

“Solo los indios creen en esas cosas”: significación del sujeto indígena en “Soroche” de Mónica Ojeda y “Chaco” de Liliana Colanzi

Ilaria STEFANI
Università di Padova

Resumen

Lejos de costumbrismos y tipificaciones exotistas, el cuento fantástico hispanoamericano del nuevo milenio vuelve a textualizar el elemento indígena, asociándolo a significados distintos de los que tuvo en otros momentos de la historia literaria del subcontinente, como el indigenismo. Se examinarán, en concreto, los cuentos “Soroche” de Mónica Ojeda y “Chaco” de Liliana Colanzi, donde los personajes nativos se asocian a otras identidades marginales y fronterizas, configurándose como vehículo de deconstrucción del sujeto moderno y experimentación de prácticas identitarias alternativas, sin dejar de manifestarse como localismo resistente. A través de lo que podríamos definir un ‘devenir-indígena’, estas narraciones proponen perturbantes y subversivos cambios de perspectiva. En el cruce entre el mundo ancestral y la realidad postmoderna, entre las especificidades de lo local y las tensiones centrifugas de la globalización, estas narraciones nos restituyen una imagen espectralizada del sujeto indígena, que aflora de la orilla de lo reprimido global ya no (solo) para reivindicar los despojos de un pasado irresuelto, sino también para contradecir el paradigma unitario de ‘humano’ planteado a partir de la modernidad europea.

Palabras clave: fantástico, indígena, frontera, horror, postumano.

Abstract

Far from costumbrisms and exoticist typifications, the Hispanic American fantastic tale of the new millennium retextualizes the indigenous character, associating it with meanings different from those it had in other moments of the subcontinent's literary history, such as indigenism. Specifically, this article will examine the short stories “Soroche” by Mónica Ojeda and “Chaco” by Liliana Colanzi, in which native characters are associated with other marginal and border identities. Also, they are configured as a vehicle for the deconstruction of the modern subject and the experimentation of alternative identity practices, without stopping to express themselves as resistant localism. Through what we could define a ‘becoming-indigenous’ process, these narratives propose disturbing and subversive changes of perspective. At the crossroads between ancestral world and postmodern reality, between the specificities of the local and the centrifugal tensions of globalization, these narratives give us back a ‘spectralized’ image of the indigenous subject, who emerges from the shore of the global repressed not (only) to claim the spoils of an unresolved past, but also to contradict the unitary paradigm of ‘human’ proposed by European modernity.

Keywords: Fantastic Literature, Indigenous, Border, Horror, Posthuman.

“Sólo los indios creen en estas cosas” (Colanzi, 2016: 48), afirma nervioso un chofer de taxi hablando de embrujos, cruzando una ciudad de los Andes bolivianos sin nombre, en el cuento “La Ola”. Lo mismo opina un joven estudiante en “Alfredito”: cuando, en el sitio arqueológico de Samaipata, el guardia de las ruinas asegura haber visto naves espaciales descender del cielo hacia el lugar donde los incas hacían los sacrificios humanos, él afirma que “solo la gente ignorante y vulgar creía en esas cosas” (23). En el mismo cuento, una nana ayorea es amenazada con perder su trabajo si sigue contando e “inventando disparates” (28) sobre demonios y muertos que nunca se van. Algo parecido se dice de la esposa de un granjero cuando le hablan del malagüero: “Dayana no creía en estas cosas” (53), aunque el peón que acaban de contratar parece tener un don especial, el de hablar con seres que no son de este mundo, en el relato “Meteorito”.

