

Revista de Literatura,  
História e Memória

Reescritas del pasado - un  
homenaje a Fernando Ainsa

ISSN 1809-5313

VOL. 7 - N° 9 - 2011

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 195-211

# EPIFANÍA DEL TIEMPO MÍTICO AYMARA Y CONJUNCIÓN DE LOS OPUESTOS POR MEDIACIÓN DE LA BELLEZA TEXTUAL/TEXTIL EN CUANDO SARA CHURA DESPIERTE DE JUAN PABLO PIÑEIRO

**BARI, Camila (Westminster College Center for  
Latin American Studies, University of Pittsburgh)\***  
[baridec@yahoo.com](mailto:baridec@yahoo.com)

RESUMEN: *Cuando Sara Chura despierte* (2003) de Juan Pablo Piñeiro une un mensaje de transformación cultural con un gran rigor estético. Es un discurso carnavalizante, grotesco y esperpéntico sobre el desarraigo del campesino comunitario aymara trasladado a la ciudad de La Paz por migraciones internas. Todo es tensión entre opuestos en una notable estructura novelística que reproduce, como los tejidos aymara, la trama de su cultura, y dentro de ella de la situación del indígena con todo el peso del pasado en su presente como raíz de su autovaloración y de su manera de ser y de pensarse en el mundo. La precisa y simétrica estructura de la novela de Piñeiro y su belleza inherente tiene una función mediadora para la convivencia de culturas heterogéneas en un espacio central de tensión dinámica, donde podrían conservar su individualidad y su particular estremecimiento ante lo sagrado. En su misma textura la novela está proponiendo una forma peculiar de convivencia entre culturas que viven y han vivido en contacto y en conflicto desde hace siglos

PALABRAS CLAVE: Novela boliviana; cultura aymara; textiles aymara; migraciones internas; aculturación aymara en La Paz.

EPIPHANY OF THE MYTHICAL AYMARA TIME AND THE CONJUNCTION OF THE  
OPPOSITES BY MEANS OF THE TEXTUAL BEAUTY IN *CUANDO SARA CHURA*  
*DESPIERTE*, BY JUAN PIÑEIRO

ABSTRACT: *Cuando Sara Chura despierte* (2003) by Juan Pablo Piñeiro combines a transformation message with an aesthetical rigor. It is a carnivalesque and grotesque discourse about the uprooted Aymara peasants who migrate to La Paz from their communal lands. All is but tension between

opponents in a remarkable novelistic structure that reproduces, like Aymara textiles, the woven threads of their culture and specifically the situation of Aymara and the influence of their past in the present as the origin of their self-steam and their way of being and placing themselves in the world. The precise and symmetrical structure of Piñeiro's novel and the beauty inherent to it provides a mediator's function for the coexistence of heterogeneous cultures in a central space with a dynamic tension, where they could keep their individuality and their particular shudder before the sacred. In its own texture the novel is proposing a peculiar form of coexistence of cultures that live and have been living for centuries in contact and in conflict.

KEY WORDS: Bolivian novel; Aymara culture; Aymara textiles; internal migration; Aymara acculturation in La Paz.

*“No es posible imaginar individuos o pueblos sin pasado, sin esa memoria colectiva que les otorga su propia razón de ser. El pasado es necesario para todos; es parte constitutiva de la identidad. Parece que de no remitirse a un pasado con el cual conectarse, el presente fuera incomprendible, gratuito, sin sentido”.*

Fernando Aínsa, *“El tiempo reconquistado”*. Espacios de la memoria: Lugares y paisajes de la cultura uruguaya. Montevideo: Trilce, 2008.

*“Lo folklóricos es rescatado de la consabida mirada exhibicionista del curioso, y es asumido como el otro lado de esa realidad: su dimensión mítica, su vibración mágica”.*

Augusto Roa Batos, *“Imaginación y perspectiva de la literatura latinoamericana”*, Temas, 2. Montevideo, 1965.

Juan Pablo Piñeiro, un autor novísimo, nacido en La Paz en 1979, escribió su novela *Cuando Sara Chura despierte* como culminación del programa de Literatura Creativa en la Universidad Católica de Bolivia, La Paz, y la publicó en diciembre de 2003, en coincidencia con un “despertar” de la identidad aymara que lanzó a la ciudad de El Alto y a las organizaciones comunitarias indígenas formadas en ella, al reconocimiento internacional por su poderosa identidad y accionar colectivos. La coincidencia puede ser casual pero indica la atmósfera favorable a la emergencia indígena que se respira desde entonces en el área aymara de la ciudad de La Paz y que se refleja en el festivo tono augural de la novela.

En esta novela se unen el mensaje de transformación cultural con un gran rigor estético. La fiesta que constituye el cronotopo de la novela reúne las caracte-

rísticas de temporalidad mítica y belleza estética que se corresponden con su mensaje final que exalta una interculturalidad activa que suaviza los encuentros interétnicos e interculturales por medio de la belleza.

Todo es tensión entre opuestos en la novela de Juan Pablo Piñeiro. En primer lugar, la cosmovisión indígena y la europea se polarizan en la concepción del tiempo (retrospectivo vs. prospectivo), en lo filosófico (pensamiento no lógico vs. razón), en lo social (comunidad vs. individualismo), en la concepción del trabajo y la economía (trabajo cooperativo, de intercambio de servicios y bienes, familiar y ritualizado por los ciclos campesinos y la belleza de las artesanías y las celebraciones vs. trabajo competitivo, basado en el intercambio de dinero por servicios o bienes, comercial, urbano y global, movido por el lucro), en la concepción y uso de la tecnología (ingenio dirigido a solucionar problemas de la producción agraria comunitaria vs. inventiva por la inventiva misma, tan desconectada de sus fines pragmáticos que llega a ser inútil en su individualismo solipista y anárquico).

