad de personajes existentes en la novela. Para este propósito, analizaremos sus discursos, sus visiones de mundo y los modos particulares de sus prácticas cotidianas. Entendemos por prácticas cotidianas, las construcciones narrativas de las actividades habituales y particulares de estos personajes.

Empecemos analizando a El Cadáver que respira. La relación de este personaje con Sara Chura posibilita la aparición de los demás personajes, ya que la búsqueda que ésta inicia articula a los demás personajes. Pero además esta relación es importante porque la "desaparición" de El Cadáver y el "despertar" de

Chura, ambos relacionados estrechamente, posibilitarán la construcción de una nueva realidad para los demás personajes:

Después, con violencia, caerá del cielo el fante, el inanimado (...). Y abierto su vientre, saldrán las cabezas, porque no es el cadáver el que ha perdido los cinco sentidos, es el que mira al cadáver el que lo convierte en un muerto (...), haciendo surcos en el suelo para plantarlas de nuevo y como, semillas ancestrales, brotarán en un tiempo distinto, en un país diferente (...). (Piñeiro. 2003: 129-130).

La relación entre Chura y El Cadáver es importante porque posibilita la reunión de todos los demás personajes en torno de la búsqueda del segundo; pero sobre todo, es preponderante porque posibilitará la instauración de una realidad renovada en la que los personajes habrán renacido.

Ahora bien, el Cadáver que respira no tiene voz hasta muy avanzada la novela (se lo escucha sólo en los capítulos cercanos al final), es por esta razón que de inicio se obtienen los datos de este personaje por medio de los otros; por ejemplo, César le dice a Sara:

Tú buscas a esa criatura [al cadáver que respira] porque es el portador de una plaga ancestral olvidada incluso por los insectos. Él está infectado con esta plaga: ha perdido los cinco sentidos, pero no puede morir. Está condenado a habitar su cuerpo como si fuera una tumba tibia, para siempre. (Piñeiro. 2003: 25).

Éstos son los primeros datos acerca de El Cadáver que respira. Sabemos que es alguien que no puede morir; sin embargo, no posee los cinco sentidos. Es sólo cuerpo, pero sin vida (un cadáver) y en la primera parte de la novela es sólo un sujeto cosificado. Con Juan Chusa Pankataya observamos que: "El cadáver que respira no es una persona, es una terrible invención para mirar al otro." (Piñeiro. 2003: 171). De esta manera, la visión inicial que teníamos de El Cadáver

que respira cambia, de un sujeto particular a un “modo” de reducir al “otro” por medio de la mirada.

Ahora bien, el conocimiento que tenemos de El Cadáver que respira se complejiza todavía más pues también es un cuerpo contenedor (embarazado) de otros cadáveres que respiran:

Después, con violencia, caerá del cielo el fante, el inanimado, el autómatas, el farolero, el maniquí, el títere, el esperpento, el cadáver que respira, y su vientre se abrirá con la caída derramando en el suelo una infinidad de cabecitas, los restos de otros muertos que atravesando el tiempo caminan (...) nacieron en un país que los ha confundido siempre con el cadáver que respira. Y abierto su vientre, saldrán las cabezas, porque no es el cadáver el que ha perdido los cinco sentidos, es el que mira al cadáver el que lo convierte en un muerto que deambula por la calle como si sólo fuera un cuerpo y nada más. (Piñeiro. 2003: 129-130).

La larga seguidilla de nombres que refieren a El Cadáver que respira acrecienta el impacto de la explosión de su vientre. Y hay una clara denuncia del país al que pertenecen los cadáveres que respiran. Existe una escisión del mundo, entre aquél que habitan los cadáveres que respiran y aquél otro que es el país que ha exiliado, marginado y anulado a los cadáveres que respiran. En la siguiente cita se muestran los rasgos sociales de “los cadáveres”:

(...) los niños con hambre que mueren por las enfermedades, las muchachas que duermen en inhumanos huecos por trabajar en las casas de tantas familias, sin que importe su nombre, ni su edad, ni sus sueños, ni su vida; los cuerpos que se desbarrancan en viejos camiones y después son dejados en el camino con una N.N. tatuada en el cuello, las ancianas con su idioma ancestral que tiemblan noches enteras antes de morir por el frío, los mineros acostumbrados a sentir el silencio tanto dentro como fuera de la mina, los soldados

que mueren como perros y sólo son importantes mientras respiran, los que se despiertan antes del alba con el temple del guerrero y vuelven de noche, con callos en las manos, ollas vacías y sin ni siquiera un buenos días o una mirada atenta que reconozca su faena, los miles de hijos, con miles de hermanos (...). (Piñeiro. 2003: 130)

Queda claro que “los cadáveres que respiran” son política, social y económicamente marginales y marginados; lo que llama la atención del lector es que todos los personajes de la novela también corresponden a dicho grupo social; sin embargo, a lo largo de la historia narrativa parecen no presentar quejas explícitas y directas respecto a las características adversas de sus vidas.

Pero retornemos a la lectura de El Cadáver que respira. Detengámonos en el significado de su presencia particular: “(...) aparece en el lugar donde no se lo busca (...)” (Piñeiro. 2003: 34), va “A cualquier lado (...)” (Piñeiro. 2003: 34), “(...) estaba en todas partes (...)” (Piñeiro. 2003: 35). Esta espacialidad imposible de situar puede ser justificada porque se trata de un personaje colectivo, cualquier persona que esté marginada social, política y económicamente puede ser un cadáver que respira. En tal sentido, El Cadáver que respira no está en un lugar sino en “todas partes”. Y, por ahí, parece pasar toda la construcción del sentido en torno a este personaje.

Al estar en “todas partes” se complica la búsqueda que de este sujeto inicia César Amato, que es el personaje que analizaremos a continuación. Amato es el detective contratado por Sara Chura para la búsqueda de El Cadáver. Este personaje es particularmente importante, pues por él conocemos en primera instancia y de la manera más explícita la noción de “empielamiento”. No profundizaremos demasiado en este tema, pero es, a grandes rasgos: “(...) la eterna mudanza (...)” (Piñeiro, 2003: 8).

Ahora bien, el empielamiento comienza en la vida de Amato cuando en Sorata -su pueblo natal-, frente a un trozo de hielo: “Como Narciso, no se identificó

con el reflejo. Presentía que esa forma difusa tenía vida propia, una vida distinta a la suya. Era él, disfrazado de hielo, el que imitaba sus movimientos y gestos; era César, con la piel mudada, el que se convertía en otro.” (Piñeiro, 2003: 7). Este acontecimiento y un sueño, en el que aparecen muchas monedas, interpretadas por Amato como pieles, determinaron la naturaleza mutante de César Amato. Quizá las monedas no sólo representaron pieles, sino, y por contexto novelesco, también a la sociedad mercantilizada a la que después migró.

Si bien el narrador señala a César Amato como un ilusionista o un *pajpacu* y como tal, lo pone en contraposición y lo diferencia de un actor. “Su escenario era el mundo (...).” (Piñeiro, 2003: 8), dice el narrador, debido a que Amato no conocería las limitaciones de un actor que se reduce a un escenario y a personajes impuestos por un libreto teatral; por el contrario, Amato sería más libre y no buscaría ser otro distinto sólo desde la mera máscara y disfraz.

La relación de César con su mundo es la de un ilusionista con un escenario permanentemente cambiante: “La calle era un escenario, siempre distinto, en el que César imaginaba ser todos los personajes a la vez.” (Piñeiro. 2003: 14). Amato escoge en las calles las pieles que asumirá, por eso el espacio representa “(...) los infinitos caminos (...)” (Piñeiro. 2003: 14) de las distintas personas que Amato veía como posibilidades “camaleónicas” (Piñeiro. 2003: 14). En este sentido, la relación de Amato con el mundo inmediato que le rodea es estrecha y fundamental para su existencia, ya que de no tenerla, el empielamiento no sería posible.

El personaje que analizaremos a continuación es Elmer Lorenzo Pachuli, más conocido como Don Falsoafán. César lo describe de la siguiente manera: “(...) un hombre que portaba todos los sueños y sin embargo tenía las medias rotas, el cabello sucio y las uñas descuidadas. Don Falsoafán tenía cincuenta años, pero aparentaba casi setenta” (Piñeiro. 2003: 70). Existe una evidente contradicción entre la descripción corporal de Don Falsoafán, un hombre pobre y descuidado al extremo, y su descripción apreciativa, pues en ella observamos a un ser casi mítico: el portador de todos los sueños.

Suponemos que por esta contradicción, César Amato no logra descifrar y asumir la piel de Don Falsoafán. Esto llama la atención, pues César decía al comienzo de la novela que toda persona era una posible piel. Empero en este particular caso, Amato: “Veía en la piel labrada del inventor, los signos de una escritura indescifrable, consecuencia de la infinita repetición de los sucesos del mundo en una existencia pasajera.” (Piñeiro. 2003: 72). Esta “infinita repetición” nos remite a la posible naturaleza mítica, que se traduce en una suerte de inmortalidad, éste tema -referido a la vida y la muerte- aparece constantemente en las conversaciones entre Don Falsoafán y César Amato: “Nuestro cuerpo recuerda el nacimiento y muerte de los astros que lo anteceden.” (Piñeiro. 2003: 63). Don Falsoafán señala su conocimiento de lo ancestral referido al tiempo; pero además, sitúa al cuerpo como centro del hombre: “(...) hoy podríamos comunicarnos con el pasado, con nuestro cuerpo e incluso con nuestra sombra (*ajayu*).” (Piñeiro. 2003: 60). Según Don Falsoafán, afirmamos que es posible hablar de la inmortalidad en la medida de la conciencia de un cuerpo que es capaz de comunicarse con el pasado.

Otra característica de este personaje es la creación de inventos que parecen sólo tener importancia para él y su asistente El Puntocom. Es un personaje que constantemente está imaginando, inventando y construyendo sus creaciones imaginarias, pero éstas jamás conducen al éxito. En tal sentido hay una percepción muy particular del fracaso:

Soy el ser que fracasa porque lo que imagino está muy lejos de mí y todos los caminos que recorro para llegar donde imagino, resultan falsos o circulares. ¿Seré el que imagina? ¿O el que trata de ser lo que imagino? ¿Tal vez el que fracasa y se queda a mitad de camino? (Piñeiro. 2003: 34).

Don Falsoafán cuestiona su situación como inventor, pero no por eso deja de imaginar e inventar. Inclusive, estas reflexiones en torno a sí mismo le posibilitan la creación de una categoría humana, los “falsoafanes”: “Ser un Falsoafán es asumir un estilo de vida que puede ser muy cansador pero que

gracias al cielo no conduce a nada. Ese camino sin sentido hace que el Falsoafán se sienta como una maravillosa metáfora de la vida.” (Piñeiro. 2003: 65). Encontramos, entonces, que sus cuestionamientos son retóricos, pues no causan un conflicto existencial ‘real’; por el contrario, le sirven para continuar inventando. La noción de éxito se vuelve ambigua, pues si bien Don Falsoafán puede ser visto como un fracasado, él no se siente así. Así, el paradigma occidental de éxito cambia y es puesto radicalmente en crisis.

Otra característica peculiar de Don Falsoafán es su inclinación por la literatura: “Jesús Urzagasti, Jaime Sáenz, Fernando Pessoa, César Vallejo, Alejandra Pizarnik y Blanca Wietüchter entre otros.” (Piñeiro. 2003: 69). Sin embargo, un ilusionista enemigo de Amato pegó estos libros al estante de la biblioteca personal de Don Falsoafán, razón por la que no los puede leer, ni mover siquiera. De este hecho resaltamos que un componente fantástico es posible en la vida de Don Falsoafán. Este acontecimiento adquiere significación cuando Don Falsoafán dice: “La verdad es la ilusión.” (Piñeiro. 2003: 59).

Para redondear el perfil de Don Falsoafán es pertinente señalar la relación que mantiene con su aprendiz El Puntocom: “El Puntocom tenía veintitrés años y había emigrado a la ciudad, junto a su mujer y a sus tres hijos, desde la población de Achacachi (...). Llegó sin equipaje y sin sueños, tan sólo con la esperanza de salir adelante y vivir bien.” (Piñeiro. 2003: 31). Por un lado y más allá de la cita, podemos indicar que El Puntocom es el único que confía ciegamente en la capacidad que como inventor tiene Don Falsoafán. En tal sentido existe un tipo de dependencia de este último respecto al primero, pero además del joven aprendiz respecto al inventor, ya que el primero no tiene sueños y, en contraposición a aquél, Don Falsoafán posee “todos los sueños”.

El último personaje que hemos escogido para analizar es Juan Chusa Pankataya, en algún sentido, el reverso de César Amato, pues también investiga el paradero de El Cadáver que respira, pero no por mandato de Sara Chura, sino porque desea confrontarlo y reclamarle el haber arruinado su labor de cadáver postizo, ya que lo usurpó de mala manera en uno de los velorios donde él ejercía

de cadáver sustituto. Respecto a este último dato, podemos indicar que Chusa Pankataya es también el revés de El Cadáver que respira, pues, en la ciudad, es un actor que interpreta a cadáveres desaparecidos, y, en su comunidad rural, era un *Tullka*. Como se puede ver, es posible hallar una relación entre los trabajos de Juan Chusa Pankataya y César Amato y El Cadáver que respira.

“Lo que realmente le fascinaba a Juan Chusa Pankataya de su trabajo, era que mientras interpretaba al muerto, podía ver a los asistentes con los ojos del fallecido.” (Piñeiro. 2003: 158). Se trata de un “cadáver postizo”; que observa la realidad circundante con “los ojos del muerto”. Al igual que a César Amato, a Chusa Pankataya le agrada la posibilidad de ser ‘otro’, pero desde la muerte.