Nunca se llega a explicitar del todo cuál es el referente de esa expresión reiterada que cruza de manera transversal los relatos de *Nuestro mundo muerto* (2016) de Liliana Colanzi: ‘esas cosas’, algo que, aparentemente, solo los indios, la gente del campo y pocos más pueden creer. ‘Cosas’ –misteriosas, indefinibles, borrosas– que no sólo remiten al mundo del folclore. Trátese de mal de ojo, de comunicarse con alienígenas, o de una extraña fuerza que lleva unos estudiantes universitarios a suicidarse, a través de ellas se cuestiona la forma con la que los personajes se relacionan con la ‘realidad’, entendida como círculo de lo conocido y socialmente aceptado. Son precisamente estos elementos los que, a menudo, irrumpen en la narración haciendo estallar los eventos e instalando a los personajes “en la inestabilidad” (Roas, 2016: 7), injertando la duda, la posibilidad de que exista algo más allá de lo que se considera ‘normal’ o ‘natural’. Tras una época de difundida ausencia, los personajes indígenas vuelven a ocupar (o ‘embrujar’, en este caso) el territorio de lo fantástico, para desarticular los axiomas de la identidad nacional e individual. La narrativa fantástica hispanoamericana siempre ha recibido el perturbador retorno del elemento folklórico, mágico, tradicional, en perpetuo (des)encuentro y contaminación con imágenes de la contemporaneidad. Como señala el estudio de Ana María Morales, el cuento fantástico de los años 60-70 ha albergado, en varios casos, la irrupción ominosa del pasado prehispánico, olvidado o banalizado hasta ese momento, que se asoma desde las aristas lo reprimido históricamente “como una peligrosa alteridad que merma el mundo, devora las certezas” (Morales, 74). En cuentos como “Chac Mool” y “Por boca de los dioses” de Carlos Fuentes, “Axolotl” y “La noche boca arriba” de Julio Cortázar, “Huiztilopochtli” de Rubén Darío (por citar algunos), el panteón prehispánico regresa, desafiante, para parasitar el presente: el pasado convertido en tierra extraña y lejana por las consecuencias de la colonización se asoma a la contemporaneidad para reclamar reconocimiento. Esos “dioses y mitos que, mientras permanecen dormidos, son un referente elegante para marcar la identidad románticamente específica, se convierten en una amenaza a la coherencia del mundo cuando se hacen presentes en un ahora que por definición parece excluirlos” (70). En ese corpus, la alteridad prehispánica, con sus valores y creencias, amenaza con el peligro de una *colonización al revés*, una especie de “castigo merecido” (Arata, 2002: 162) en el cual “the colonizer finds himself in the

position of the colonized, the exploiter becomed exploited, the victim victimized” (162). En cambio, en las escrituras de la rareza de los últimos diez años asistimos a un cambio sutil: entre cultos perversos, espíritus del folclore y leyendas locales, la fuerza latente que viene a descompagnar los presunciones de unitariedad de lo real –y también las narrativas nacionales que tratan de resolver la complejidad social y cultural del continente a través de los relatos consolatorios del multiculturalismo feliz– ya no son distantes dioses precolombinos, sino cholitas bolivianas, fantasmas matacos, indios de poncho rojo. En este caso, la obsesión con lo atávico y lo primitivo, típica de la colonización al revés, deja el paso a la representación de identidades indígenas situadas en la contemporaneidad latinoamericana, con sus contradicciones y pluralidades que las alejan de una identidad ‘étnica’ de pura cepa, estable y coherente. Desde luego, siguen permaneciendo los ecos de una “culpa cultural” (Arata, 2002: 162) compartida, cuyos objetos ya no son los pueblos precolombinos colonizados, sino las comunidades indígenas todavía excluidas y discriminadas en la sociedad actual. Pese a eso, el foco crítico principal de estos cuentos ya no es la reactivación de la herida histórica de la conquista o la desestabilización de la identidad nacional mediante la recuperación de lo mítico prehispánico. La siniestra presencia de personajes indígenas no (sólo) remite a las violencias de la colonización, sino también se manifiesta como un residuo espectralizado –y resistente– de la identidad local, obligada a enfrentarse con las dinámicas homogeneizadoras de la globalización y el capitalismo tardío. Y aunque en estos relatos se siga afirmando una heterogeneidad cultural que no se puede resumir en esencialismos pacificadores, lo que se expresa a través de estos personajes es, sobre todo, la posibilidad de disolver las fronteras del sujeto, tal como ha sido pensado a partir de la modernidad europea.