Hay una manifiesta tensión en la novela entre una concepción retrospectiva del tiempo por su invocación de un mítico pasado cuya inminente irrupción en el presente se anuncia a lo largo de toda el texto desde el título mismo, y la concepción prospectiva occidental del tiempo como proyecto. Los muertos en vilo o cadáveres que respiran son personajes omnipresentes en la novela de Piñeiro como una representación del pueblo aymara que ha perdido su memoria colectiva y pena en un mundo intermedio, sin sentido, sin vida. El capítulo central de la novela, en el que predomina el tiempo verbal futuro, anuncia con tono profético el "despertar" y la reinsertión del pasado aymara en el presente. La novela cumple así con la misión que se interpreta como la única importante en Bolivia: ser intérprete de los muertos (PIÑEIRO, 2003, p. 46). En esto se acerca a la novela peruana de Julio Ortega *Adiós Ayacucho* en la que un esperpéntico cadáver con la mitad de su esqueleto recorre el trayecto de Ayacucho a Lima para recuperar el resto de su cuerpo y así poder enterrarse y descansar. En esta novela, Alfonso Cánepa "o más bien, lo que dejó de él la policía" (ORTEGA, 1986, p. 16), está rodeado de personas vivas pero no menos esperpénticas porque la realidad toda está distorsionada, deformada, por las masacres de senderistas en la época del presidente peruano Belaúnde Terry. El medio en que se mueven los personajes semimuertos o semivivos de *Cuando Sara Chura despierte* no es menos grotesco pero se respira un aire de redención, de esperanza en la recuperación del ser indígena. ¿Convoca la novela de Piñeiro a realizar una misión utópica similar a la que ha buscado a través de diversas revueltas la restauración del imperio inca? ¿Es una invocación a un *pachacuti* o mundo al revés para invertir la realidad del siervo y convertirlo en triunfador como en *El*

*sueño del pongo* editado por José María Arguedas? En la obra de Piñeiro, el tono profético es más bien una invitación a ver e interpretar, sin odios, ni milenarismo, ni mesianismo, el pasado indígena aún presente, para insertarlo en la realidad actual de manera similar a la que propone Alberto Flores Galindo en *Buscando un Inca*, aunque con un tono optimista y augural que busca la reconciliación más que la lucha de clases. El tono profético y esperanzado de *Cuando Sara Chura despierte*, se debe quizás a la indiscutible fuerza que el movimiento indígena estaba tomando en El Alto y que culminó en octubre de 2003, cuando sus protestas por la venta del gas natural al extranjero ocasionaron la renuncia del presidente. La matanza de más de cincuenta manifestantes no detuvo el movimiento sino que, por el contrario, los catapultó a nivel internacional y les dio un poder insospechado hasta entonces (Lazar 8).

*Cuando Sara Chura despierte* es una novela irreverente e iconoclasta que se burla del consenso vigente sobre la validez universal del pensamiento occidental y de la globalización económica y tecnológica. Es un conjuro para invocar la visión del lado oscuro e indígena de la realidad boliviana y así incorporarlo otra vez a la vida consciente. Personajes paradigmáticos representan esa postura heterodoxa: Juan Chuza Pankataya, quien discute y termina humillando y eliminando a "Jerky", su adversario y defensor de la racionalidad lógica de occidente. Juan Chuza Pankataya y Jerky, un pedazo de carne deshidratada, entablan un diálogo filosófico que termina con un acto de antropofagia simbólica:

La razón sirve mucho pero no sirve de nada cuando se la considera como la única cosa y se nombra todo lo demás – lo oculto, lo que presentimos – como una oposición y no como un complemento [...] 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 140). [H]ablan 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 persona y repetir todo. Lo que queda al margen de esa máscara, automáticamente se excluye. -Pero la educación nos permite enfrentarnos bien al mundo – replicó el Charquekán. -¿Bien? La vida es un aprendizaje, no es una instrucción –dijo muy tranquilo Chusa Pankataya y después se comió al pedazo de carne deshidratada que se hacía llamar Jerky (PIÑEIRO, 2003, p. 146).

La pareja formada por Falsoafán, el inventor de proyectos tecnológicos absurdos y perfectamente inútiles, y su aliado y secretario, el ambicioso y desarraigado Puntocom. A través del personaje del inventor y su secretario, la novela hace

una sátira de la inventiva tecnológica cuando no tiene un objetivo valioso y de la globalización económica asimilada superficialmente por quienes son, en realidad, sus víctimas. La novela destaca el periplo vital de un campesino inventor, Elmer Lorenzo Pochuli, que al migrar a la ciudad se convierte de sabio profundo en intelectual intrascendente y adquiere el apodo de don Falsoafán. La realidad urbana no le da sustancia a sus inventos y su sabiduría se transforma en un exagerado afán científico y tecnológico desconectado de toda realidad. Sus proyectos que "en el campo funcionaban siempre" se hacen fútiles y comenzaron a fracasar cuando llega a la ciudad (PIÑEIRO, 2003, p. 49), porque están hueros de sentido: el traductor de avispas, la enciclopedia de errores ortográficos, el diccionario de apodos, y muchos otros del mismo tenor. Su secretario, el Puntocom, "había emigrado a la ciudad, junto a su mujer y sus tres hijos [...] con la esperanza de salir adelante y vivir bien. Su esposa [...] no entendía muy bien qué quería decir el Puntocom con eso de salir adelante, para ella no era necesario buscar una vida mejor para vivir bien" (PIÑEIRO, 2003, p. 31). En el caso del Puntocom, no solamente la migración interna lo priva de un sentido de pertenencia a un lugar, sino que sus ambiciones globales lo llevan a sueños imposibles que irónicamente culminarían en un cargo de autoridad indígena en una comunidad rural: "Marta, ten paciencia, tú seguí lavando ropa. Ese dinero nos sirve para que yo me pueda dedicar de lleno a la ciencia y a la investigación. Pronto seremos famosos y yo podré ser Jilakata de Warisata, como don Falsoafán me prometió" (PIÑEIRO, 2003, p. 31-32). La esposa de Puntocom termina traicionando a su esposo con un comerciante vecino hasta que son descubiertos por el Puntocom que envenena al comerciante.