Definitivamente, un apartado importante para conocer a este personaje es aquél que narra la conversación que mantiene con un plato de charque: “El Charque llegó altanero y de entrada empezó a discutir con Chusa Pankataya sobre la existencia de Dios, el estado de la realidad y el diseño del mundo.” (Piñeiro. 2003: 131). Esta conversación revela la búsqueda filosófico-teológica y andina del personaje. Dice: “-Yo adoro a los cerros, a las estrellas, al sol, a los lagos, a los animales y a los ancestros –confesó borracho Juan Chusa Pankataya (...).” (Piñeiro. 2003: 138). Chusa Pankataya asume una postura de defensa de lo andino, ya que constantemente Jerky (el plato de charque) adopta la argumentación del lo occidental. La discusión tiene reflexiones como la siguiente:

Así también hablan de los mitos andinos, pero los andinos no tenemos mitos. Toda nuestra visión está hilada totalmente, aunque no deja de ser una ficción. La permanencia de la realidad occidental se debe a que instruye a las criaturas durante toda su vida, creando máscaras para poder ser personas y repetir todo. Lo que queda al margen de esa máscara, automáticamente se excluye.” (Piñeiro. 2003: 146).

Aquella relación cósmica, de la que hemos hablado antes, aparece nuevamente, pero en la voz de Juan Chusa Pankataya: “Pero la vida no nos

pertenece, somos un hilo que teje en ella. Me parece ridículo aspirar a la vida eterna, si la vida eterna está en nosotros cuando fluimos en el ciclo siempre” (Piñeiro. 2003: 141). No está por demás señalar lo absurdo de la discusión entre un hombre y un plato de charque; no obstante, esta discusión revela una tensión cultural, en la que triunfa la visión andina, pues al final de la discusión Juan Chusa Pankataya se come el plato de charque.

Yo no digo que sea tal como lo concibo; por eso al nombrarlo, en vez de petrificarlo, lo convoco, y si lo convoco es porque sé que la realidad es una sustancia mutable, que ahí está el poder de la vida, que sigue ciclos, que se transforma, que se teje infinitamente. (Piñeiro. 2003: 1340).

En la cita encontramos el tema de la ciclicidad andina que Chusa Pankataya relaciona con el tema de realidad, pues ambos concernirían transformación y mutación, Chusa Pankataya dice más adelante: “(...) todos tenemos la capacidad de transformar la realidad y ante ella solamente podemos inventarnos o no existimos.” (Piñeiro. 2003: 145). Creemos que el uso del reflexivo “inventarnos” se relaciona con la mutación que anunciaba César Amato.

Esta reflexión acerca de lo andino se produce después de un largo conflicto entre Chusa Pankataya y su familia y comunidad. Dicho conflicto guarda intertextualidad con Hamlet¹⁷. Debido a este conflicto, se produce la migración forzosa de Chusa Pankataya y la profunda abulia que siente por su primer trabajo, dato que puede ser relacionado intertextualmente con Bartleby¹⁸. Estos datos son trabajados por William Camacho en la contratapa de la segunda edición de la novela. Nosotros también distinguimos dichas intertextualidades, coincidimos que existe una relación intertextual de parodia, lo que crea cierto humor, no sólo en los pasajes que tratan las referencias intertextuales, sino en toda la novela.

¹⁷ Protagonista de la obra *Hamlet*, de Shakespeare.

¹⁸ Protagonista del cuento “Bartleby, el escribiente” de Herman Melville.

Ahora bien, los universos particulares de los personajes se relacionan directamente con su característica general, la migración, pues cada una de las prácticas y características de los personajes son significante para la habitación que tienen de la ciudad. Por otro lado, Rodríguez Márquez indica que estas “funciones cotidianas” son parte de las múltiples posibilidades de estos personajes, dice:

Empero, estos sujetos deciden también y por voluntad propia, activar bisagras para pasar de uno a otro lado, visitar umbrales, traspasar puertas, escoger sesgos y -dependiendo de éstos, habitar en un mundo o en otros: cotidiano/festivo, real/sagrado mítico (...). (2007: 323)

3. Sara Chura, ¿quién es esta extraña mujer?

Sara Chura es el centro de la trama de la novela a partir del que los demás personajes construyen algunas de sus características. Conocemos la centralidad articuladora de este personaje desde el título mismo: *Cuando Sara Chura despierte*. En este título ya se marca la inminencia del despertar de Chura, pues el uso de la conjunción “cuando” indica una condición temporal futura que suponemos será complementada por la narración misma (tomando en cuenta que el uso de esa conjunción suele estar acompañada por una segunda oración derivativa que indica lo que acontecerá después, como conclusión de lo que la primera anuncia). Es decir, todo lo que se narra en futuro corresponde a lo que ocurrirá desde el momento en que Sara Chura llegue a despertar. A esto hay que sumarle la ciclicidad o circularidad temporal en torno al despertar de Chura, ya que la inminencia de los sucesos se daría en la medida de una repetición cíclica de hechos particulares: “Y todos sabíamos que aquel ritual lo habían hecho tantas veces los ancestros (...).” (Piñeiro. 2009: 145). Desde donde, el despertar de Sara Chura, igual que la fiesta del Gran Poder, ocurrirá indefectiblemente cuando llegue el momento del año en que ese hecho suele ocurrir.

Por otro lado, la naturaleza de este personaje femenino es el parecer sagrada¹⁹, de ahí que su cuerpo se debata entre lo real (es visible) y lo difuso (es inconmesurable). Veamos cada uno de estos espacios. La siguiente descripción corresponde a una imagen extraordinaria, que primero pasa por la imagen de una bailarina de Waka-Waka: “Era una mujer grande que reposaba en una gran tiwaraña de piedra, vestía doce polleras de colores.” (Piñeiro. 2003: 21). Sin embargo, después la descripción se torna entre visionaria e irreal: “(...) robustos brazos y su cuerpo de infinitas curvas (...) medía más de tres metros, sus ojos eran profundamente negros y miraban fijo, como mira un ciego o un loco.” (Piñeiro. 2003: 23). También se dice que tiene una larga cabellera blanca, que la relaciona con la imagen de la *Pachamama* o algún *Achachila*²⁰.

A la par de la descripción aparentemente contradictoria de este personaje, hallamos el particular atavío que poseerá cuando despierte y que es descrito por el narrador como un textil que muchas tejedoras estarán haciendo constantemente sobre el cuerpo de Sara: “(...) un cuerpo vivo (...) un espejo de la memoria, el día en que Sara Chura despierte (...).” (Piñeiro. 2003: 114).

En los apartados rescatados, se muestra a Sara con una corporalidad exuberante y excesiva; casi contradictoriamente, en otro pasaje de la novela encontramos una corporalidad humana casi anulada: “Esa mujer sin rostro ni cuerpo, presentida por tantas criaturas en la inmensidad del Altiplano como una pastora lejana y difusa²¹, mostraría finalmente su piel (en el Gran Poder)” (Piñeiro. 2003: 29). En esta cita observamos que Chura se mostrará por completo cuando despierte; antes, sólo se mostrara parcialmente. Parecería entonces, que la

¹⁹ Por sagrado comprendemos: “El objeto religioso en general o sea todo lo que es objeto de una garantía sobrenatural o que concierne a tal garantía (...) lo sagrado tiene el doble carácter de lo santo y de lo sacrílego (...).” (Abbagnano. 1974: 1006).

²⁰ Según la iconografía andina, la *Pachamama* suele estar representada por una anciana de cabellos blancos, por lo menos es así como suele aparecer en las visiones de los *yatiris* y en los sueños o apariciones de los creyentes. Esta imagen suele corresponder también a la Virgen María. Existen muchos relatos, respecto al camino hacia Copacabana y otros lugares-santuarios, en los que se narra la aparición de ancianas de cabellos blancos, entendidas bien como la Virgen María o bien como la *Pachamama*. En su crítica, Rodríguez Márquez relaciona este rasgo de Sara Chura con la nieve del Illimani.

²¹ Rodríguez Márquez dice, respecto a esta cita, que se trata de la constelación de estrellas conocida como “La pastora” en el altiplano boliviano.

existencia de este personaje, antes de despertar, no responde a una corporalidad sagrada patente sino en proceso, que culminaría el día del Gran Poder.

Para responder la pregunta ¿quién es esta extraña mujer? hemos aludido a la naturaleza contradictoria de Sara Chura. Otro dato que nos puede ayudar a responder esta pregunta es su ubicación espacial: “Afuera, en alguna habitación de la ciudad, una mujer también observaba la calle desde la ventana; estaba ansiosa y se sentía frágil, era Sara Chura.” (Piñeiro. 2003: 12). Esta es la primera alusión a la ubicación de Chura en la novela. Vemos a este personaje deleznable y susceptible a las circunstancias que la rodean. Advertimos el estado de espera de Sara Chura, su situación frágil, vigilante y ansiosa como si fuese moradora de la ciudad, ocultándose de la misma. Pero claro, no se trata de una habitación pasiva, por el contrario Sara hace todo lo posible para cambiar su estado, pues quiere “despertar”.

Otra manera de conocer a Sara es por medio de su discurso sobre la palabra, el lenguaje y los idiomas:

No existen equivalentes entre los idiomas, es imposible la traducción (...). Ch’amaka no puede ser lo mismo que oscuridad, la primera palabra convoca las sombras del mundo antiguo y la otra, las del viejo mundo (...). Las palabras son oscuridad (...). Oscuridad como la del vientre o la de la tumba. (Piñeiro. 2003. 182-183).

Esta cita explica la forma en que Sara Chura comprende la traducción de los idiomas. Sara no cree que existan traducciones perfectas; más bien parece referir traducción como traición. Incluso considera a la propia percepción como traducción de la realidad: “(...) lo que vemos es sólo una traducción (...)” (Piñeiro. 2003: 184). Ahora bien, siendo que el idioma es una marca cultural, la imposible traducción de idiomas también referiría a la imposible traducción y comprensión total de otras culturas (distintas a la propia). Sin embargo y contradictoriamente, las palabras de Chura son capaces de congregarse más de un sentido, esto desbordaría la noción de traducción imposible, ya que las palabras de Chura al

tener varios significados podrían comprender varios idiomas, por lo que la traducción no sería necesaria:

Sin conocer a Sara, César sabía que era uno de esos seres en el mundo que pronunciaba cada palabra como escondiendo otra (...), su idioma era el conjuro de un ser que mutaba para no romperse (...), el idioma de un fanfarrón. (Piñeiro. 2003: 22).

Chura abre la posibilidad de un lenguaje que reúne muchos significados y que muta constantemente, un lenguaje empielado o “fanfarrón” (de *pajpacu*). Creemos que este lenguaje es posible por la naturaleza sagrada de Sara Chura, ya que su palabra además de enunciar algo nuevo, lo crea.

Para que se comprenda a Sara Chura es impostergable que consideremos el tema de lo andino. Empecemos con la “Cosmovisión Andina”. Según Juliane Esch Jakob hay tres dimensiones cósmicas en el aymara: el hombre, la tierra y los animales, y todo su entorno. Ningún elemento está aislado de los demás, es por esto que se puede hablar de un todo armónico. El universo es dinámico y las tres dimensiones centrales arriba citadas se influyen entre sí y, a su vez, cada elemento tiene su propio ciclo anual. Por otra parte, y en referencia a la relación cósmica, J. van Kessel afirma que ésta es el núcleo del pensamiento andino:

(...) todo está (éticamente) relacionado con todo. El cosmos es un sistema de relaciones múltiples. Por eso un trastorno o una interrupción de tales relaciones tiene entonces consecuencias cósmicas (...) sólo cuando se respeta debidamente las relaciones entre ser humano y cosmos, la tierra es fértil (...). (2003:5).

La cita anterior muestra la noción de relación universal, entendida como la ética que rige el destino individual, el de la comunidad y el del universo. La alusión a la producción de la tierra muestra la preponderancia de esta ética andina en toda

la vida del hombre andino, tanto en lo religioso-abstracto, como en lo práctico; es decir, existe una imprescindible relación entre el hombre y la tierra.

Dicha relación es fundamental para comprender la siguiente cita: “Esa mujer sin rostro ni cuerpo, presentida por tantas criaturas en la inmensidad del Altiplano como una pastora lejana y difusa, mostraría finalmente su piel.” (Piñeiro. 2003: 29). Si bien la cita anterior muestra la relación cósmica entre Sara y todos los demás personajes, también deja claro el rol de Sara, pues al ser una pastora, su rol es maternal y de responsabilidad con las criaturas del Altiplano. Pero, como ya lo hemos dicho, no se trata de una relación de supremacía, sino una relación cósmica entre todos los elementos; es decir, Sara precisa de sus criaturas y éstas de la pastora.

Esta relación cósmica se acentúa aun más en el espacio sagrado de la fiesta andina. Van den Berg dice que el espacio sagrado es todo lo que rodea al hombre andino que lo “(...) experimenta como habitado por fuerzas que le trascienden y de las cuales depende, en gran parte su existencia y sobrevivencia.” (Van den Berg, 1989:146), señala tres espacios específicos: su casa, la chacra, y los cerros menores y mayores. Ahora bien, la fiesta se constituye como un espacio fundamental para comprender la novela; pero también, es importante para vislumbrar cómo opera la lógica andina –ya que las fiestas andinas poseen nexos importantes con la tierra y su producción– y con el espacio sagrado. El despertar de Chura se constituye como un acontecimiento sagrado-ritual, pues todo el mundo conocido se destruirá y una nueva lógica será instaurada. Estamos frente a una ciclicidad, una renovación. De este modo, la fiesta del Gran Poder de la novela de Piñeiro se constituye como un espacio sagrado, pues es el marco en el que se dará un *Pachakuti*. La fiesta expresa el paso de un ciclo a otro, tal como ocurre en las fiestas patronales campesinas, pues en ellas se inicia o concluye el ciclo de cosecha; o, como en el caso de las fiestas urbanas, se agradece los favores dados por ciertas deidades, completando así el ciclo de producción y ganancia comercial.