En algunos cuentos de Liliana Colanzi y Mónica Ojeda (pero también de escritores como Giovanna Rivero o Federico Falco entre otros), la otredad nativa se vuelve perturbadora, inquietante, incluso ‘peligrosa’ por su carga de alteridad; se convierte en participante activa en la conformación narrativa de lo extraño. Esas subjetividades indígenas, inasimilables a las lógicas de unitariedad requeridas por el sistema de disciplinamiento biopolítico de las identidades, a menudo se acompañan por un enigma, un misterio que nunca llega a resolverse del todo. Sin pertenecer a otros universos o mundos sobrenaturales, estos personajes parecen pertenecer a una realidad exterior, especialmente si con el término ‘realidad’ entendemos las convenciones y las formas de percibir el mundo socialmente compartidos, y fundamentados en la lógica cartesiana del pensamiento moderno. Esto genera, en el lector, la sensación de lo espeluznante, porque

lo espeluznante tiene que ver con lo desconocido; cuando descubrimos algo, desaparece. [...] Cabe resaltar que no todos los misterios generan una sensación espeluznante. Ha de haber también una noción de alteridad, una sensación de que el enigma puede conllevar formas de *conocimiento*, subjetividad y *percepción* que van más allá de una experiencia corriente. (Fisher, 2018: 86, cursiva mía)

Las subjetividades indígenas del presente, a raíz de su ambigua relación con la modernidad, y sobre todo de su congénita inclinación a problematizar la misma, parecen representar, en estos cuentos, uno de los lugares de elección desde los que “desestabilizar esos límites que nos dan seguridad, problematizar convicciones colectivas [...], en definitiva, cuestionar la validez de los sistemas de percepción de la realidad comúnmente admitidos” (Roas, 2016: 21). Por eso, quizás, solo los indios pueden creer ‘en esas cosas’, un crisol de posibilidades inimaginables, porque traspasan los dualismos cartesianos y las lógicas del pensamiento moderno.

CRUZAR LA FRONTERA

El cuento “Soroche” de Mónica Ojeda, incluido en la recopilación *Las voladoras* (2020), se construye sobre una recolección de testimonios en la que se alternan cuatro distintas voces narrativas: las de unas amigas, mujeres ciudadinas de clase alta, que se van de excursión al páramo andino. La salida se ha organizado para que Ana, una de ellas, se distraiga de un abuso reciente, o sea la difusión en las redes sociales de un video sexual donde ella aparece. Los monólogos de tres de las protagonistas reproducen de manera caricaturesca y exaltada las ideas de éxito, realización y belleza femenina en el presente capitalista y globalizado de alguna ciudad latinoamericana. Más que viajar, ‘consumen’ viajes exóticos, hacen zumba en la *gym* del barrio, hacen *biking* y están obsesionadas con el cuerpo y el *fitness*. Aparentemente, no queda espacio, en este contexto, para elementos que sugieran alguna pertenencia cultural en concreto; excepto algunas sutiles referencias que nos indican que nos encontramos en Latinoamérica, esas mujeres podrían estar viviendo en cualquier metrópolis del mundo. El elemento que, desde el principio, abre una brecha de discrepancia en esa narración (anticipando, por lo tanto, el rol del elemento indígena) es el páramo. Ese ambiente ‘otro’, con su naturaleza indómita e incomprensible –no reconocible, e inquietante, para las protagonistas, acostumbradas a las comodidades del espacio metropolitano– provoca una insólita e incómoda respuesta en el cuerpo extraño a esas latitudes: el soroche¹, el mal de altura. Se rescata el potencial descentrador de lo que ha sido considerado barbarie, pero fundamentalmente su poder de corromper y contaminar los espacios y las identidades domesticadas por la ‘civilización’. El paisaje no se describe como mero trasfondo de los acontecimientos, sino como una atmósfera palpable, como una sensación, una fuerza activa que influye y participa en los eventos. La misma autora

¹ Cabe destacar que la palabra es de origen indígena. Del quechua *suruchij*, el significado de la palabra está probablemente relacionado con un mineral plomizo (según algunas fuentes, con el antimonio), debido a “la creencia popular según la cual el malestar sería producto de la exposición del organismo a la acción de los gases mefíticos de los minerales”, especialmente en la labor de la minería (Cerrón-Palomino, 235: 2002). Convive con esa convicción la idea que el soroche es provocado por los *Apus*, espíritus sagrados de las montañas en la cosmovisión andina (en específico, en la quechua y la aymara), a los que hay que brindar un *pago*, o sea una ofrenda, para entrar y moverse en el territorio sin incurrir en su desagrado (véase Scarpa; Aimi, 1985). Siguiendo esta pista, y teniendo en cuenta las reflexiones que se hacen arriba sobre la ‘agentividad’ del paisaje, se esboza otra interpretación, entre las tantas posible: la que individua en el intento de suicidio de Ana un ominoso ‘sacrificio’ requerido por el páramo.