*Cuando Sara Chura despierte* no se trata de una novela rural o urbana sino más bien de un discurso que trata del desarraigo del campesino comunitario aymara trasladado a la ciudad de La Paz por migraciones internas, y que vive en ella "siempre [como] un recién llegado a la ciudad, un viajero en tránsito como todos los paceños" (PIÑEIRO, 2003, p. 10). La novela busca internalizar la cultura aymara en la hegemónica, como punto de partida para su comprensión cabal, sin etnocentrismos, y, por consiguiente, para establecer puentes que permitan la comunicación y la instauración de infraestructuras acordes con la idiosincrasia cultural de los aymara de hoy. Bolivia es uno de los tantos países hispanoamericanos en que la independencia no benefició a la población indígena a pesar de ser mayoría. Después de la Independencia, el derecho a elegir y ser elegido era el privilegio sólo de una pequeña elite criolla y en parte mestiza de hombres mayores de edad que supieran leer y escribir en español y que tuvieran propiedades valiosas, otros ingresos o una profesión remunerativa. Tanto los hombres como las mujeres

pertenecientes a las razas originarias de Bolivia obtuvieron la ciudadanía y el derecho al voto recién en 1952, cuando la legislación resultante de la revolución de ese año aprobó el sufragio universal. Sin embargo, la ciudadanía sigue siendo para muchos aymara sólo letra escrita fuera de su realidad concreta puesto que la ausencia de una educación multicultural y de otros medios y servicios inclusivos tendientes a la integración social los mantiene fuera del sistema. El peso del bilingüismo en la marginación del aymara es causa también de la conciencia metalingüística del vacío cultural del aymara urbano que ha olvidado la lengua de sus ancestros. El conflicto idiomático se refleja en la imagen del personaje cuyo punto de vista domina la novela, el prestidigitador que vive disfrazado de otros, adoptando las pieles o máscaras que imagina en otros y cuya palabra es por lo tanto “quebradiza y mutable” porque sabe “lo que es mirarse en el caleidoscopio por accidente” (PIÑEIRO, 2003, p. 25). Para el personaje del prestidigitador una de “sus frustraciones más íntimas” es su desconocimiento del idioma aymara (PIÑEIRO, 2003, p. 21-22). Es sin embargo “uno de esos contados seres en el mundo que pronunciaba cada palabra como escondiendo la otra [...] su idioma no era el castellano, su idioma probablemente era el conjuro de un ser que mutaba para no romperse, [...] tal vez sólo palabras enredadas con otras palabras; el idioma de un fanfarrón” (PIÑEIRO, 2003, p. 22).

Los personajes de *Cuando Sara Chura despierte* viven en La Paz pero son en su mayoría de origen campesino; vienen de las comunidades rurales donde todavía están vivas las tradiciones aymara. La novela expresa el sin sentido de la vida de esos personajes en un medio donde sus tradiciones han sido olvidadas. La falta de memoria colectiva y la ausencia de las redes de apoyo que le proporcionaba la comunidad tradicional rural los convierten en muertos ambulantes. El personaje del prestidigitador desde el cual se focaliza la narración y cuyas peripecias constituyen el hilo conductor de la trama es César Amato, un ilusionista sin identidad definida, que cambia de apariencia a cada paso. Cuando adopta la apariencia de un detective es contratado por Sara Chura para encontrar al cadáver andante, el personaje misterioso que aparece y desaparece a lo largo de la novela y que representa al pueblo aymara perdido en una cultura ajena. Sara Chura es una reencarnación de la mítica Pachamama que necesita reencontrarse con su pueblo para que ambos puedan volver a la vida al identificarse el indígena con sus tradiciones que lo nutren y dan sentido a su vida. César Amato, el imitador, representa los subterfugios a los que debe recurrir el aymara urbano ante su sentimiento de falta de pertenencia. Por estar fuera de la red comunitaria, el imitador ha hecho una profesión de la falta de identidad y desde su juventud se ha dedicado a imitar diferentes profesiones “habi-

tando las distintas posibilidades de ser otro” como un actor, sólo que “su escenario era este mundo” (PIÑEIRO, 2003, p. 8). Sin embargo, a lo largo de toda la novela va a conservar la misma identidad de detective de acuerdo con su misión dentro de la trama. Aunque él no lo sabe, su misión es investigar y encontrar la identidad comunitaria auténtica de los aymara que en el medio urbano está fragmentada y apenas sustituida por los sindicatos o cofradías a los que él se había ido incorporando y luego desligando en sus sucesivas encarnaciones profesionales. En la primera escena de la novela, contrastan ambas concepciones de comunidad cuando el detective se encuentra con un viejo comunario que lleva hielo de la montaña a la ciudad y le pregunta si pertenece “a la cofradía de los trabajadores del frío”. El campesino baja la mirada y no le responde (PIÑEIRO, 2003, p. 6-7), por lo que el detective lo desdeña, no comparte nada con él y lo deja ir con una mirada sarcástica. En el último capítulo de la novela, en cambio, el muerto que respira, que ya ha comenzado a recuperar su identidad, se encuentra con el comunario hielero, habla con él, comparte su coca y su alcohol, y lo acompaña en su descenso a la ciudad, montado en uno de sus burros junto al hielo.