La ciclicidad temporal es inherente a las estaciones agrícolas en el mundo andino rural; es decir, en todo momento algún período está concluyendo y otro comenzando, jamás existe un final contundente. Cada una de las estaciones posee una carga ritual y una serie de fiestas; por lo tanto, el ciclo festivo es parte del tiempo sagrado andino. Esta ciclicidad guarda una estrecha relación con Sara Chura y la tarea que pretende ejecutar cuando despierte, pues, como lo hemos indicado, la narración del despertar de Sara Chura se dará en un futuro inminente que es parte de una constante repetición cíclica. Es decir, el tiempo en la novela responde a la lógica circular andina.

TERCER CAPÍTULO: SOBRE LA ESTÉTICA DEL EMPIELAMIENTO

Comprendemos estética del empielamiento en dos sentidos. Según el primero, estética se comprende como la relación sensible de los personajes migrantes de la novela con la ciudad de La Paz. Esta relación sensible sólo es posible por el empielamiento. El segundo sentido nos permite comprender la estética del empielamiento desde la perspectiva de la belleza, el paradigma de belleza que opera en la vida de los personajes y en su producción cultural es el empielamiento. Esta producción cultural se manifiesta en las prácticas cotidianas de los personajes, especialmente en la fiesta. La fiesta responde al empielamiento como relación sensible con la ciudad y como la producción de un paradigma cultural de belleza. Bajo esta idea general, expondremos en este capítulo, primero, un panorama general sobre la discusión de estética desde Bolivia; en segundo lugar, reflexionaremos en torno a los dos sentidos de estética, arriba planteados; posteriormente, discutiremos sobre el tema de la fiesta y la relevancia que tiene en la novela de Piñeiro; finalmente, recogeremos los temas del disfraz y el alcohol en referencia a la fiesta y al empielamiento propuestos por Piñeiro.

1. Sobre la estética en Bolivia

Muchos autores, como Javier Sanjinés, Leonardo García Pabón, Rossana Barragán y Ximena Soruco, trabajaron, explícita o implícitamente, el tema de la estética en Bolivia, reflexionando en torno a la literatura, la pintura, el cine y las expresiones populares.

Algunos de los críticos arriba mencionados optan por alinearla al indigenismo, otros a lo mestizo y otros a lo cholo. Sin embargo, todos estos autores asocian la producción de una estética a la construcción de una identidad 'nacional', o cuando menos regional o étnica. Por tanto, todos estos críticos comprenderían la construcción de una estética como la edificación de una identidad a la que una sociedad se adscribe, en la medida en que produce una u otra particularidad cultural.

Las miradas de estos críticos son distintas y se podrían reconocer tres lecturas distintas de la literatura y la estética en Bolivia. La que aborda la literatura y la estética en Bolivia desde la idea de la alegoría nacional, otra que la aborda desde la temática de la identidad étnica y la tercera lectura en la que encontramos un estudio de los diversos momentos de la estética nacional. Si bien estas miradas son distintas, no son necesariamente excluyentes entre sí. Caractericemos rápidamente a cada una de estas lecturas de la literatura y la estética en Bolivia.

La primera lectura aborda la literatura como alegoría de lo nacional. El representante más importante en esta línea de lectura es García Pabón. Este crítico realiza este tipo de lectura en cierta literatura y cierto cine²². Así, en *La patria íntima* justifica este tipo de lectura, asegurando que la “la nación” es el centro o eje de la producción artística:

La elección de la nación y el sujeto nacional como ejes ordenadores no es arbitraria; se debe a que esta temática se vive como una urgencia y necesidad vitales para la existencia de individuos y comunidades en Bolivia (...), esta necesidad de nosotros mismos de entender qué o quién es el ser boliviano. (García Pabón; 2007: 3).

García Pabón, en consonancia con Frederic Jamenson, afirma que todos los textos (literarios, cinematográficos y otros) del tercer mundo son alegorías nacionales. De este modo, podemos comprender que para García Pabón, la posible estética nacional responde a “(...) las relaciones reales e imaginarias de los sujetos nacionales con esa abstracción política que es la nación (...)” (García Pabón. 2007: 6). En este sentido, García Pabón sostendría que la estética en Bolivia produce alegorías de lo nacional.

La segunda lectura agrupa a otros autores que se detienen en el problema histórico de la identidad étnica y la producción cultural que esto conlleva. Por esta razón segmentan lo nacional y discuten regional y étnicamente el tema de la

²² García Pabón realiza su reflexión bajo el presupuesto de la existencia de una nación y, respondiendo a este presupuesto, construye sus ensayos: “Que lo nacional sea uno de los centros necesarios, sino el imprescindible (...)” (García Pabón. 2007: 3)

literatura y la estética. Así, por ejemplo, en *Espacio urbano y dinámica étnica*, Rossana Barragán comprende la identidad urbana de La Paz como una construcción a partir del asedio migratorio indígena. De tal modo que la migración indígena aporta una “(...) organización socioeconómica y cultural que mucho tiene que ver con el surgimiento de una nueva identidad urbana.” (Barragán. 1990: 231). Así, la nueva identidad urbana, y su correspondiente estética, se caracterizaría por la reorganización de valores y lógicas encontradas tanto de lo andino como de lo urbano.

Otra autora que trata el problema étnico identitario es Ximena Soruco. Ella afirma que la identidad urbana boliviana es “chola”. Por lo que la producción estética en Bolivia no provendría de una identidad mestiza o india, sino chola. Así, lo cholo se relacionaría directamente con el poder económico urbano y se alejaría de lo indígena como identificación inmediata, sin que ello signifique la eliminación de este rasgo. Los migrantes del campo crearían una identidad propiamente urbana que respondería al nuevo orden económico de la ciudad. Entonces, la estética chola correspondería a una estética diferente a la mestiza; pues mientras ésta, comprendida a partir de Tamayo, corresponde a un “(...) cuerpo indígena y mente europea (...)” (Soruco. 2011: 217). En cambio, la estética chola además de responder a dichas características, tomaría en cuenta y retornaría a sus raíces andinas como “La hija pródiga” (Soruco. 2011: 219), por medio de sus prácticas culturales olvidadas.

Sin embargo, se debemos señalar que la autora aclara que: “A esta altura del análisis se considera que la metáfora de la hija pródiga que articula la identidad cultura chola no es un proyecto nacional, ni siquiera uno subalterno.” (Soruco. 2011: 219). Es decir, el modelo identitario sólo atañería a un segmento social, lo cholo. De tal modo que Soruco y Barragán se alejan de la perspectiva de García Pabón y niegan la relación de su lectura con algún “proyecto nacional”. La literatura y la estética en Bolivia, por tanto, estarían arraigadas en las particularidades provenientes de las migraciones campo ciudad en cada departamento.

Antes de ver la tercera lectura de la estética en Bolivia, entablemos un diálogo con los lectores aludidos y la novela *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Pablo Piñeiro. La estética de la novela responde al modelo del empielamiento, pues por medio de él los personajes se pueden relacionar con la ciudad y en esa medida producen prácticas y discursos propios, siempre empielados por lo andino y lo urbano. Si observamos esto desde la perspectiva de García Pabón -la noción de “sujeto nacional”, surgida de la urgencia de establecer “alegorías nacionales” que den razón de la existencia del sujeto y las comunidades bolivianas-, vemos que Sara Chura podría ser entendida como la alegoría de lo andino ancestral. Esto haría que el resto de los personajes de la novela sean representaciones de la población paceña migrante. Por lo tanto la interacción entre éstos y los espacios ciudadanos significaría la construcción alegórica de una identidad particular. Así, sería posible leer la novela como la alegoría de la dinámica migratoria para la conformación de las ciudades bolivianas. Sin embargo, creemos que esta lectura alegórica puede quitar la riqueza de las peculiaridades de la novela, y su relación con el referente real, mostrando y explicando de manera muy esquemática la “supuesta” alegoría.

Con la postura de Barragán y Soruco podríamos expandir la visión en torno al tema de la migración y su incidencia en la relación de los personajes con la ciudad. La dicotomía urbano-occidental / andino-ancestral complejizaría la habitabilidad de los personajes en la ciudad por su procedencia indígena. Aspecto en el que concordamos con ambas autoras, pues como vemos en la novela, y su referente real, los migrantes pueden constituir espacios en los que conviven lo urbano y lo andino. Sin embargo, debemos precisar que esto es posible solamente por el empielamiento, siendo éste el mecanismo que los migrantes utilizan para sobrellevar dichas tensiones y construir espacios habitables.

A pesar de haber hallado varios puntos de encuentro con los anteriores autores, nos parece que la tercera lectura de la estética en Bolivia resultaría más provechosa para nuestro abordaje. La tercera lectura tiene como representante a Javier Sanjinés, con quien lograremos mayores puntos de diálogo. En su artículo

“Modelos estéticos de la cultura nacional”, hace una lectura crítica que abarca desde Tamayo y Guzmán de Rojas hasta Marcos Loayza y Raúl Lara. Propone “(...) tres maneras de entender lo bello dentro de las culturas bolivianas (...)” (Sanjinés, 1998: 87): “la estetización de lo político”, “la politización de lo estético” y “la estetización de lo real.”

El autor señala que los dos primeros modelos están ligados al proyecto letrado de cultura nacional; y, por su parte, este proyecto habría dado paso -sin intenciones de hacerlo- a nuevas manifestaciones culturales libres que son explicadas con el tercer modelo estético. Ahora bien, las estéticas nacionales no surgirían sólo de las aspiraciones espirituales de un pueblo, sino, también de “(...) los trabajos materiales e intelectuales que el propio estado pone en marcha (...)” (Sanjinés. 1998: 87). En los dos primeros casos, Sanjinés observa que el trabajo del Estado habría delimitado la producción intelectual, y por lo tanto estética, a una clase o grupo hegemónico frente a otro grupo social masivo, que sólo en el tercer momento produce una estética propia. Sanjinés afirma, en consonancia con Alfredo Jocelyn-Holt Letelier, que si bien la cultura nacional responde a órdenes políticos y de poder (letrado y estatal), es importante señalar que en un estado débilmente formulado, como es el caso boliviano, esto se difumina. Es así que, según Sanjinés, en el caso nacional, el Estado no muestra un rol hegemónico capaz de construir un proyecto nacional estable.

Así mismo, Sanjinés señala el problema etno-histórico de Bolivia e indica que Franz Tamayo inicia la estetización de lo político con la configuración metafórica de lo mestizo como símbolo de lo nacional: “(...) una metáfora corporal que liga la inteligencia mestiza a la energía indígena (...)” (Sanjinés. 1998: 89). Tamayo anularía explícitamente al cholo, argumentando que se trata de una degeneración de lo indígena. Así, la estetización de lo político, en un afán de instaurar la noción de mestizaje, produce una sola perspectiva de lo nacional: “(es) todo proceso artístico que, al pretender el enaltecimiento de lo nacional, termina dando una visión vertical y demagógica de la comunidad” (Sanjinés. 1998:91).

La politización de lo estético, dice Sanjinés: “(...) afirma la propuesta popular-democrática de un vanguardismo que rompa con la verticalidad de los discursos estéticos (...).” (Sanjinés. 1998: 92). La urgencia de este modelo habría surgido de la necesidad de romper la anterior lógica estética. Sin embargo, y como afirmaría Carlos Montenegro, esta estética nacional no estaría relacionada con “(...) la masa social organizada y fundamentalmente mestiza (...).” (Sanjinés. 1998: 93). Por ello, como hemos podido evidenciar, estos dos modelos estéticos sólo responden al proyecto cultural letrado, relacionado con el poder estatal.

Ahora bien, corresponde hablar del tercer modelo estético nacional señalado por Sanjinés, en el que pondremos mayor énfasis por razones instrumentales. En primer lugar, respondería al: “(...) más reciente imaginario urbano (...).” (Sanjinés. 1998: 95). Lo urbano comprendido como el “chenk’o” (Sanjinés) cultural, dado por “(...) los nuevos movimientos sociales que responden a fuertes migraciones del campo a la ciudad (...).” (Sanjinés. 1998: 95), estaría relacionado con tres grandes temas de la posmodernidad, que explicamos a continuación.

Primero, el “(...) colapso de la distinción entre cultura de élites y cultura de masas.” (Sanjinés. 1998: 95). Es decir, ya no existiría una división entre la cultura de élites y la cultura de masas; en este sentido, la estética producida no respondería a una sola cultura, y, sobre todo, se daría paso a la cultura relegada para intervenir en la producción y configuración de esta estética. En segundo lugar, estaríamos frente al “(...) fin de las macro narrativas que tanta influencia ejercieron sobre nosotros (...).” (Sanjinés, 1998: 97). Dicho de otro modo, se habría terminado la noción de narrativas representativas que darían soluciones por medio de sus relatos a conflictos sociales y culturales. Finalmente, el autor señala como tercer tema de la posmodernidad: “(...) la pérdida del aura con la consiguiente sublimación de la obra de arte.” (Sanjinés. 1998: 97). Sanjinés piensa lo aurático a partir de Walter Benjamín y piensa este concepto como “(...) lo único, poseído por una semblanza de distancia (...).” (Sanjinés. 1998: 94). Explica que ya no estamos frente a una única y exclusiva mirada de lo real, sino “(...) ahora

tenemos múltiples y fragmentadas miradas de lo real (...)” (Sanjinés. 1998: 97). Así, Sanjinés habla del grotesco como la salida de escape de la “falocracia de lo real”, que en determinado momento se constituyó como una mirada exclusiva de la realidad. En conclusión, la pérdida de la mirada única, produjo “(...) el desequilibrio entre lo racional y lo carnal (...) expresa la esquizofrenia social de nuestros tiempos” (Sanjinés. 1998: 98).