afirma que, heredando la lección de Lovecraft, “el horror es la atmósfera: las montañas, los volcanes y los cóndores lo significan todo: de ellos emerge lo atávico, lo visceral, lo que inquieta por antiguo y perverso” (Oliva, 2020). Sin embargo, es importante recordar que esta visión del ambiente y de lo que forma parte de él pertenece también, de un modo más transversal, a la cultura andina: en la cosmovisión indígena –en este caso concreto quechua o aymara– las montañas y los volcanes no representan un mero entorno natural, sino que se perciben como seres vivos y poderosos, guardianes de ‘otro mundo’ habitado por entidades no-humanas. Estos espíritus o deidades, a las que se debe respeto, son tan cercanos a la comunidad humana (a menudo se les llama *tuyta*, ‘padre’, o *mama*) como temidos por los severos castigos que imponen a quienes infrinjan sus preceptos (Cerrón-Palomino, 2002). Este ligado, que tal vez participa, de forma consciente o menos, en el esfuerzo de Ojeda en dar formas los miedos de la región andina, dialoga con la estética típicamente *weird* del célebre autor norteamericano² antes citado, o con ciertas formas de narración gótica, que desde el principio ha considerado el paisaje y el tiempo atmosférico como reflejos de los sentimientos humanos y como imaginario disidente con respecto a la racionalidad del Iluminismo (Mariconda, 2020: 16). En todo caso, el páramo descrito en el cuento cobra las formas de un oscuro llamado a lo salvaje, que solo el personaje de Ana consigue escuchar. En efecto, Ana se opone desde el principio a la narración plagada de anglicismos y juicio de Karina, Viviana y Nicole, con su retórica autodestructiva (en lugar de autocelebrativa) que nos restituye los excesos de su cuerpo robusto.

¿Que en qué estaba pensando mientras subíamos la montaña, niño? Pensaba en mí abierta de piernas sobre la cama. [...] En mi lengua de bulldog retrasado. [...] Pienso en mis mugidos, muuu. En mi expresión bovina [...]. Pienso [...] en mi cuerpo de luchador de sumo, de elefante, de foca [...]. En mis arrugas de hiena [...]. En mi piel de armadillo, de manatí, de tortuga, de rata, de caimán, de tapir, de cucaracha. En que la belleza es joven y yo ya no soy joven, ni guapa, sino un gorila, una orca, un bisonte. (Ojeda, 86-88)

La insistencia en los detalles de su físico y su sexualidad, y el efecto grotesco que ello genera, exasperan la distancia entre la identidad de Ana y la de las otras mujeres que la acompañan; el reiterado recurso a la descripción de animales pretende enfatizar cómo el de Ana no es más que un “cuerpo que no importa” (Butler, 2011). El animal “ilumina políticas que inscriben y clasifican cuerpos sobre ordenamientos jerárquicos [...] y les asignan lugares y sentidos en un mapa social” (Giorgi, 2014: 13). El cuerpo de Ana excede las imágenes de belleza que las demás multiplican en su discurso; es carne expuesta a la violencia social, materializada en el cuento por el juicio despiadado y hostil de sus acompañantes. En principio, parece que Ana haya interiorizado la mirada colectiva que la ve gorda y vulgar, y que la reproduzca en la manera de percibir su cuerpo; sin embargo, en lugar de amansar su disconformidad, la mujer acepta el estatuto de su diferencia y se reconoce finalmente en su lado ‘animal’. “Estaba meando sobre las

² “The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present” (Lovecraft, 1973: 15).

pedras como un animal de páramo porque eso es lo que soy. [...] Y así, con el culo recibiendo el viento de la montaña, asumí por primera vez la condición real de mi existencia...” (93). Tras esa revelación epifánica, la mujer, cansada del moralismo de sus amigas, decide arrojarse al vacío. En ese momento, aparece “un indio lejos, más arriba, [...] con un poncho rojo y un bastón de madera” (91), que se pone a correr y se lanza de la montaña junto a Ana.