En uno de sus rasgos esperpénticos más grotescos y carnavalizantes de la novela, Juan Chuza Pankataya, otro comunario que llega a La Paz y pierde todo contacto con su *ayllu*, se siente como un muerto y fracasa en trabajos rutinarios de gestor burocrático que lo insensibilizan hasta convertirlo casi en una estatua. Por inspiración de una *waka* u objeto sagrado, decide recuperar su identidad de *tullqa* o intérprete de los muertos, ocupación que había desempeñado en su comunidad durante las ceremonias de despedida de los difuntos. De esa manera logra “ser un comunario, a pesar de vivir en la ciudad” (PIÑEIRO, 2003, p. 155). En consecuencia, como intérprete de los muertos, se dedica a trabajar como “cadáver postizo” en los velorios en que el muerto, por una razón u otra, no se halla en estado presentable.

En la ciudad, algunos personajes femeninos secundarios, las prostitutas, de brevísima aparición en la novela, muestran también las consecuencias de la pérdida de contacto con su comunidad rural tradicional. En imágenes que recuerdan las del puerto de Chimbote en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, se las ve hundidas en la prostitución en la ciudad que las ignora, esperando “poder establecerse bien” en el futuro con el dinero ganado. Una vez más, en una caricatura degradante, el narrador comenta que, en su carencia de un lugar, sueñan con irlo creando con su trabajo, “casi como si amueblaran el hábitat de la piel a la que después se mudarían” (PIÑEIRO, 2003, p. 19).

## PACHAMAMA: EL OSCURO INCONSCIENTE MATERNAL DE LOS AYMARA

Respondiendo a la idea de que, como dice uno de los personajes de la novela, "la mejor forma de conocer a un pueblo es a través de sus fiestas" (PIÑEIRO, 2003, p. 88), la novela gira alrededor de la fiesta y entrada del Señor del Gran Poder que se festeja todos los años a fines de mayo o principios de junio y que es, junto con el Carnaval de Oruro y la Entrada Universitaria en la Paz, una de las tres fiestas mayores en Bolivia. La entrada de danzarines y músicos arranca de Ch'ijini, el barrio aymara de La Paz, y llega hasta el centro de la ciudad de La Paz constituyendo un modo particular de los aymara de afirmar de una manera física su ocupación colectiva de la ciudad a la que quieren pertenecer. La danza y el aspecto religioso de la entrada provienen del sincretismo de la antigua creencia en la divinidad máxima del rayo, Tunupa, quien se manifestaba en forma trinitaria (BOUYSSÉ-CASSAGNE; HARRIS, 1987, p. 52), con la fiesta cristiana de la Santísima Trinidad, y revelan un sentido social del ser en relación con su lugar y con los espíritus (Lazar cap. 4). Al principio la fiesta se desarrollaba sólo en el barrio de Ch'ijini pero actualmente se ha extendido al centro de la ciudad y cuenta desde 1995 con la presencia de autoridades nacionales y locales, desde que el primer vice-presidente de origen aymara, Víctor Hugo Cárdenas, asistió a la celebración consagrando la importancia de la fiesta indígena. Junto a los danzarines, miles de espectadores hacen una toma simbólica del espacio de otras culturas. Los preparativos de vestimentas y ensayos de fraternidades y músicos duran varios meses y la fiesta no sólo abarca todo el día desde las ocho de la mañana sino que se extiende a los días posteriores aunque con menos solemnidad. (Guss *passim*. Para una descripción detallada de la fiesta ver Albó y Preiswerk 293-354).

Lo femenino en relación con el conocimiento del pasado tiene una gran importancia en la cultura aymara. La presencia de la Gran Madre, la Pachamama andina, la generatriz que da vida y nutre a su pueblo, temible y risible, seductora y anciana, maga poderosa y mujer inerme, es central en la narración de Piñeiro que presenta sus lados positivos y negativos dentro de un contexto mítico en que se exalta la oscuridad como símbolo del inconsciente. Una inmutable presencia de la ancestral cultura aymara es sostenida en la armonía estética de la trama de la novela en pugna con la coexistente cultura europea en la multiétnica sociedad boliviana. La cultura aymara es como la oscuridad que persiste en el envés de las cosas mientras las luces de la razón pretenden negarla al proyectarse solamente sobre la faz de la realidad que mira hacia el porvenir. Tradicionalmente el inconsciente se identifica con lo maternal y lo femenino (NEUMANN, 1963, p. 148) y, en la novela,

Sara Chura, la Pachamama, "no era solamente una mujer: era la oscuridad" (PIÑEIRO, 2003, p. 183). La oscuridad del inconsciente es preferida a la luz consciente de la razón que, "encandilando todo lo que respira en los rincones y silenciando lo que camina metiendo ruido por los pasillos" (PIÑEIRO, 2003, p. 5-6), impide ver "el rostro apagado del mundo" (PIÑEIRO, 2003, p. 8-9).