Pensamos que el modelo estético propuesto en *Cuando Sara Chura despierte* se relaciona directamente con la tercera lectura de la estética en Bolivia establecida por Sanjinés: la estetización de lo real. Afirmamos esto ya que en la novela no existe una mirada pasiva y única de la realidad, más bien ésta se muestra en constante mutación y multiplicidad (en constante empielamiento). Por otro lado, el lenguaje humorístico, desacraliza todo intento de asir la realidad de la novela. Además, observamos en la novela de Piñeiro los tres grandes temas de la posmodernidad presentados por Sanjinés. De tal modo que la estética de la novela responde a más de una cultura y no presenta una solución a los conflictos que la novela desenvuelve, además que la visión que nos brinda de la realidad es múltiple. Estos aspectos posmodernos, dinámicos y conflictivos, de la novela de Piñeiro se hallan afincados en el problema étnico-identitario de los personajes migrantes. Así que a continuación analizaremos con mayor detenimiento el mecanismo de empielamiento, viendo en éste los aspectos dinámicos y conflictivos de la relación ciudad y personajes migrantes de la novela de Piñeiro.

2. El mecanismo de empielamiento como estética

César Amato es migrante y es, por ello mismo, el personaje más significativo para comprender la noción de empielamiento. Es uno de los personajes que por más pieles ha transitado. Al comienzo de la novela el narrador cuenta el encuentro entre un recogedor de hielo y Amato, quien dice sobre su gremio: “Soy parte del gremio de ciencias ocultas, embrujos severos e ilusiones menores (...)” (2009: 14). Amato no ve al recogedor de hielo sólo como una persona, sino como algo en lo que él puede convertirse. Así que desde esta primera aparición de César Amato, surgen el ilusionismo y el embrujo en franca

relación con el empielamiento del personaje. El empielamiento le serviría para relacionarse con las personas de la ciudad, siendo su ‘real’ oficio, como más adelante él mismo aclara. Así que el empielamiento guarda relación con el engaño de los sentidos y la representación falsa o ilusoria como un medio para apropiarse de lo extraño.

Entonces, si el empielamiento es la capacidad de mudar de piel y convertirse en ‘otro’, el cambio de piel ocurre a partir de la ilusión de ser otro, por medio de la apariencia y la palabra. De ahí que se tilde a Amato de “ilusionista” y “*pajpacu*”: “Él era el *paxp’aku*, el especialista en dar gato por liebre, marear la perdiz, dorar la píldora y contar el cuento del tío” (2009: 14), no tanto para engañar a otros, como para relacionarse con la ciudad que habita. Así, la apariencia corporal y la palabra posibilitan la piel que Amato asumirá: “Él era el ilusionista, el que con palabras podía crear una piel para después vestirla.” (2009: 14). Sin embargo, no se trata de una mudanza de piel sólo aparente o superficial, sino también interior. El empielamiento tiene que ver con la posibilidad de ser otro, no sólo parecerlo, ya que logra que el ‘sujeto empielado’ perciba el estado de las cosas desde el lugar de ese “otro”: “¿Un hielero? ¿Podría César convertirse en un hielero, sentir el hielo como él, sentir la montaña como él?”; más adelante, se añade: “Mudar de piel significaba, en su propia mitología (la de Amato), ser otro por completo” (2009: 14). Todo esto no tendría sentido alguno, sino fuera que lo comprendemos como el imperativo de empielarse para habitar la ciudad, transformar lo extraño en algo propio.

Otro proceso de empielamiento es el que sigue Amato para convertirse en detective. Primero, desea ser “otro”, en este caso un detective. Después, busca parecerse a un detective, para ello se sirve de la vestimenta –consigue una gabardina, un sombrero y un perchero– y el supuesto “*modus operandi*” de los detectives –construirse una oficina que tenga el ‘ambiente’ de la estereotipada imagen de oficina detectivesca–. Finalmente, es un detective y trabaja como tal, pues es contratado por Sara Chura para la búsqueda de El Cadáver que respira. Aquí deseamos hacer dos apuntes. Por un lado, el humor y la parodia esta

construcción de la piel del detective; Amato asume la apariencia del estereotipo hollywoodense de detective. En este sentido, la figura o apariencia escogida se muestra como paródica, nacida del humor, figura imperante en la novela. En segundo lugar, hay que señalar que Amato no anula o elimina sus pieles anteriores, más bien siempre las tiene presentes de manera latente. Cada piel obtenida se constituye como un modo de relacionarse con la ciudad, por ello no puede deshacerse de ellas.

Ahora bien, de estos pasos podemos abstraer un mecanismo, entendiendo bajo este término un proceso que comprende una sucesión de fases. La primera fase del empielamiento es el deseo de ser “otro”. En la segunda fase se asume la apariencia física y discursiva del “otro” escogido. Finalmente, se “es” “otro” y se conservan las pieles que se asumen y fueron asumidas en el pasado.

El empielamiento no implica la anulación del “yo” original, más bien es a partir de las características de ese “yo” que se consolida todo el proceso. Por esta razón, César Amato nunca deja de ser ilusionista o *pajpacu*, por ejemplo. Es decir, el empielamiento no implica la negación de las pieles anteriores, ni siquiera un olvido de ellas. Por el contrario, el empielamiento es el modo en que la subjetividad imitativa del personaje migrante logra apropiarse de la ciudad asumiendo una nueva piel. Los empielamientos de Amato sostienen una particular relación sensible con la urbe y sus objetos, además de producir un estilo asumido, una estética de apropiación al parecerse al otro que se desea ser. Por ello Amato siente la necesidad de actualizar cada una de sus pieles, pero a partir de una nueva.

La mudanza de pieles se relaciona estrechamente con la figura del anfibio. La reflexión de Javier Sanjinés en torno a la metáfora social del anfibio puede ayudarnos a comprender mejor el mecanismo del empielamiento y los posibles sentidos que congrega. El autor mencionado dice al respecto:

En sentido lato, anfibia, que significa ‘ambas vidas’ o ‘ambos medios’, es toda comunidad que ‘se desenvuelve solventemente en varias

tradiciones culturales y que facilita la comunicación entre ellas' (Mockus, 1994: 37). Metáfora de la comunicación entre culturas, la del anfibio ayuda a superar las diferencias que se presentan en sociedades contemporáneas que tienen niveles elevados de diversidad cultural y de segmentación social. (Sanjinés. 2012: 50)

Por lo tanto, anfibio es un adjetivo que vendría bien a todo individuo o comunidad que sea capaz de traspasar sus propias características culturales para “desenvolverse” en otras. “Desenvolverse” en otras características culturales supondría comunicar aspectos distintos de diversas culturas. En este sentido Sanjinés afirma que el “anfibio ayuda a superar las diferencias” de las sociedades contemporáneas. Esta noción de anfibio es similar al empielamiento, pues esta segunda supone la transformación de un sujeto en otro, mediante el deseo, la imitación estética y la transformación subjetiva. Cuando Amato desea ser otro entabla el primer nivel de relación cultural, el reconocimiento del otro como valioso; pues solo se desea lo que tenga algún valor. En la segunda fase, cuando decide parecerse al otro copiando su estética, el empielamiento permite el segundo nivel de comunicación cultural y, finalmente, convertirse en el otro. Esto último significaría desenvolverse en las características de la otra cultura. Así vemos que la noción de anfibio es muy similar a la de empielamiento. Por ello nos pareció tan relevante señalar el carácter migrante de los personajes de la novela de Piñeiro.

En referencia a la característica migrante de los personajes y la tensión cultural que muestra su estadía en la ciudad, observamos, en consonancia con lo que Sanjinés afirma respecto a lo anfibio, que el empielamiento puede representar el mecanismo que produce la solvencia para que los personajes de la novela superen la tensión cultural que experimentan al habitar la ciudad y la posible vía de comunicación entre las culturas que transitan. Sólo gracias a que los personajes pueden empielarse, pueden atravesar su ancestro cultural indígena para pasar a formar parte de la ciudad. Gracias al empielamiento, una ciudad extraña pasa a convertirse en parte de sus vidas. La transformación que el

empielamiento permite a los personajes, posibilita que los personajes puedan habitar en la ciudad apropiándose de ella.

Hasta aquí hemos explicado el mecanismo del empielamiento, usando a César Amato como ejemplo paradigmático de ese mecanismo. Sin embargo, es posible ver que todos los demás personajes también se empielan, aunque de maneras particulares y diferentes. No queremos decir que existen varios tipos de empielamiento -ya que el mecanismo es uno solo- pero sí que existen distintas maneras de experimentar dicho proceso. De ahí que podamos afirmar que el empielamiento, al igual que la experiencia de la migración y apropiación de la ciudad, es un proceso a la vez colectivo e individual. Pasemos, entonces, a revisar las distintas experiencias de “empielamiento”.

El empielamiento de Juan Chusa Pankataya pone énfasis en la transformación de la realidad para la mutación de uno mismo: “(...) todos tenemos la capacidad de transformar la realidad y ante ella solamente podemos inventarnos o no existimos.” (Piñeiro. 2003: 145). Chusa Pankataya afirma que esta transformación es posible por la palabra, pues ésta invocaría la realidad, transformándola, como ya citamos más arriba.

Don Falsoafán, por su parte, experimenta el empielamiento por medio de la invención. Este personaje siente satisfacción al inventar cosas y, en última instancia, en la medida de sus inventos, crea razones para continuar vivo. En este sentido, don Falsoafán se empiela cada vez que inventa algo, ya que construye una nueva perspectiva del mundo y se reinventa a sí mismo. Esto se enfatiza cuando el personaje expresa que para vivir uno debe ser un “ilusionista” -él mismo se autodenomina así-, al igual que César Amato. Al denominarse ilusionista, asumimos que don Falsoafán es también un *p'ajpaku* que, al igual que César Amato y Chusa Pankataya, precisa empielarse, es decir reinventarse, para poder existir.

El caso de Sara Chura es parecido al de César Amato, existe un símil entre ambas experiencias de empielamiento, observamos esto cuando Amato le dice a

Chura: “Tú no me buscas por mi disfraz, ni porque resuelva casos sin resolver (...). Tú me buscas porque sé lo que es estar disfrazado. Porque la palabra que me moldea es quebradiza y mutable. Tú sabes que yo sé lo que es mirarse en el caleidoscopio por accidente.” (2003: 25). Esta alusión al caleidoscopio es bastante sugerente si atendemos al carácter multiplicador y cambiante de la imagen que dicho objeto brinda y a que Amato se mira a sí mismo en ese objeto. Es decir, Amato, al igual que Chura, se ve a sí mismo como múltiple y cambiante. Sin embargo, el impacto del empielamiento de Chura es mayor, pues su despertar puede ser visto como el mayor empielamiento en la novela, que implica una renovación total, no sólo del personaje, sino de los demás y del mundo que habitan.

El Cadáver que respira supone un tipo de empielamiento distinto. La mutación que sufre se da por la mirada externa y no por voluntad propia. Esto se observa cuando Don Falsoafán le pregunta la razón por la que es un cadáver que respira, a lo que responde: “Porque tú me miras como un cadáver que respira.” (Piñeiro. 2003: 181); es decir, el “otro” le otorga el estatus de “cadáver que respira”.

Ahora bien, ¿por qué decir que el empielamiento es una forma de vivir en la ciudad? Creemos que el empielamiento es el mecanismo que los personajes llevan a cabo para sobrellevar su arribo a la ciudad y su estadía inicial en ella y, además, les posibilita la apropiación del nuevo espacio. El empielamiento es un mecanismo que implica mudanza y es una experiencia colectiva pero también individual. Así, hemos observado que para César Amato el empielamiento significa vocación y oficio; para don Falsoafán, invención e imaginación; para Chusa Pankataya, posibilidad de actualizar sus prácticas andinas en la ciudad; para Sara Chura la modificación de la realidad individual y de los demás personajes; y, finalmente, en el caso de El Cadáver que respira, se trata de un empielamiento forzoso impuesto por la mirada del “otro”.

Es posible ver que el rasgo migrante de los personajes los empuja a tener una vivencia activa de la ciudad que se traduce en el empielamiento y quizá tiene

que ver con la posibilidad de la que habla, desde la crítica, Barragán y, desde la novela, el propio Juan Chusa Pankataya: crear identidades anfibias (Sanjinés). Entonces, empielarse significa abrir la posibilidad de “la ‘fertilización recíproca’ entre la modernidad y la cultura ancestral” (Sanjinés. 2012: 50).

El análisis de estética, en el sentido referido a belleza, es visible en la historia de la novela, pues ésta muda de pieles, debido a la migración que ejecuta del campo a la ciudad, para retornar al campo. Los detalles que muestran al empielamiento como la estética de la novela, en el sentido aquí aludido de estética, son: la mutación del narrador, de la tercera persona omnisciente a la narración en segunda persona; la iluminación, de la oscura y lóbrega descripción de los espacios cerrados, a la claridad y luminosidad de la fiesta; el paso de lo trivial a lo filosófico en los temas que se tocan en las conversaciones de los personajes a lo largo de la novela; de lo pagano a lo sagrado de la fiesta, etc. Sin embargo, ninguna instancia anula a la otra, más bien todas ellas conviven. Estos son los empielamientos que la novela muestra estructural y temáticamente como el modelo estético.

Sin embargo, existe una instancia mucho más evidente en que se puede observar cómo opera el empielamiento como paradigma de belleza: la fiesta. Ésta es un producto cultural que los personajes de la novela construyen. En este sentido, la fiesta actualiza la(s) concepcione(s) de belleza que los personajes tienen según la cultura a la que perteneces. Así, la belleza de la fiesta es cambiante y múltiple, empielada podríamos decir, pues el modo en que interactúan sus participantes es diverso. Mientras algunos bailan y otros observan, otros cosen, diseñan, pintan, etc. los disfraces, las joyas, accesorios y otros objetos que acompañan el atuendo básico de las danzas, grupos, fraternidades, etc., y, además, otros comercializan cerveza. Por esta participación diversa de los personajes durante la fiesta, la ciudad misma muda su aspecto, se empiela. En el siguiente subtítulo, analizaremos con mayor detenimiento este empielamiento.