También ves lo imposible, lo que no importa si es real o una alucinación: un *indio transformándose en un cóndor* gigante que ensombrece el día, y recuerdas la leyenda. Recuerdas que un cóndor escoge el momento de su muerte. Que cuando se siente viejo, acabado, sin pareja, se lanza de la montaña más alta hacia las rocas. [...] Y yo supe, mientras veía la metamorfosis del indio, que morir después de orinar sobre el futuro podía ser mi último acto de dignidad. Así que lo hice, niño. Replegué las alas y fracasé. (94, cursiva mía)

Como se adelantó al principio, tanto en este cuento como en “Chaco”, es el elemento indígena el que contribuye a crear una situación anómala, lo que produce el extrañamiento (Jossa, 2020) que “transgrede el horizonte de expectativas respecto a lo real” (Roas, 2016: 20), y su irrupción en el texto da un vuelco a la narración, que hasta ese momento se regía en la dimensión del plausible. La autora insiste en esta indeterminación: lo que ven Karina y Ana no es lo mismo que Nicole, por ejemplo, declara haber divisado (o sea, tan solo un cóndor). Sin embargo, como se lee en la cita, no se trata de establecer si es una alucinación provocada por la altura o no, sino de reflexionar sobre la portada simbólica de la imagen. La aparición del indígena, inesperada y enigmática –se podría afirmar, con palabras de Mark Fisher, que se trata de “algo que no debería estar allí” (2018: 15)–, abre una grieta de disonancia en los monólogos de las mujeres: hay una distancia abismal entre la vida de las protagonistas y las descripciones del páramo, del que esa figura de poncho rojo parece salir; entre los soliloquios convulsos y el silencio del indígena, una figura casi fantasmal. Lo antitético se enfrenta y chirría en el encuentro. Estas consideraciones nos hacen volver a uno de los principios de lo raro según Mark Fisher:

el problema de los mundos –del contacto entre mundos inconmensurables– [...] nos lleva de nuevo directos al corazón de lo raro. [...] la ficción rara siempre nos muestra un umbral entre mundos. La centralidad de las puertas, umbrales y portales significa que la noción del *entre* es clave para lo raro. (2018: 34-35)

En la hendidura entre mundos, en el espacio del contacto entre entidades y visiones de la realidad distintas se delinea la posibilidad de una alianza entre cuerpos: Ana se reconoce como un “animal de páramo”, tal como lo es el cóndor en el que se transforma el indígena. La narración juega con la afinidad entre la marginalidad de Ana y la del indio (y también, en sentido más amplio, de los animales no-humanos): vidas precarias y expuestas a la disparidad, presencias incómodas para la sociedad. De hecho, Karina refiere que “cuando Ana salió corriendo el indio también lo hizo y fue como si los dos fueran la misma persona” (91). Se trata de dos identidades distintas, pero especulares en su diferencia; especulares, también, en esa caída vertical que cubre la

distancia entre “el mundo de arriba y el mundo de abajo” (99). El indígena y Ana precipitan juntos en el vacío: intentar suicidarse se configura como una posibilidad, una elección activa frente a los imperativos sociales y al mundo capitalista de las apariencias. Los dos cruzan la frontera de lo conocido para lanzarse, metafóricamente, a lo indefinido.

ESPIRITÚS NÓMADAS

En los cuentos de *Nuestro mundo muerto*, uno de los ejemplos más exitosos de la reactualización literaria de lo local insólito y del elemento ancestral espectralizado, afloran las criticidades, y con ellas las posibilidades inesperadas, del encuentro entre las distintas realidades sociales que animan la heterogeneidad cultural boliviana. Si en los relatos de Mónica Ojeda lo indígena es considerado principalmente en su dimensión mítica y simbólica, en los relatos de Liliana Colanzi adquiere una materialidad diferente, dada por la filiación cultural explícita (no se habla de ‘indígenas’ en general, sino de matacos o ayoreos) y por su inclusión en un contexto social específico. A pesar de ello, como veremos, los personajes indígenas desempeñan un papel muy parecido al del relato de Ojeda.