En la novela de Juan Pablo Piñeiro, Sara Chura es descrita como una mujer frágil y ansiosa, ebria y tambaleante pero también poderosa, de tres metros de altura, de color cobrizo, de grandes pechos y de pies curtidos; mujer ancestral, misteriosa, de hermosos e insondables ojos, con poderes sobrenaturales. Es la mujer que el detective Amato ha presentado desde siempre, mujer antigua, corazón metafísico de todas las mujeres. A lo largo de la novela, que gira alrededor de su anunciada aparición ante el pueblo indígena de La Paz en el desfile de la fiesta de El Señor del Gran Poder, esta mujer extraordinaria se va revelando como la representación simbólica de la Pachamama, generatriz del pueblo aymara, figura central de todo su cosmos mítico, que en la novela se presenta al principio como un ser casi inexistente, embriagada, sin un rostro ni un cuerpo que pueda mostrar para ser reconocida por la multitud. Ella necesita reunirse con la memoria de su pueblo que está también dormido, como un cadáver que respira, para devolverle su identidad. Sara Chura representa así, en la novela de Piñeiro, un mito que se relaciona con la mujer esencial de la cultura aymara, a la que se identifica con la naturaleza y específicamente con la madre-tierra, fértil y nutricia por su capacidad reproductiva y porque alimenta a todas las criaturas.

Desde el punto de vista feminista, este mito se asocia con el imaginario de la mujer reducida a lo maternal y lo natural, excluyéndola de lo público. Sin embargo, el poder social simbólico del mito se hace evidente cuando despierta la conciencia de su pueblo y lo moviliza a la participación en una democracia directa, y convoca en especial a las mujeres para que actúen en el ámbito público como una extensión del espacio doméstico sin establecer separaciones estrictas entre uno y otro. El extenso capítulo central de la novela, "El bolero triunfal de Sara Chura" es un canto exaltado a la mujer mítica que toma la ciudad por asalto con todo su poder para señalar el camino a su pueblo, tejiéndolo en "la gran urdimbre de los ancestros" (PIÑEIRO, 2003, p. 110). El mito de la Pachamama otorga a la mujer un gran capital simbólico por su rol de civilizadora femenina, porque su manto es "el tejido que la diferencia del mundo salvaje, indomable y sediento de los cerros" (PIÑEIRO, 2003, p. 113). Sara Chura es todas las mujeres, "las tejedoras, [que van] haciendo y deshaciendo los nudos al paso del tiempo [porque] lo que viste a Sara no [es] una tela sino un cuerpo vivo, latiendo en las infinitas tejedoras asentadas en su espalda,

pero de lejos, [...] sólo se verá un tejido cambiando de formas y colores, como un espejo de la memoria” (PIÑEIRO, 2003, p. 114).

La omnipresente figura de la tejedora en la novela de Piñeiro confirma el capital simbólico de la mujer aymara por su relación con el mito de la Pachamama. La tejedora rural, repitiendo su labor milenaria, símbolo de civilización, conserva el entendimiento e interpretación del sentido de la sabiduría, los valores y la experiencia pasados mediante la “escritura” textil. El capital simbólico de la tejedora no se pierde en la ciudad. La tejedora aymara urbana está representada por otro personaje de la novela, Lucía, la esposa no-vidente de un líder político de La Paz. Ella también teje los hilos del pasado en la trama del presente al reproducir la vida de la ciudad, en cada uno de sus sitios, en una mágica maqueta, cambiante como la vida misma, donde puede “ver” con sus manos todo lo que ocurre en La Paz en el día de la fiesta del Señor del Gran Poder. La maqueta, y no un tejido en un telar, es el texto en el que la mujer de la ciudad puede tejer la vida de todos. Su ceguera y el hecho de estar recluida en un cuarto demuestran su poder simbólico porque el sentido de la vista está constantemente asociado en la novela con la racionalidad occidental que encandila y no permite ver el lado oscuro, profundo y no racional de la vida. Los cambios de luces que la ciega Lucía provoca acentúan el carácter temporal y no sólo espacial de la maqueta de los vivos que incluye también la de los muertos: “Y no es una maqueta de La Paz, es una reproducción del día del Gran Poder. [...]. Lucía respiró profundamente y la luz de la habitación cambió por completo. De la maqueta desaparecieron todas las personas y aparecieron una infinidad de muertos” (PIÑEIRO, 2003, p. 88-9).

Dado que “[l]a fiesta no tiene temporalidad,” como dice otro personaje (PIÑEIRO, 2003, p. 89), la novela entera se despliega en un tiempo detenido en un espacio donde el transcurrir es simultáneo, no sucesivo, como en el diseño de una manta andina en que los colores vibran, contrastan y se compensan mutuamente dentro de los límites de su textura. El concepto de tiempo de los aymara se visualiza espacialmente como un tejido todavía extendido en el telar y que va creciendo ante los ojos de la tejedora a medida que va creándolo a la par del transcurrir vital. Este textil, hecho de tiempo ya vivido, es objeto de contemplación y sabiduría, mientras el futuro permanece ignorado a espaldas del contemplador, misterioso, no existente todavía, sólo a veces presentido en sueños.

En la cosmovisión aymara, las categorías temporales y espaciales se comunican entre sí al incluir no sólo el pasado en el presente sino también al extender las redes de la comunidad “al mundo de los difuntos, a la naturaleza y al mundo sobrenatural” (VAN DEN BERG, 1992, p. 293). Los aymara “consideran