3. La fiesta como producción estética

La fiesta, en términos generales, puede ser entendida como una forma más de rito, ya que se conforma de acuerdo a un ciclo o período circular que constantemente se repite. Este ciclo puede relacionarse con el calendario patronal, según el año litúrgico católico, o con el ciclo de fiestas “paganas” acorde a las celebraciones extracatólicas.

Ahora bien, para entender el tema de la fiesta resulta pertinente tomar en cuenta los aportes de Mijaíl Bajtín y Peter Burke, teóricos del carnaval y la fiesta. El primer autor hace un análisis de la fiesta del carnaval en la edad media y el renacimiento. Dice que la fiesta es una suspensión espacio-temporal, en que se invierten roles, subvierten reglas e instauran democracias. Peter Burke, por su parte, habla del carnaval en la Europa moderna, en su trabajo además de referirse a los fenómenos descritos por Bajtín, también discute lo subversivo-político que puede llegar a ser la fiesta, pues existiría una gran carga ideológico-política propia de la coyuntura y fuertemente marcada en la fiesta.

La fiesta es entendida como un recorte de la realidad cotidiana a partir de una delimitación espacio-temporal. En dicho recorte no sólo se suspenden los valores establecidos, a decir de Bajtín, sino también se ponen en juego una suerte de ideologías encontradas (Burke). Estas concepciones generales son aludidas en el presente análisis para crear un marco general y de allí reflexionar en torno a la fiesta andina en el área urbana, que presenta características particulares en la novela *Cuando Sara Chura despierte*.

Por su parte, el mexicano Octavio Paz afirma: “(...) la fiesta es participación [.] (...) un hecho social basado en la activa participación de los asistentes.” (Paz, 1950: 25). Este crítico toma parcialmente en cuenta la perspectiva de algunos sociólogos franceses, quienes consideran que la fiesta es un “gasto ritual”. Por un lado, el exceso en el gasto reafirmaría la abundancia de la colectividad y, por otro, las ofrendas y los sacrificios comprarían o calmarían la sed de los dioses y santos patronos. Más adelante, Paz asevera que “(...) la fiesta es ante todo el

advenimiento de lo insólito (...) y con ella se introduce una lógica, una moral, y hasta una economía que frecuentemente contradicen a las de todos los días.” (Paz, 1950: 26). La fiesta latinoamericana -como en diferentes partes del mundo- se relaciona con lo excesivo y lo insólito, esto a su vez se traduce en lo extravagante y lo desmesurado, un claro ejemplo es la fiesta del Gran Poder.

En este sentido, toda fiesta se consolida como un espacio distinto al cotidiano. En términos de Paz “(...) la sociedad se libera de las reglas que se han impuesto, hay una burla de dioses, de sus principios y de sus leyes: se niega a sí misma (...)” (1950:26). Así, la fiesta es una operación cósmica: “(...) la experiencia del desorden (...)” (Paz, 1950: 26). Finalmente, queremos señalar que la fiesta es pública y colectiva, estas características se oponen al individualismo y a la privacidad de los tiempos y espacios no festivos. En este sentido, lo cerrado y lo abierto se relacionan con lo no festivo y lo festivo, porque entendemos la fiesta como lo abierto y público, en oposición a lo cerrado o privado de lo no festivo.

Lo no festivo se evidencia en los espacios cerrados de la ciudad de *Cuando Sara Chura despierte*: “Afuera, en alguna habitación de la ciudad, una mujer también observaba la calle desde su ventana; estaba ansiosa y se sentía frágil, era Sara Chura.” (Piñeiro. 2003: 12). En esta cita se ve la presencia de Sara Chura antes de su despertar y de la fiesta del Gran Poder. Ella está confinada temporalmente a un cuarto ubicado en el último piso de un edificio sobre la avenida Tumusla. En el mismo edificio funciona un bar llamado “La selva oscura”²³. Este nombre no nos parece gratuito, pues el sustantivo “selva” connota abundancia, confusión y peligro, a esto hay que sumarle el adjetivo “oscura”, que refuerza dicha connotación. César Amato nunca había podido ingresar al “Selva oscura” antes de su encuentro con Sara Chura, ya que se trata de un lugar muy bien resguardado. Este espacio, entonces, es peligroso y de difícil acceso, y sin embargo, es el espacio que Sara Chura habita en las vísperas de la fiesta del Gran Poder, día en que se supone despertará y manifestará ante toda la ciudad.

²³ Rodríguez Márquez lee este espacio en relación con el infierno de Dante.

Otro espacio cerrado y no festivo es el cuarto o habitación de César Amato que también aparece en la primera parte de la novela: “Era un cuarto que había alquilado hace diez años cerca de la Garita de Lima.” (Piñeiro. 2003: 10). Un pasaje de la novela nos describe las particularidades de este cuarto:

Su habitación, a pesar de ser pequeña, hacía las veces de taller y de oficina, dependiendo siempre de la piel que César vestía en ese momento. Al fondo siempre el mismo catre; al lado el viejo baúl que usaba para guardar recuerdos de sus pieles (...). (Piñeiro. 2003: 10).

Como se ve, César Amato conserva su vida privada (recuerdos de sus pieles) en el pequeño cuarto que habita desde hace diez años; sin embargo, una vez comenzado el proceso festivo, que conlleva la búsqueda de El Cadáver, Amato ya no vuelve a nombrar dicho espacio. Esto cobra importancia si pensamos que la narración se ejecuta en medio de la fiesta y dado que ésta implica apertura de espacios e instauración de lugares públicos, el hecho de no volver a nombrar los espacios íntimos y cerrados puede mostrar la vigencia de la fiesta.

Los espacios cerrados de la novela se muestran íntimos (Chura habita ansiosa su cuarto y Amato guarda sus recuerdos en el suyo) y, por contraste, ponen de relieve los espacios o lugares abiertos. Una vez que la novela vira hacia la fiesta, leemos: “La ciudad estaba ansiosa, en el aire ya se percibía un ligero tufo a cerveza que anunciaba la fiesta del día siguiente y la reseca incandescente de toda la semana.” (Piñeiro. 2003: 9). La ciudad ya se encuentra transformada por la ansiedad que nace de la espera de la fiesta. Todo el aire de la ciudad cambia y este cambio es abiertamente percibido por todos los personajes.

Debemos aclarar, que si bien la fiesta es experimentada por todos los personajes de la novela, existen modos y perspectivas dispares de percibirla: “Bailar, para los devotos, era adorar al Señor del Gran Poder; para los impíos, era ejercer una profunda libertad que brotaba de la misma fiesta.” (Piñeiro. 2003: 9). Por otro lado, la fiesta significa un acontecimiento colectivo, esto no quiere decir que exista una sola y uniforme vivencia de ella:

Miles de **bailarines** ultimaban los detalles de su vestimenta junto a los **bordadores** que habían trabajado desde el mes de mayo. No solamente los bailarines y los bordadores estaban alocados con los últimos detalles; en las calles se multiplicaban los **puestos de comida, de cerveza y de cotillón**. Los bares se abastecían para recibir a **los pasantes** de cada comparsa. Debían estar listos para una semana de festejos. (Piñeiro. 2003: 9, el resaltado es mío).

Esta cita muestra la variedad de componentes de la fiesta y la organización y planificación que implica llevarla a cabo. Estamos hablando, entonces, de una fiesta que se lleva a cabo gracias a una planificación previa. Ahora bien, ésta no se opone a la experiencia de lo insólito (Paz), más bien prepara su llegada. Si bien lo insólito atañe a lo sorpresivo y desconocido, observamos que en la novela se relaciona además con la esperanza en torno al despertar de Chura. El narrador dice de Amato: “(...) es como si todo fuera a cambiar mañana de una manera radical, como si el mundo esperara la llegada de una instancia nueva, tan importante como el día o como la noche, decía cada vez que se emocionaba de borracho.” (Piñeiro. 2003: 10).

La fiesta del Gran Poder descrita en la novela, al igual que la referencial, se relaciona con lo andino. En este sentido, la experiencia de la fiesta está íntimamente relacionada con el ciclo agrícola. Xavier Albó, Fernando y Dora Cajías están de acuerdo con que: “(...) el ciclo ritual agrícola determina el calendario ceremonial aymara (...)” (Cajías: 5). Por su relación con el ciclo agrícola, el calendario ceremonial aymara está estrechamente ligado al ciclo climatológico y a las tres épocas del año: la época seca, la época de lluvias y la época fría, además de las actividades agrícolas como la siembra, el crecimiento de las plantas y la cosecha. (Cajías: 5).

En la fiesta del Gran Poder existe la ligazón entre la fiesta y el ciclo agrícola que se complejiza por su mezcla con el componente urbano. De acuerdo a Lucila Lema, la ciudad debe ser considerada “(...) como un núcleo de nuevas confluencias culturales (...) ciudades multiculturales, espacios no sólo de

“alienación” como dirían antropólogos clásicos, sino como espacios de modificación física y espiritual de los migrantes. Ciudades como Lima, La Paz (...) eran ciudades de mosaicos culturales” (2001: 2). Lema afirma más adelante que “Las ciudades grandes que reciben migrantes dan y reciben física y espiritualmente otros valores, por ello hoy en día las ciudades no sólo deben ser vistas como puntos políticos, administrativos, turísticos, etc., sino como conglomerados de diferencias, como espacios ‘multi’.”(2001: 3). Estos otros valores se desenvuelven también en la fiesta de Piñeiro y la transforman continuamente; así mismo, multiplican las posibles miradas sobre ella y las distintas formas de experimentarla.

Volviendo a la trama andina, aunque ya inevitablemente entrecruzada con la judeo-cristiano-católica, la fiesta del Gran Poder o fiesta de la Santísima Trinidad se relaciona con la tripartición del mundo andino. “Era el atardecer del 13 de Junio de 2003, víspera de la fiesta del Señor del Gran Poder, único Cristo de tres rostros.” (Piñeiro. 2003: 9) ²⁴. La significación del tres muestra la relación de la fiesta con la ciclicidad ritual andina es recurrente en la novela, pues el día en que Sara Chura despierte será “(...) el día en que brillen los tres ríos, los tres mundos, al mismo tiempo.” (Piñeiro. 2003: 103) ²⁵. Estos tres mundos son “(...) el de aquí, el de arriba y el de adentro.” (Piñeiro. 2003: 103). También para el conocido andinista Xavier Albó, el andino vive en tres mundos.

Según expone este andinista, el *Manqha Pacha* es el mundo de adentro/de abajo donde se encuentran las fuerzas destructivas y los lugares de culto son las cuevas, los roqueríos y las minas:

²⁴ De acuerdo a Fernando y Dora Cajías el fin simbólico del año religioso y económico en la zona oeste de la ciudad de La Paz está marcado por la fiesta de la Santísima Trinidad o del Jesús del Gran Poder, fiesta con fecha movible que se celebra cuarenta días luego de la Pascua de resurrección de Cristo (7). La devoción al Jesús del Gran Poder está nutrida de muchas celebraciones y prácticas católicas como las novenas, las misas y las procesiones. Los participantes más importantes de esta fiesta son los comerciantes y transportistas de la zona oeste de la ciudad de La Paz, la mayoría de éstos de origen aymara, como lo hemos venido repitiendo.

²⁵ Sin embargo, también es claro el valor simbólico católico del número 3, relacionado fundamentalmente con la Santísima Trinidad; pero también de manera raigal a la tripartición: cielo-tierra-infierno.

(...) todos los habitantes del mundo de abajo tienen como característica común su fuerza y su hambre, con lo que originan grandes bienes y grandes catástrofes, la fortuna y la miseria de los hombres, de ahí de atenderlos bien, darles de comer con ofrendas generosas y tratarlos con deferencia para la conservación de la salud o para fortuna de producción (...). El celebrante ordinario para esta relación con el mundo de abajo es el yatiri, en especial el que se llama ch'amakani el dueño de la oscuridad. (1992: 128).

El *Alax Pacha* o el mundo de arriba es donde viven las estrellas, el sol y la luna. Éstos son quienes ordenan el día y la noche, lo que tiene que ver con la organización del cosmos y la sociedad. Por último, el *Aka Pacha* es el mundo en que los seres humanos viven. Albó dice:

Ciertamente están en este mundo todas las personas vivas, los animales y plantas (...), los que viven en este mundo están permanentemente expuestos a las fuerzas de dos mundos en parte contra puestos, en parte complementarios” (1992. 126).

Estas tres *Pachas* conviven armoniosamente en la fiesta del Gran Poder, ya que la fiesta es la creación de un espacio sagrado que elimina las fronteras existentes entre estos mundos o *Pachas*. Entonces, la fiesta significa la apertura de un espacio distinto que podemos llamar sagrado. De ahí que en la novela, según Lucía Apaza, “La fiesta no tiene temporalidad.” (Piñeiro. 2003: 89), pues el tiempo sagrado suspendería el tiempo lineal cotidiano.

Otro aspecto de la novela que muestra la no temporalidad o confluencia de opuestos temporales es el bolero triunfal de Sara, ya que está compuesto del bolero de caballería²⁶ y de los ritmos festivos que inundan la fiesta del Gran Poder. El bolero y la música festiva producen una contradicción que llama la atención por los sentidos que cada género musical congrega. El bolero de caballería tiene un

²⁶ En muchos pasajes de la novela se lo alude, en particular a la pieza musical “Terremoto de Sipe Sipe” de Daniel Albornoz

matiz solemne y serio y suele ser escuchado en velorios y sepelios, además de servir para la rememoración de la despedida de los soldados que partieron a la Guerra del Chaco. En cambio, los ritmos festivos tienen connotaciones de alegría y celebración. Estos dos géneros contradictorios parecen confluir en un nuevo género que no excluye opuestos, sino que los congrega en una nueva pieza musical: el bolero triunfal de Sara Chura.