todas las cosas mutuamente relacionadas: el hombre, la tierra, los animales, toda la naturaleza. Todo tiene que ver con todo y no hay nada ni nadie aislado, separado" (VAN DEN BERG, 1992, p. 296). Por eso la red social del ayllu incluye a los difuntos que los familiares recuerdan. El rol que juegan los muertos entre los aymaras es muy importante y se basa por una parte en el temor que inspiran a los vivos, y por otra en la necesidad de la colaboración de vivos y muertos para superar sus vicisitudes. Hasta que llega la época de la cosecha, los difuntos quedan en vilo, se los deja en paz y no se los espanta con ruidos de charangos y bombos porque los muertos son los que "hacen crecer la papa en el fondo de la tierra" (PIÑEIRO, 2003, p. 133). Las cabezas de los muertos son "como [...] semillas y podrían hacer brotar la papa o los animales. [Ellos siembran] de nuevo el mundo para que se teja con los otros dos mundos" el de los vivos y el de más allá (PIÑEIRO, 2003, p. 215). Los muertos actúan así como enlaces entre los tres mundos aymara: el de abajo que está en el interior de la tierra, el del centro donde están los vivos, y el de arriba al que los muertos suben después de un tiempo (PIÑEIRO, 2003, p. 215). Cuando llega la época de la cosecha, en una ceremonia que incluye el recuerdo respetuoso del que murió (BOUYSSÉ-CASSAGNE; HARRIS, 1987, p. 39), "los comunarios [...] [sacan] sus bombos y sus charangos para espantar a los muertos y ayudarlos a subir al mundo de arriba [...] despidiéndose el viernes de carnaval" (PIÑEIRO, 2003, p. 134). Si los vivos no logran demostrar su afecto y respeto al pariente muerto para enviarlo al otro mundo, el difunto se quedará "como un fantasma en el mundo del centro, molestando sin cesar a los vivos, antes de seguir su trayectoria hacia el mundo de arriba" (PIÑEIRO, 2003, p. 134).

La memoria del pasado y las distintas formas de conservarla distinguen también a los aymara de las culturas europeas. Las palabras y su transcripción en escritura alfanumérica no son la única forma de retener el pasado. Entre los aymara, como en otras culturas andinas, los hechos ocurridos y las acciones realizadas se preservan no sólo en los relatos orales sino también en los diseños de los tejidos, en pictogramas y en los quipus. La imagen de la tejedora al telar, hilando los hilos del pasado para poder contemplarlo y quizá presentir lo que los hilos del futuro le deparan a ella y a su comunidad, es la mejor representación de la concepción témporo-espacial de los aymara:

Lo estaba esperando, respondió [...]. Sentada en una chacra, hilando la lana para terminar de tejer un textil, estaba una mujer [...]. Sabía que alguien iba a venir a pedirme mi llama cuando terminara de tejer, me comentó la tejedora. [...] Con cada una de estas figuras te puedo contar muchas historias, las historias son también tejidos y nosotros somos las figuras que se pueden entrelazar, me contó la tejedora (PIÑERO, 2003, p. 211).

## LA RIGUROSA ESTÉTICA DEL *AXU*: LA NOVELA ESTRUCTURADA COMO UNA MANTA AYMARA DE MACHA

En antropología, el tejido es interpretado como signo de civilización, y lo es muy claramente para los aymara que los producen para satisfacer toda clase de necesidades humanas y que además visten a las llamas y otros animales en ocasiones rituales distinguiéndolas así del mundo salvaje y cimarrón. Los textiles aymara hechos por mujeres son de una gran finura y complejidad en sus combinaciones de colores, los que pueden decodificarse en relación con el pensamiento y las creencias de la cultura que los produjo. Las etnohistoriadoras Thérèse Bouysse-Cassagne y Olivia Harris, al estudiar el concepto espacio-temporal de **pacha** en el pensamiento aymara, citan un análisis semiótico de Verónica Cereceda y encuentran que “el espacio del tejido y el de los **pacha** míticos participan de las mismas categorías” (BOUYSSÉ-CASSAGNE; HARRIS, 1987, p. 33), y que “el tejido reproduce el mismo código que el mito” (BOUYSSÉ-CASSAGNE, HARRIS, 1987, p. 26).

La concepción espacio-temporal de los aymara se reproduce también en su organización social de manera que el mundo comunitario como un tejido de redes sociales tiene su correspondencia en los creativos textiles aymara, en los que se combinan colores y formas reguladas por leyes artísticas profundamente significativas. Reproduciendo la concepción espacio-temporal aymara en su estructura, la novela de Piñeiro constituye una interpretación artística y auténtica de la cultura aymara y dentro de ella de la situación del indígena y del peso del pasado en su presente y en la raíces de su autovaloración y de sus modos de ser y de pensarse en el mundo en el que actúa.

Con un estilo terso, casi lírico pero al mismo tiempo esperpéntico, grotesco y carnavalizante, en un español rico en giros cultos y en expresiones idiomáticas populares del habla coloquial, la notable estructura novelística de *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Carlos Piñeiro reproduce, como los tejidos aymara, la trama de su cultura. El riguroso orden de las partes y capítulos de la novela responde a un diseño textil similar al tejido de un *axu* o manta aymara típica de la región de Macha, al norte de Potosí, la cual se menciona varias veces en la novela. Estos afamados *axu* tienen una forma rectangular con un solo color de fondo y por todo adorno lucen, cerca de ambos extremos, dos y dos series de cinco listas paralelas de colores graduados llamadas *k'isas* dejando en el centro un espacio liso de un solo color llamado *pampa*. El número ideal de listas dentro de una *k'isa* es