La convivencia de opuestos se relaciona con la ciclicidad andina, de la que hablamos antes, ya que el comienzo de un tiempo significa la despedida de otro y viceversa. Esto se hace patente en la novela, pues Chusa Pankataya afirma: “La muerte es el inicio de la transformación, la vida es la transformación (...).” (Piñeiro. 2003: 159). La ciclicidad andina también se relaciona con la búsqueda de El Cadáver, ya que ésta se trata de la búsqueda de un ‘muerto’ para el surgimiento o ‘nacimiento’ de algo totalmente renovado. En este sentido, el despertar de Chura es parte de una ciclicidad:

Y todos sabíamos que ese ritual lo habían hecho tantas veces los ancestros, y que lo seguíamos haciendo porque cuando pase este ciclo, acabe esta estación, nosotros también seremos ancestros. Después de muchos años, un grupo como el nuestro repetirá el ritual y entonces el tiempo de los Andes habrá regresado como si nada pasara. (Piñeiro. 2003: 215).

Este ritual se realiza en el espacio abierto, en el espacio público de la fiesta. Este acontecimiento se funda en la experiencia andino-campesina, pero urbanizada. Todos los personajes son migrantes campo-ciudad, que logran ubicarse y apropiarse de la ciudad por medio de la fiesta del Gran Poder. Esta fiesta supone el empielamiento festivo de la ciudad por lo que la ciudad deja de ser lo que de ordinario es, para pasar a convertirse en un espacio habitable en el que los opuestos quedan congregados por la ciclicidad y no exclusión de contrarios. Los contemporáneos se convierten en ancestros y, por lo tanto, los que eran ancestros se convierten en contemporáneos; la ciudad cobra una piel con

textura al campo y el campo se viste de urbe; los personajes dejan de ser sólo migrantes y se convierten en habitantes plenos del espacio festivo.

Esta concepción de fiesta como empielamiento colectivo y de la ciudad, se enriquece si tomamos en algunos aportes de Rossana Barragán en torno a la fiesta. Para esta historiadora boliviana, la fiesta puede ser entendida: “(...) como un proceso creativo de puesta en escena que va creando y constituyendo cultura, sentidos y significados contextuales (...)” (Barragán. 2009: 28). Esto significa que la fiesta produce identidades colectivas basadas en el sentimiento de pertenencia por medio de la organización (trabajo y participación) de los sujetos involucrados en ella. Para esta investigadora, la fiesta del Gran Poder tiene la particularidad de congregar al ciclo agrícola andino y a los fraternos²⁷ que son organizaciones urbanas de migrantes. En este sentido, la historiadora apunta hacia la creación de una fiesta urbana, andina y plural.

Nuestra lectura nos permite interpretar este aporte de Barragán en relación a la novela de Piñeiro, aclarando que lo urbano y lo andino se congregan porque los fraternos son migrantes²⁸. Ellos cargan con su cultura, pero la empielan en la ciudad, al mismo tiempo que la ciudad es empielada por su cultura. Así, como afirmamos más arriba con respecto al bolero triunfal de Sara Chura, lo andino y lo urbano se relacionan sin oposición excluyente en la fiesta. El carácter plural de esta fiesta proviene de lo aquí indicado y se enriquece con la participación de los espectadores. Ahondemos un poco más en esto.

²⁷ “Fraterno” es el nombre con el que se conocen a cada uno de los miembros que integra a una de las Fraternidades que existen en la fiesta del Gran Poder. A su vez, éstas se validan y buscan mostrar sus marcas particularizadoras y diferenciadoras por la originalidad de su constitución: nombres, invitaciones, lujo en sus fiestas, etc.

²⁸ El grueso de los integrantes de fraternidades son personas comerciantes o transportistas. Éstos, por lo general, son migrantes de segunda o tercera generación que eventualmente durante el año regresan al campo para pasar prestes o para la época de cosecha. De tal modo que son personas que reproducen lógicas indígenas al mismo tiempo que se nominan con términos que hacen referencia directa a su experiencia en la ciudad; así por ejemplo podemos destacar “Los intocables” (nombre de una película), “Rosas de Viacha” (Viacha es una zona en la ciudad de El Alto), “Catedráticos” (una fraternidad que congrega a catedráticos de la Universidad Mayor de San Andrés), “Fanáticos”, “Illimani”, etc.

Como hemos ido señalando, la fiesta del Gran Poder es la piel que la ciudad asume ritualmente para que Sara Chura despierte. Esta fiesta no sólo es mostrada como la reivindicación de lo andino ancestral, aunque el despertar de Sara Chura parece significarlo, sino también como la reafirmación de la identidad construida por los migrantes en la ciudad. Esto produce un diálogo dinámico y conflictivo entre el orden urbano, que responde a la lógica occidental o mercantilista, como ya observamos con la propuesta de Soruco y Barragán. Precisamente esta nueva noción de lo urbano en diálogo con lo andino será reafirmada cuando Sara Chura despierte. Este despertar sólo se dará si Chura logra bailar su bolero triunfal en la entrada folklórica de la fiesta del Gran Poder y el Gran Poder sólo quedará totalmente instaurado si Sara Chura logra despertar.

Si bien el empielamiento individual otorga una identidad urbana al migrante recién llegado, esto no significa una tensión irresoluble o un proceso de alienación. Esto no se da, ya que los personajes no reniegan de la cultura ancestral, ni se niegan a asumir prácticas urbanas de carácter occidental. Por el contrario, el desarrollo de la fiesta del Gran Poder permite la cohabitación dinámica y conflictiva del mundo andino y el urbano (occidentalizado) ya que los migrantes otorgan varias pieles a la ciudad y las celebran en el despliegue de la fiesta. En este sentido, Don Falsoafán afirma:

Dos seres opuestos nos habitan: el ancestro y el nuevo (...). El nuevo es el que se asume como dios del templo en movimiento que es nuestro cuerpo y es negado por nuestras ficciones a negar la presencia del ancestro (...). El nuevo es irrepetible y fugaz, el ancestro es un dios mutable que crece habitando nuevos (sic) (...). Llegará el día en que ambos podrán conversar y reconocerse (...). (Piñeiro. 2009: 49)

Los migrantes están habitados por dos seres cuya relación es dinámica y conflictiva, pues todavía no llegaron al reconocimiento y conversación deseada. Sin embargo, estos dos seres no se excluyen mutuamente por ser opuestos, sino que la fiesta los congrega. Esta congregación de ambos seres no podría darse sin

el mecanismo del empielamiento, ya que éste permite que los personajes puedan “ser otros”. Si no tuvieran esta capacidad, sería aceptable pensar que la tensión de los dos seres convertiría su vida en un martirio. Si bien estos dos seres están en pugna dentro de los personajes, llegará el día en que esta pugna se suspenda. Por lo que se sabe, esa suspensión de la pugna se dará el día en que Sara Chura despierte, el día del Gran Poder.

Sin embargo, se podría objetar que “El nuevo” niega la presencia del “ancestro”. Pero esto no es así, ya que como evidenciamos en la penúltima oración de la cita, “el ancestro” habita a los “nuevos” seres y su ‘ser’ tiene como rasgo la mutabilidad, la capacidad de empielarse. De esto se podría concluir que lo ancestral estaría implícito en lo nuevo, gracias al empielamiento de la fiesta, a pesar de que lo nuevo pretendería desplazar, marginar y ocultar lo ancestral. Esto podría interpretarse como el modo en que lo andino (lo ancestral) se empiela de la ciudad (lo nuevo) y la ciudad se empiela de lo andino por obra de los migrantes durante la fiesta del Gran Poder.

Para comprender la complejidad de la cohabitación de lo ancestral y lo andino, refirámonos a Juan van Kessel. Este autor comprende al espacio mestizo, como aquel espacio que admite lo “modernizante” sin negar lo “tradicional”. Es decir, si bien se da una oposición entre lo “tradicional” y lo “modernizante”, surge un espacio en el que ambos pueden convivir. Según van Kessel (refiriéndose al espacio urbano-minero), el sujeto que habita este espacio de común:

(...) comparte y convive en todo su medio y su cultura popular urbana en nada se distingue de los demás. Hasta que (...) asume actitudes y pautas de conducta tradicionales: se vuelve un peregrino y se dirige al santuario andino ‘en busca de sus raíces’. (van Kessel, 1992: 106)

Pensamos que la dicotomía urbano/andino, señalada por van Kessel, ayuda a comprender la tensión de la novela de Piñeiro. Esto será válido siempre y cuando lo urbano se entienda como lo occidentalizado y modernizante, mientras que lo andino sea entendido desde su vertiente ancestral. Esta tensión se hace

visible en la fiesta del Gran Poder pues pareciera que se trata de una festividad totalmente urbana (pasa por el centro de la ciudad y se despliega en la medida de la próspera economía capitalista de sus participantes). Pero no es así, ya que la sola celebración de una deidad cristiana -El Señor del Gran Poder- relacionada con la tripartición de la *Pacha* aymara delata cierto sincretismo religioso.

Ahora bien, si pensamos en la fiesta del Gran Poder, dentro la novela de Piñeiro, como una expresión andina en la ciudad, observamos su ya lejana relación con el ciclo rural agrícola y su adhesión a la lógica capitalista. Sin embargo, aparece la figura de Sara Chura con una fuerte significación andino-ancestral que continúa con la ambigüedad de la fiesta del Gran Poder. Por lo que esta fiesta no sería el resultado de un evento puramente ancestral o simplemente urbano. En este sentido, la fiesta del Gran Poder de la novela nace de rituales y celebraciones andinas que se patentan en su celebración migrada al espacio urbano paceño, lo que comprendemos como el empielamiento festivo y colectivo de los personajes. En tal sentido, la presencia de Sara Chura es la complementación de la lógica ritual de la fiesta en la ciudad. Es decir, el despertar de Chura no significa la anulación del componente urbano y moderno del Gran Poder, sino, por decirlo de algún modo, significa la “andinización” de la fiesta urbana, al mismo tiempo que la urbanización de lo andino por medio de la puesta en juego de la complejidad cultural de los migrantes.

Por lo tanto, la fiesta del Gran Poder significa la construcción de discursos (estética en relación a lo bello) y prácticas (estética como relación sensible) de empielamiento. El Gran Poder en la novela puede ser visto como un reflejo del empielamiento de los migrantes en la medida de que es un producto de ellos. Recordemos que dicha fiesta también ha migrado del campo a la ciudad ha sido traída por los migrantes, pero establecida y reconfigurada en término urbanos. De esta manera, podemos comprender que dicha fiesta es la instauración de un producto cultural que corresponde a la identidad urbano-andina. Por ello se trata de una “fiesta nueva”, en palabras ya citadas de don Falsoafán, pues a pesar de contener elementos ya preestablecidos, su creación e institucionalización nace de

la necesidad creativa de los personajes; en tal sentido, ella es una construcción renovada. La fiesta del Gran Poder es el producto cultural más prominente de los personajes migrantes de la novela y, en tal sentido, se mueve de la misma manera que sus productores: bajo la lógica del empielamiento. De este modo, vemos que la fiesta de la novela responde a la estética del empielamiento, en tanto lógica de creación y paradigma de belleza.

Hasta aquí vimos que el empielamiento es un mecanismo de tres fases gracias a que los personajes migrantes pueden habitar la ciudad. Vimos que el empielamiento supone una relación dinámica y conflictiva, no excluyente, de lo urbano y lo andino en la que se juegan prácticas (la relación sensible de los personajes con su medio) y discursos (concepciones culturales de belleza) estéticos. Vimos que esta relación se produce tanto en los personajes como en la misma ciudad mediante la fiesta del Gran Poder. Ahora pasaremos a reflexionar en torno a las nociones de piel, disfraz y embriaguez festiva con el objetivo de comprender de mejor modo la noción de empielamiento a partir de la novela de Piñeiro.

4. Acerca de la piel, el disfraz y la embriaguez festiva

Creemos importante esclarecer la relación entre piel y disfraz pues ambas nociones podrían ser confundidas. ¿Son acaso idénticas o, por el contrario, distintas? Es decir, es lo mismo empielarse que disfrazarse. A simple vista parecería que sí, sin embargo será mejor que reflexionemos en torno a lo que la novela nos ofrece en torno a estos dos términos.

En *Cuando Sara Chura despierte*, César Amato es quien problematiza las similitudes y diferencias entre piel y disfraz. César le dice a Sara:

Tú no me buscas por mi **disfraz**, ni porque resuelva casos sin resolver (...). Tú me buscas porque sé lo que es estar **disfrazado**. Porque la palabra que me moldea es quebradiza y mutable. Tú sabes

que yo sé lo que es mirarse en el caleidoscopio por accidente. (el resaltado es mío) (Piñeiro. 2003: 25).

El disfraz y la piel, entendidos bajo la dinámica del empielamiento, en ciertas ocasiones se equiparan pero en otras, se diferencian. Debemos señalar que el disfraz, indicado por Amato, se hace tanto de apariencia física, como de palabras que “moldean” y crean ilusión. Ahora bien, el disfraz, al ser un artificio para parecer otra cosa, se relaciona directamente con la piel; en ambos casos se trata de “dar gato por liebre”. Esta similitud se acentúa por el hecho de que en varios apartados de la novela Amato utiliza cualquiera de los dos términos, disfraz y piel, para explicar el mecanismo del empielamiento.

El “parecer otro” estaría relacionado con el simple aspecto exterior que bien puede ser asociado con el disfraz. Así, vemos que Amato precisa “parecer” el otro en el que se convertirá, por ello, cuando se empiela en un detective, lo primero que hace es **disfrazarse** como tal. Sin embargo, este disfraz no logra, por sí mismo, el empielamiento; más bien, esta apariencia por sí sola conduce a la inevitable parodia de detective *hollywoodense* que Amato representa. Si bien la piel primigeniamente es un disfraz, es también un conglomerado de actitudes y visiones de mundo que pertenecen al “otro”, que rebasa la simple apariencia. Así, el empielamiento parecería ser un tipo de disfraz que permite cambiar la subjetividad de los personajes de un modo dinámico y paródico. Pero revisemos con mayor profundidad el significado de disfraz y describamos el aporte de la novela a la comprensión del mismo en el marco de lo festivo y de la creación de la identidad urbana de los migrantes.

El disfraz es el vestido que sirve para las fiestas y saraos, especialmente en carnavales y fiestas patronales; pero también es sinónimo de simulación, intento de dar a entender algo distinto de lo que se es en realidad. Generalmente, el disfraz cuenta con una máscara, que da el último rasgo físico característico de la figura de la que uno desea disfrazarse: un animal, un ser puramente imaginario, el personaje de una danza folclórica, la sátira de algún personaje conocido, etc. La

máscara es el elemento con el que uno se cubre la cara, con la intención o no, de no ser reconocido.

Ahora bien, el disfraz y la máscara tienen connotaciones históricas y étnicas en Bolivia. En las fiestas, desde la colonia, las máscaras son: “(...) representaciones del cuerpo y el orden social (...)” (Barragán, 2009: 44). Como bien indica la historiadora, en 1555 las festividades religiosas se desplegaban como procesiones. En éstas, las personas (indios y españoles) iban disfrazados: los blancos representaban de modos resaltados los cargos que efectivamente ocupaban en la vida cotidiana, como funcionarios reales o sacerdotes. Los indios, por su parte, se disfrazaban de incas de la nobleza, siéndolo o no. Esto correspondía al “(...) ‘imaginario’ que tenían los españoles sobre ellos (...)” (Barragán, 2009: 44). De este modo, las mascaradas y fiestas patronales, o religiosas en general, eran espacios de representación del imaginario español. Se trataba de puestas en escena o teatralizaciones del orden establecido por la colonia. Los españoles imponían representaciones que creaban imaginariamente de indios y negros a éstos mismos. De este modo, la fiesta no representaba para este último sector la subversión de los valores o poderes establecidos, sino más bien la imposición de las representaciones de sus propias identidades. Esto suspendía sus identidades individuales, ya que los españoles los homogenizaban entre sí al vestirlos como miembros de la nobleza inca y esto, a su vez, los igualaba socialmente entre sí y les dotaba de algún estatus dentro de sus grupos y entre sus congéneres, pero encasillándolos homogéneamente.

La importancia del disfraz también se expresa en la constitución de las actuales fiestas patronales, tal es el caso de la fiesta del Gran Poder. Pues como observamos en la realidad y en la novela de Piñeiro, la ciudad se llena de personas con el disfraz de distintas danzas (diablos, auqui-auquis, caporales, etc.); inclusive la propia Sara Chura lleva un traje de bailarina de Waka-Waka.

Respecto al disfraz de la danza folclórica, Barragán afirma, siguiendo a Cánepa, que “(...) en las danzas andinas predominaba la representación ‘del otro’ (...)” (Barragán, 2009: 46). Este aspecto tiene ecos directos en la concepción de

empielamiento, ya que esta noción significa ser “otro”. Parecería que la equiparación entre el disfraz y la piel guarda una significación relevante y potenciadora por la importante presencia de la fiesta del Gran Poder. Sin embargo, no existe una distancia significativa entre piel y disfraz; por el contrario, este último enriquece la noción de piel. Empero, la creación de la piel –si bien parte de la apariencia y el disfraz– se construye fundamentalmente a partir del lenguaje del *pajpacu*. César Amato no es sólo un sujeto que se disfraza y asume el papel del “otro”, es alguien que crea cada identidad a partir del lenguaje. Quizá esa sea la razón por la que prefiere que relacionen su labor con la de un ilusionista, rechazando toda ligazón con la labor de un actor. Esto vuelve a distanciar la noción de piel y disfraz.

Esta cercanía y lejanía entre piel y disfraz no debería considerarse como una contradicción. Empielarse es convertirse en otro; para ello se debe, primero, desear ser el otro y, después, imitarlo o copiarlo. Esta segunda fase del empielamiento es la que juega como el disfraz. Sin embargo, es un disfraz en el que la indumentaria no está impuesta por un orden colonial como en las fiestas de 1555. No está impuesta, pues el uso de un disfraz surge del deseo del personaje por empielarse y ser el otro. Por otra parte, las pieles transforman la vida del personaje de un modo latentemente permanente, en cambio el disfraz puede transformar al usuario pero sólo por el tiempo que lo tenga puesto. El empielamiento recurre al disfraz en la segunda fase de su mecanismo, pero no se agota en él. El empielamiento es crearse una piel por la que uno se convierte en el otro. Por eso, el empielamiento está más cerca del ilusionismo que de la actuación.

Cuando Amato se empiela puede prescindir de un traje determinado, en la medida en que conjura la realidad por medio de palabras. El uso de palabras para transformarse en otro relaciona a Amato más con un ilusionista que con un actor. El empielamiento por medio de palabras crea realidades a partir del lenguaje, por lo que el ilusionista debe comprenderse no sólo como un mago, sino como un *pajpacu*, es decir como una persona que vende “gato por liebre”. Los *pajpacus* son

comerciantes ambulantes de pomadas y yerbas medicinales que se valen del convencimiento verbal para cerrar sus tratos. Ellos ejemplifican el efecto de sus productos en personas o cosas, razón por la que suelen exponer animales exóticos (quirquinchos, víboras y/o caracoles). Amato es un ser que se disfraza físicamente, pero también por medio de las palabras y convence a los demás como un *pajpacu*. Este poder de la palabra le permite ser un vendedor de mil cosas, por lo que la palabra también le permite cambiar de mil pieles.

Así, el empielamiento es un proceso por el que un disfraz se convierte en una piel más del personaje migrante en la ciudad. El empielamiento puede darse por medio del disfraz o solo por medio de las palabras. El uso de las palabras acerca el empielamiento al ilusionismo y al oficio de *pajpacu*. Las palabras le permiten ser otro y mostrarse a los demás como otro. La ilusión, el encantamiento y la transformación de uno mismo en otro ante los demás son prácticas relacionadas a la embriaguez; esto lo vemos tanto en la historia de las culturas como en la novela. Por ello, abordaremos a continuación el papel de la embriaguez festiva en la novela de Piñeiro.

En la novela de Piñeiro, así como en la realidad, encontramos que la presencia del alcohol es una poderosa señal de la inminencia y del desarrollo de la fiesta del Gran Poder, el narrador indica: “La ciudad estaba ansiosa, en el aire ya se percibía un ligero tufo a cerveza que anunciaba la fiesta del día siguiente y la resaca incandescente de toda la semana.” (Piñeiro. 2003: 9). Esta cita nos indica que “un ligero tufo a cerveza” anuncia un cambio de lo rutinario. Este cambio es el presagio de la fiesta, que pone “ansiosa” a la ciudad y augura “la resaca incandescente de toda la semana”, lo que supone una relación sensible de los personajes y la ciudad por medio del “tufo a cerveza” que juega el papel de un “aire festivo”. La fiesta del Gran Poder y todo lo que ella implica, como ya expusimos, no podría experimentarse si no fuera por el papel del alcohol. Pero la cerveza no sólo vaticina la fiesta en su víspera, sino que influye en la vida de los personajes de modos variados y, a veces, determinantes.

Así, por ejemplo, en “La selva oscura”, un bar donde se expende alcohol en cantidades superlativas, Amato observa al mulato Moisés, un ex bailarín de salsa, al que “(...) la autoridad implacable del alcohol había destruido su carrera” (Piñeiro, 2009: 19). El narrador afirma que César Amato, al ver al mulato, dice: “(...) sabía que el alcohol era la única máscara que se disfrazaba de aquel que la usaba” (Piñeiro, 2009: 19). El alcohol, entonces, tendría aquí la potencia y capacidad de destruir al sujeto que bebe, creando en ellos un tipo de piel, una piel destruida por el alcoholismo. Así por ejemplo, Amato describe a un grupo de borrachos como “deformes y confundidos” (Piñeiro. 2009: 22). Aquí aparecería, entonces, el alcohol con connotaciones negativas. Pero, como veremos a continuación, también existe una perspectiva del alcohol positiva, referida a la plenitud y a la felicidad.

César Amato recuerda la vez en que le preguntó a Toby Choque, un vecino de infancia, si sus canciones eran de origen tropical o andino, a lo que Choque respondió: “(...) yo le canto como andino, porque [el alcohol] es el elixir que despierta la memoria y por ella se hace insoportable la nostalgia. Beber es intentar olvidar recordando.” (Piñeiro, 2003: 20). Esta paradoja muestra, primero, la lógica andina de complementariedad, pues el olvido sólo es posible en la medida del recuerdo; es decir, estos opuestos deben coexistir para que uno u otro emerja. En segundo lugar, delata una comprensión del alcohol que refiere a la apertura hacia una lógica distinta, festiva y andina.

Esta relación estrecha entre el alcohol y la fiesta se muestra, por ejemplo, en que en la mañana del día del Gran Poder, César Amato, Don Falsoafán y el Puntocom se disponen a buscar al Cadáver, razón por la que deciden pasar desapercibidos y parecer cualquier espectador de la entrada, para ello compran tres docenas de botellas de cerveza y comienzan a beberlas. Esto delata la importante y patente presencia del consumo de alcohol en la fiesta, tanto que para pasar desapercibidos, los personajes deben beber mucho al igual que, suponemos, toda la gente que participa de la fiesta. En este caso, el alcohol se

presenta como parte fundamental del desarrollo de la fiesta: la anuncia y empieza a sus participantes.

¿Por qué el canto, la danza y la embriaguez se relacionan con la fiesta? Quizá porque la fiesta representa un momento de libertad expresiva y satisfacción. En este sentido, podemos concluir que el alcohol para la fiesta significa embriaguez. Recordemos que Sara Chura debe despertar en la fiesta del Gran Poder y, siendo que el mismo despertar se consolida como una celebración, ambas instancias potencian la experiencia de lo festivo, potencia que es acrecentada aun más por la embriaguez. En general, ¿acaso no hablamos siempre del canto, la danza y la embriaguez como metáforas de plenitud?:

Con el canto y la danza el hombre se siente pertenecer a una comunidad superior: ya se ha olvidado de andar y de hablar y está a punto de volar por los aires, danzando. Sus gestos revelan una encantadora beatitud. Del mismo modo que ahora los animales hablan y la tierra produce leche y miel, también la voz del hombre suena importante y hermosa como algo sobrenatural (...). El hombre no es ya un artista, es él mismo una obra de arte: el poder estético de la naturaleza entera, por la más alta beatitud y la más noble satisfacción de la unidad primordial, se revela aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez.” (Nietzsche, 2003: 28)

El cortejo festivo y triunfal de Sara Chura se apoderará de la ciudad cuando ésta despierte. El instante se consolidará como la plenitud eterna, el canto y la danza se revelarán bajo el “estremecimiento de la embriaguez”. La fiesta del Gran Poder mutará en la fiesta del despertar de Sara Chura. Los habitantes de la ciudad, bajo los efectos del alcohol y embriagados por la fiesta, reconocerán a esta mujer como una fuerza celebratoria capaz de transformar el mundo conocido: “Entonces los escenarios creados serán las ruinas de su mundo increado, las máscaras, las pieles, las mudanzas se le caerán del cuerpo.” (Piñeiro. 2003: 93). Así, el mayor empielamiento habrá comenzado.

CONCLUSIONES

Consideramos que la relación entre la ciudad y los personajes articula el entramado de la novela de Piñeiro, por esta razón la escogimos como tema de tesis. A lo largo del trabajo nos percatamos de que dicha relación es y produce estética; pero además, observamos que la estética producida puede ser una herramienta de lectura de alcance, incluso, fuera de la novela misma.

Para abordar y comprender a cabalidad el concepto de “estética” tuvimos que realizar una revisión por la filosofía. Así, arribamos a dos acepciones; primero, como “relación sensible con el mundo”, y segundo, como noción de “lo bello y lo sublime”. Ambas visiones están estrechamente relacionadas en la novela, ya que los productos culturales y estéticos individuales (prácticas cotidianas) y colectivas (la fiesta del Gran Poder) son posibles sólo en la medida en que los personajes migrantes son capaces de relacionarse sensiblemente con la ciudad, lo que a su vez es factible por el mecanismo del empielamiento y, en esa medida, los productos se muestran empielados o capaces de contener diversas y plurales visiones de mundo.

En primer lugar, observamos que en la novela los personajes se relacionan estéticamente de una particular manera con la ciudad, puesto que son migrantes que vienen del área rural aymara y, desde esa condición, muestran cierta susceptibilidad y extranjería en torno a su habitación individual y colectiva de la urbe. Empero, esta relación se hace efectiva y llevadera en la medida en que los personajes se van apropiando de la ciudad y, a su vez, la van conformando como un peculiar y hasta ‘nuevo’ espacio, pues la impronta de su presencia se va haciendo evidente en diferentes ámbitos visibles de la metrópoli. Los personajes desarrollan o, más propiamente, potencian el mecanismo del empielamiento como el modo de existir y habitar el nuevo espacio. En tal sentido, el empielamiento es el medio por el que los personajes son capaces de relacionarse sensiblemente con la urbe.

En segundo lugar, observamos que la relación sensible entre los personajes y el espacio produce una manera particular de concebir lo bello y sublime (estética en el segundo sentido) que congrega las prácticas tanto andino-aymaras como urbanas. Este modo particular es el empielamiento, comprendido como el estadio que admite la cohabitación de diversas visiones y formas de experimentar el mundo, y que se plasma en prácticas cotidianas extravagantes y productos culturales colectivos excesivos y abiertos a la pluralidad. Precisamente, la fiesta del Gran Poder es uno de estos productos culturales excesivos puestos de relieve en la novela. Dicha fiesta es esencial para el desarrollo de la trama novelesca, pues muestra cómo opera el empielamiento en tanto modelo estético, tomando en cuenta que es un producto cultural colectivo que los migrantes de la novela construyen.