cinco (CERECEDA, 1987, p. 224). La estructura de la novela de Piñeiro responde a este diseño del *axu*: tiene en total cinco partes, de las cuales las dos primeras y las dos últimas se dividen en cinco capítulos cada una, mientras que la parte central es una sola unidad. Los cinco capítulos de cada una de las dos primeras y de las dos últimas partes de la novela se corresponden con el diseño de las *k'isas* que adornan el *axu*. "Una *k'isa* es una angosta escala cromática. Está formada por listas que se van ordenando de más oscura a más clara, o de más clara a más oscura, según la lectura" (CERECEDA, 1987, p. 184-187). Para conseguir un efecto luminoso, "las tejedoras marcan con fuerza el extremo de sombra. De esta manera, por contraste, el ojo percibe de inmediato la luz contenida en los otros grados de la escala" (CERECEDA, 1987, p. 188). A pesar del contraste entre sus extremos, las degradaciones de las *k'isas* "deben crear la ilusión de una transformación sin quiebres, que recuerde el arco iris. Es precisamente esta ilusión de continuidad, sin rupturas, lo que está designando la palabra *k'isa* ('dulce,' 'suave')" (CERECEDA, 1987, p. 188). Las *k'isas* producen la ilusión óptica de un destello brillante, luminoso, dulcemente continuo porque cada una de sus listas de colores son angostas "y el ojo puede así coger la escala como un todo, unificando los colores a partir de los rasgos dominantes y llenando él mismo los vacíos que deja la arquitectura interior. [...] [L]as *k'isas* no son más que una estructura de contraste: sombra vs. luz, mediada por el tono intermedio y sus matices, si los hay. Es decir, sombra – ni sombra ni luz – luz" (CERECEDA, 1987, p. 189).

En la novela de Piñeiro, hay un constante juego de luz y oscuridad, a veces fuertemente contrastante, a veces suavizado por el tornasol o la transformación camaleónica de los colores. Damos sólo un ejemplo: "En el centro del tejido, una hoja de coca empezó a incendiarse, la llama, pequeña y tornasolada, absorbía toda la luz que aún quedaba en la caverna. El centro de la tierra debe ser tan oscuro como el centro del cuerpo, dijo Sara Chura" (PIÑEIRO, 2003, p. 187).

Según Verónica Cereceda, la composición de las *k'isas* se relaciona con su capacidad de mediación en el conflicto entre sombra y luz que en un plano social se conecta con el tema de la reducción de un conflicto difícil por medio de la belleza estética (CERECEDA, 1987, p. 189). Los contrarios se definen en aymara con los términos *t'aqa*, *awqa* o *allqa* que representan un universo opuesto que, en términos más abstractos, dice Cereceda, podríamos definir como el universo de la 'disjunción' mientras que la mediación se define como 'conjunción'. No obstante, aclara Cereceda, la mediación no es todo contacto posible sino tan sólo aquel que, siendo difícil de lograr o siendo peligroso, requiere un intermediario: es a este contacto riesgoso que se asocia a la idea de belleza. (CERECEDA, 1987, p. 218-

219). En palabras de Verónica Cereceda, el pensamiento andino, a través de todas sus manifestaciones, y entre ellas el tejido,

[...] intenta, desesperadamente, construir las disjunciones fundamentales de un universo semántico: cultura/salvaje, orden/desorden, diferencia/ semejanza, etc., etc. [para luego establecer] una homologación [...] entre la belleza y la grata sensualidad, por una parte, y una idea de 'mediación' (contenida en coyuntura, tránsitos, enlaces, etc.), por otra. El pensamiento parece así utilizar lo bello y lo sensible para establecer un principio de cohesión, de armonía, al interior de esas drásticas distinciones que él mismo se da la dura tarea de establecer. (CERECEDA, 1987, p. 138-139).

En la novela de Piñeiro, entre tantas imágenes de oposición de luz y oscuridad, se produce un momento epifánico en que el tiempo se detiene y el inventor y el detective, opuestos por ser el uno siempre idéntico a sí mismo y por eso inadaptado a la ciudad y el otro un ser que cambia constantemente para adaptarse a otra cultura, sienten como "si hubieran sido trasladados al interior de una catarata; [...] y se enfrentan en una cueva húmeda donde el mundo se veía como un vertiginoso efecto de luz" (PIÑEIRO, 2003, p. 70). "Ahí estaban las dos entidades en el centro de la catarata, mirándose como a través de un espejo; cada uno se reconocía en lo que no tenía del otro. Al encontrarse los opuestos, se habían encontrado ellos también" (PIÑEIRO, 2003, p. 73).

Viendo toda la estructura de la novela como un tejido podemos apreciar no solamente su cuidadosa graduación dentro de su marco escritural y referencial, sino también su engarce contrastivo en una realidad oscura a la que opone el alumbramiento que anuncia. El tiempo verbal futuro que domina la *pampa* o parte central de la novela es un conjuro que va trayendo las hebras del futuro desde su posición invisible a los ojos de la tejedora hacia el plano visible del presente en que lo va tejiendo entre los tensos hilos del pasado cuya trama ya terminada va creciendo delante de sus ojos. El futuro está detrás y fuera del campo visual, en la provisión de hilos que la tejedora va tomando para entretejer en su trama. El tiempo verbal futuro convoca lo que aún no se ve, lo que todavía está en la "[o]scuridad como la del vientre o la de la tumba, oscuridad en todas sus temperaturas y con todos sus misterios" (PIÑEIRO, 2003, p. 183). La parte central de la novela es una invocación a Sara Chura a través del sueño común de todos sus hijos dormidos, en una mina en el corazón de una montaña, donde guiados por *Ch'amakami*, el lado masculino de la Pachamama, perciben su presencia sin poder verla porque ella se identifica con la oscuridad misma (PIÑEIRO, 2003, p. 183). Este tramo central, al

estar en tiempo futuro, es también el espacio oscuro en que la lucha entre la sombra y la luz, como en las listas de una *k'isa*, produce un efecto de luz, un 'dar a luz.'