Ahora, si bien el empielamiento inicialmente guarda relación con el engaño de los sentidos y la representación falsa o ilusoria; también y sobre todo, tiene que ver con la capacidad que posee un sujeto de ser 'otro': "Mudar de piel significaba, en su propia mitología [la de Amato], ser otro por completo" (2009: 14). El mecanismo del empielamiento en la novela comienza -un tanto humorística y paródicamente- por la creación de la apariencia física y discursiva del 'otro'. Después se asumen la vida y la forma de observar, mirar y hasta valorar el mundo de ese 'otro'. Además, y colateralmente a lo que venimos entramando, se conservan las pieles transitadas o asumidas en el pasado. El empielamiento es una apertura a la pluralidad y a la capacidad de cohabitación de muchos sentidos; por eso, abre la posibilidad de que los migrantes provenientes del área rural logren habitar la ciudad y puedan desarrollar sus prácticas andinas sin conflictos con lo ciudadano occidental. Entonces, el empielamiento logra la cohabitación de aspectos diversos y hasta contradictorios en un mismo sujeto.

Habiendo aclarado que los dos sentidos de estética en *Cuando Sara Chura despierte* corresponden al modelo del empielamiento, que nace de las particularidades de la ciudad y de los personajes migrantes que Piñeiro construye, podemos identificar, por un lado, que la "imagen narrativa" de ciudad propuesta

recoge varios aspectos del “surtidor verbal” saenciano; empero, propone desde el empielamiento una “imagen narrativa” de ciudad ‘festiva’, que la diferencia de otras “imágenes narrativas” de ciudad y la particulariza. Los personajes, por su parte, también se constituyen a partir del modelo del empielamiento, pues son peculiares por su capacidad de empielarse y ser muchos a la vez. Es decir, en la línea de nuestra argumentación, el empielamiento arma toda la trama narrativa de la novela de Piñeiro.

Yendo un poco más allá de la trama novelesca, queremos señalar que *Cuando Sara Chura despierte*, en tanto creación artística, responde al modelo estético del empielamiento, pues se empiela de distintos lenguajes; por ejemplo la construcción de los personajes desde varios subgéneros narrativos y la importancia del humor para su desenvolvimiento a lo largo de la novela. Así, observamos que se empiela de diversos registros discursivos, puesto que hallamos tanto discursos poéticos (en la construcción del capítulo central de la novela, que refiere al bolero triunfal de Sara Chura), como filosóficos (en la discusión entre Chusa Pankataya y un plato de charque) y populares (en las frases hechas o proverbios populares), entre otros. Todos éstos atingidos por el humor, que desacraliza cualquier intento de instaurar registros transparentes, puristas, esencialistas o ‘reales’.

A pesar de que la novela no se erige desde el realismo, es subrayable la relación entre la obra y la realidad ‘nacional’ o ‘regional’. Existen ligazones fuertes y explícitas que no creemos fortuitas, por ejemplo el tema de la fiesta del Gran Poder (como espacio y tiempo de la novela). Esta relación se evidencia también en algunos temas tocados por lo personajes, discursivamente o desde sus experiencias narradas, tales como la pérdida del mar, la crítica de una sociedad que mira a los migrantes aymaras como “cadáveres que respiran”, el abuso del alcohol y sus incidencias en la sociedad, además de los conflictos identitarios y existenciales de los personajes. Es decir, Piñeiro muestra una preocupación por el estado de las cosas de la realidad migrante paceña y la desglosa desde un

lenguaje “solvente nacido del humor” (Urzagasti) y representaciones trastocadas, evidentemente intencionales, desde la ficción.

La estética del empielamiento que rescatamos de la novela de Piñeiro puede entrar en diálogo con propuestas que tratan el tema de la estética en nuestro país. Así, por ejemplo, García Pabón, que hace una lectura nacionalista de las posibles estéticas bolivianas, concordando con Jamenson, señala que la importancia de lo nacional, para la literatura del tercer mundo, radica en que los relatos ficcionales son “alegorías nacionales”. En tal sentido, podríamos ver la estética de *Cuando Sara Chura despierte*, tal vez, como la alegoría de la consolidación de las ciudades bolivianas, a partir de sus constantes diálogos e interacciones con las culturas ancestrales.

Por su parte, Barragán y Soruco trabajan el tema de la estética de manera menos directa, pues hacen énfasis en la creación de identidades. Así, la primera señala que los migrantes, en el desarrollo de sus prácticas, crean identidades urbanas. Por su parte, Soruco es más contundente, pues afirma que los migrantes crearon la identidad chola; por lo tanto, la lógica de sus prácticas culturales individuales y colectivas correspondería al retorno a prácticas ancestrales, pero ya con una plena conciencia urbana y capitalista. Ahora bien, en referencia a la novela podríamos decir que los personajes (migrantes) se constituyen como ciudadanos en la medida en que establecen una identidad urbano-andina-chola que les permite crear prácticas urbanas con características andino ancestrales en la ciudad. La experiencia de la ciudad, según estas autoras, es posible por una dinámica de “asenso social” a partir del comercio, por ejemplo. En *Cuando Sara Chura despierte* observamos las interacciones entre los personajes migrantes y la ciudad; sin embargo, no se observa que el “asenso social” sea el medio fundamental para acceder a una experiencia más estrecha con la ciudad, más bien ésta se daría por el mecanismo del empielamiento. Este mecanismo es el que les permite ejecutar y ejercer una serie de múltiples y enriquecedoras prácticas de apropiación de la ciudad y así, convertirse en ‘habitantes’ plenos de la urbe

andina. Así, el empielamiento les permite apropiarse de la ciudad y cohabitar entre ellos de manera satisfactoria.

La propuesta de Javier Sanjinés indica tres modelos históricos de la “estética nacional”: “La estetización de lo político”, “La politización de lo estético” y “La estética de lo real”. Creemos que este último modelo se relaciona con la propuesta de Piñeiro, pues alude al tema de la migración y su impacto en la producción cultural nacional, misma que comprendería: multiplicidad, fragmentación y constante cambio, elementos que también articulan la estética del empielamiento -que supone en lo esencial: capacidad de mutación y multiplicidad de sentidos, tal como observamos en los empielamientos de los personajes o en la fiesta del Gran Poder. Entonces, la estética del empielamiento de la novela de Piñeiro se relaciona en varios puntos con el tercer modelo estético sugerido por Sanjinés.

Ahora bien, ciudad, migración, estética, fiesta y sobre todo empielamiento son los temas que concentran las reflexiones de esta tesis en torno a la novela *Cuando Sara Chura despierte*. Es válido señalar que, después de revisar *Cuadernos de Literatura 43*, en el que se halla un listado de las tesis de la carrera de Literatura, pudimos constatar que ninguno de los temas aquí analizados ha sido trabajado antes, y mucho menos se ha elaborado una tesis sobre la novela de Piñeiro. Sin embargo, como ya lo hemos anunciado antes, Rosario Rodríguez Márquez ha realizado un significativo trabajo sobre la novela en cuestión; empero, sin poner énfasis en los aspectos que nosotros analizamos y ponemos de relieve. Es así, que podemos señalar que la particularidad de nuestra investigación es el rescate y la conformación de una categoría conceptual nacida de una obra ficcional que, en una primera instancia, sirve para comprender la novela en sí; pero también, y esa es quizá la riqueza de esta tesis y la proyección a la que aspira, para comprender aspectos culturales y artísticos que exceden a la novela de la que el concepto emergió. En tal sentido, la presente tesis se suscribe a los estudios literarios interdisciplinarios, pues lo que se buscó fue abrir desde la literatura un resquicio, aunque sea minúsculo, para mirar otras disciplinas.

BIBLIOGRAFÍA

Abbagnano, Nicola. (1974). *Diccionario de Filosofía*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Albó, Xavier. (1989). *Para comprender las culturas rurales en Bolivia*. La Paz: Ministerio de Educación y Cultura y CIPCA.

Albó, Xavier. (1992). “La experiencia religiosa aymara” en *Rostros indios de Dios*. La Paz: CIPCA/ Hisbol UCB.

Bajtín, Mijaíl. (1971). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Barcelona: Barral.

Barragán, Rossana; Cárdenas, Cleverth. (2009). *Gran Poder: La Morenada* (Tomo tres de la colección *Fiesta Popular Paceña*) La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.

Barragán, Rossana. (1990). *Espacio urbano y dinámica étnica. La Paz en el Siglo XIX*. La Paz: Hisbol.

Bascope, René. (2004). *Cuentos completos y otros escritos*. La Paz: Plural.

Beristáin, Helena. (1997). *Diccionario de retórica y poética*. México: Editorial Porrúa.

Burke, Peter. (2005). *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza Editorial.

Cajías, Fernando y Dora. (revisado en fecha 10/08/2010). “Conferencia: Simbiosis religiosa en la zona aymara de Bolivia”. En <http://bogotacapitaliberoamericanadelacultura.gov.co/descargas/Conferencia%20Dora%20Cajias.pdf>

Camacho, William. (2009). “Contratapa” de *Cuando Sara Chura despierte*. La Paz: Gente Común (2da. edición).

Cánepa Koch, Gisela (edit.). (2001). *Identidades representadas*. Perú: Fondo Editorial.

CELADE (Comisión económica para América y el Caribe). (revisado en fecha 1/09/2012). "Migraciones". En: <http://www.eclac.cl/celade/migracion/>.

Eliade, Mircea. (1980). *El mito del eterno retorno*. Buenos Aires: El libro de bolsillo.

Esch Jakob, Juliane. (1994). *El sincretismo religioso de los indígenas de Bolivia*. La Paz: Hisbol.

Ferrater Mora, José. (1999). *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel S.A.

García Pabón, Leonardo. (2007). *La patria íntima*. La Paz: Plural.

Gadamer, Hans-Georg. (1998). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Buenos Aires: Paidós.

Hegel, George. (1983). *Estética. Introducción*. Buenos Aires: Leviatán.

Kant, Emmanuel. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar*. Venezuela: Monte Ávila.

Lema, Lucila. (2001). "Los rituales de la cotidianeidad" en Revista *Yachaikuna*. <http://icci.nativeweb.org/yachaikuna/1/lema.pdf>.

Mercado Vásquez, Martín. (2011). "Migración y atmósferas nacionales. Ensayo fenomenológico sobre la migración como acontecimiento afectivo", ensayo ganador del Primer Concurso de ensayo, Carrera de Filosofía. Inédito. La Paz.

Monasterios, Elizabeth. (2003). "La provocación de Sáenz". En *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz: Tomo II. PIEB.

Nietzsche, Friedrich. (2006). *Ecce homo. O cómo se llega a ser lo que se es*. España: Alianza.

Paz, Octavio. (1950). "Todos Santos, Día de Muertos" en *El laberinto de la soledad*. México DF: Ediciones Cuadernos Americanos.

Payne, Michael. (2002) *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós.

Piñeiro, Juan Pablo. (2003). *Cuando Sara Chura despierte*. La Paz: OFFAVIM (Primera edición).

Piñeiro, Juan Pablo. (2009). *Cuando Sara Chura despierte*. La Paz: Gente Común (Segunda edición).

Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22ª ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>.

Ricoeur, Paul. (2001). *Teoría de la interpretación*. México DF: Siglo XXI.

Rocha, Omar. (2003). "René Bascope: la ciudad o el lugar de la escritura". En *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia. Tomo I*. La Paz: PIEB.

Rodríguez Márquez, Rosario. (2007). "El espacio urbano andino, escenario de reversiones y reinversiones del orden simbólico colonial, entretejidos desde la literatura: -De Juan de la Rosa a las múltiples pieles de Sara Chura". En *Estudios Bolivianos 13. El espacio urbano andino: escenario de reversiones y reinversiones del orden simbólico colonial*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.

Rodríguez Márquez, Rosario. (2008). *De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: la tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)*. Inédito.

Sáenz, Jaime. (1979). *Imágenes paceñas*. La Paz: Difusión.

Sanjinés, Javier. (1998). "Modelos estéticos de cultura nacional" en *Revista T'inkasos Nro. 2*. La Paz: Revista Boliviana de Ciencias Sociales. PIEB.

Sanjinés, Javier. (2012). "De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social" en *Revista T'inkasos Nro. 31*. La Paz: Revista Boliviana de Ciencias Sociales. PIEB.

Sin autor. (2007) "La Fiesta del Señor Jesús del Gran Poder" en *Concierto Boliviano de Fides*. En <http://www.radiofides.com/concierto/concierto27.html>.

Soruco, Ximena. (2011). *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia, siglos XIX y XX*. La Paz: PIEB.

Urzagasti, Jesús. (2003). "Contratapa" de *Cuando Sara Chura despierte*. La Paz: OFFAVIN (Primera edición).

Van Den Berg, Hans. (1989) "La tierra no da así nomás" en *Los ritos agrícolas en la religión de los aymaras cristianos de los andes*. La Paz.

Van Kessel, Juan. (1992). *Cuando arde el tiempo sagrado*. La Paz: Hisbol.

Van Kessel, Juan. (2003). "El individuo y la religión de los andes". Chile: Cuaderno de Investigación en Cultura y Tecnología Andina N° 16.

Villena, Marcelo. (2003). "Ejercicios capitulares con algunos textos de Jaime Sáenz y Blanca Wiethüchter". En *Estudios Bolivianos 13. El espacio urbano andino: escenario de reversiones y reinversiones del orden simbólico colonial*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos.

Villena, Marcelo (Dir.). (2009). *Cuadernos de Literatura 43*. La Paz: Carrera de Literatura.

Viscarra, Víctor Hugo. (2002). *Alcoholatum y otros drinks*. La Paz: Correveidile.

Wiethüchter, Blanca. (2003). "El arco colonial". En *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia. Tomo I*. La Paz: PIEB.