Fuera de la novela, en el mundo referencial que rodea a la ficción novelística, todo es sombra también, no hay un presente ni un pasado vivo para los aymara que esperan el momento de renacer, de despertar junto a Sara Chura. Los capítulos que a modo de *k'isas* bordean el principio y el final de la novela y matizan el paso de la sombra a la luz son los mediadores en el alumbramiento de una nueva vida para los aymara: "son un esfuerzo por unir la sombra y la luz, pasando a través de los colores brillantes que, metafóricamente, permitirá una transformación en otro plano de la realidad" (CERECEDA, 1987, p. 204). Permitirán el paso del futuro al presente, del sueño a la vida. La precisa y simétrica estructura de la novela de Piñeiro y su belleza inherente tiene una función integradora para la reconciliación de culturas heterogéneas en el espacio de tensión dinámica del centro, donde podrían conservar su individualidad y su particular estremecimiento ante lo sagrado. En su misma textura la novela está proponiendo una forma peculiar de convivencia entre culturas que viven y han vivido en contacto y en conflicto desde hace siglos.

Con su estructura textual/textil, tan sutilmente tejida como un *axu* de Macha, la novela de Juan Pablo Piñeiro se constituye en una zona de tensión entre fuerzas opuestas que no se resuelve a favor de una u otra sino que resulta en un equilibrio dinámico tal como ocurre en la cosmovisión aymara en la que todo está conectado pero al mismo tiempo en una confrontación permanente, como un paisaje que se enfrenta a su reflejo en un lago separados sólo por una luminosa y temblorosa línea lacustre. La idea de una tensión dinámica entre opuestos es una novedosa forma de heterogeneidad cultural. No se trata de una heterogeneidad cultural globalizadora y sin matices sino de una diversidad cultural conflictiva, alternativa y flexible (Orihuela 220), donde cada identidad puede conservar su fuerza originaria.

## NOTAS

- \* Camila Bari es Ph. Doctora en Literatura Hispanoamericana y Lengua Española. Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Se desempeña como profesora asociada en Westminster College, investigadora del Center for Latin American Studies, University of Pittsburgh.

## REFERENCIAS

AÍNSA, Fernando. "El tiempo reconquistado". *Espacios de la memoria: Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo: Trilce, 2008.

ALBÓ, Xavier; PREISWERK, Matías. "El Gran Poder: Fiesta del aimara urbano" *América indígena*. 2-3, 1991, p. 293-354.

ARGUEDAS, José María. "El sueño del pongo." In: CARRILLO, Francisco (comp). *Literatura quechua clásica*. Lima, Perú: Ediciones Biblioteca Universitaria, 1968.

ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Ed. Crítica, Eve-Marie Fell, coord. Nanterre, France: ALLCA XX, 1990.

BOUYSSSE-CASSAGNE, Thérèse; HARRIS, Olivia. "Pacha: En torno al pensamiento aymara". *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Thérèse Bouysse-Cassagne y otros. La Paz: Hisbol, 1987.

CERECEDA, Verónica. "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku". En: *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. Thérèse Bouysse-Cassagne y otros. La Paz: Hisbol, 1987.

FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca*. Lima, Perú: Horizonte, 1988.

GUSS, David M. The Gran Poder and the Reconquest of La Paz. *JOURNAL OF LATIN AMERICAN ANTHROPOLOGY*. 11/2, 2006, p. 294-326.

LAZAR, Sian. *El Alto, Rebel City: Self and Citizenship in Andean Bolivia*. Durham and London: Duke University Press, 2008.

NEUMANN, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. 2ed. Tr. Ralph Manheim. Princeton, N.J.; Princeton University Press, 1963.

ORIHUELA, Juan Carlos, 2002. "La peregrinación vigilante. Tendencias de la narrativa boliviana de la segunda mitad del siglo XX". *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. Tomo I. Blanca Wiethüchter. La Paz, Bolivia: Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, 200-225.

ORTEGA, Julio. "Adiós Ayacucho." *Adiós, Ayacucho seguido de El Oro de Moscú y otros peligros que acechan a los adolescentes en sus primeros pasos hacia la vida adulta*. Philadelphia, PA: Camino Books, 1986.

PIÑEIRO, Juan Pablo. *Cuando Sara Chura despierte*. La Paz, Bolivia: OFFAVIM, 2003.

ROA BASTOS, Augusto. "Imaginación y perspectiva de la literatura latinoamericana", *Temas*, 2. Montevideo, 1965.

VAN DEN BERG, Hans. "Religión aymara". *La cosmovisión aymara*. Hans Van den Berg y Norbert Schiffers, comp. La Paz, Bolivia: UCB/Hisbol, 1992, 291-308.

## SOBRE LA AUTORA:

Camila Bari es Ph. D. en Literatura Hispanoamericana y lengua española. Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina. Se desempeña como profesora asociada en Westminster College, investigadora del Center for Latin American Studies, University of Pittsburgh. Ha publicado numerosos estudios de género, urbanismo y composición social y étnica en Latinoamérica: "Género, Independencia y litoral marítimo en Juan de la Rosa: novela histórica fundacional de la nación boliviana" (en prensa), "Legitimación de la identidad mestiza en Juan de la Rosa: memorias del último soldado de la independencia por Nataniel Aguirre", "Imágenes y roles femeninos en La casa de los espíritus de Isabel Allende", "Pueblo de indios/Ciudad española: Lectura urbanística de Oficio de tinieblas de Rosario Castellanos". "Enfoque semiótico y sociocrítico de las imágenes de la mujer en la novela hispanoamericana de los dos últimos fines de siglo". "Multiplicidad y perspectivas en el texto, paratextos y metatextos de *Conspiración contra Guemes una novela de bandidos, patriotas y traidores* de Elsa Drucarof".