En “Chaco”, un chico –cuyo nombre no se especifica– vive en un pueblo perdido de la región chaqueña, con su madre tartamuda y su abuelo alcohólico. Desde el principio sabemos que en el pasado el anciano había apoyado al gobierno en una operación de expulsión forzada de los indios matacos de la región, con el objetivo de construir, en esas tierras, una central petrolífera, cuyos miasmas apestan al pueblo y dejan enfermos a sus habitantes. El sentimiento de la culpa por haber participado en esas expropiaciones es la causa de la adicción y de la actitud agresiva del viejo, que se desahoga con su nieto.

Un día cualquiera, el protagonista ve a un indígena mataco borracho y tirado al borde de la carretera. El hombre –según *vox populi*, no más que “indio sucio, vicioso” (83)– parece indiferente a todo lo que le rodea. Su actitud resulta ininteligible para el chico, resentido por no haber sido notado por el indígena, y al mismo tiempo atraído hacia el hombre por una fuerza inexplicable. La abyección, explica Kristeva, produce en quien se enfrenta a ella tanto repulsión como fascinación. El joven, sin pensarlo demasiado, arroja una piedra a ese cuerpo tendido y lo mata.

Las circunstancias que se describen hasta ese momento mantienen un carácter realista; se alude a la persistencia del racismo en la sociedad boliviana, y se denuncian implícitamente las privaciones operadas en la comunidad mataca. Sin embargo, la irrupción de lo ‘raro’ (otra vez relacionado con la presencia indígena) transporta los hechos a una dimensión distinta: a partir de ese momento el espíritu del mataco toma posesión del cuerpo del joven. Se borran las fronteras del sujeto: la personalidad del chico y la de indígena entran en diálogo, las dos voces narrativas se entrecruzan, el narrador empieza a hablar por rimas y en primera persona plural. El del indígena es canto macabro y enigmático, que evoca imágenes indescifrables o ecos de un pasado que recrea de forma fantasmal.

Poco después la voz del mataco se metió en mi cabeza. Cantaba, sobre todo. [...] Yo soñaba sus sueños [...]. El corazón del mataco era una niebla roja. [...] Yo soy el Ayayay, el Vengador, Aquel que Pone y Quita, el Mata Mata, la Rabia que Estalla, habló el mataco, y también quiso saber: ¿Quién sos vos? *Ya no hay más vos ni yo*, de aquí en adelante somos una sola voluntad. [...] *Las historias del mataco y las mías se juntaban solas*. (84, cursiva mía)

Otra vez, dos subjetividades marginales se encuentran y se reflejan la una en la otra: los límites de la identidad individual se refractan en este juego de espejos, dando voz a una pluralidad que rechaza cualquier tipo de síntesis. Se trata de una unión disonante, porque víctima y verdugo convergen en un mismo cuerpo. Habitar el intersticio abre posibilidades inesperadas, entre ellas la de la contaminación, entendida no como una fusión identitaria amalgamadora, sino como “incongruente simultáneo” (Sanchiz; Bizzarri, 2020: XIV), un intercambio y encuentro heterogéneo de dos diversidades que, a pesar de ello, pueden llegar a habitar un mismo cuerpo sin excluirse³, desafiando así el principio de no contradicción que permea la lógica occidental desde la antigüedad clásica.

A partir de ese encuentro, la visión del mundo del joven cambia radicalmente: todo lo que antes era familiar se vuelve extraño, trastornado por la nueva mirada que le confiere el mataco. “Los vientos están cambiando [...] para vos. Comienza un nuevo ciclo” (87), dice la voz en su cabeza. El chico emprende un proceso de transformación, que se realiza a través del elemento fantástico de la posesión espiritual. En este ‘devenir minoritario’ (en palabras de Deleuze y Guattari), o quizás, ‘devenir indígena’, el muchacho asume una nueva forma de ver el mundo, entra, metafóricamente, en otra realidad: “uno no cesa de reterritorializarse en un punto de vista, en un campo, según un conjunto de relaciones constantes, pero según el modelo ambulante, el proceso de desterritorialización, constituye y amplía el propio territorio” (Deleuze; Guattari, 2004: 378). A través de un siniestro (des)aprendizaje, el joven experimenta nuevas prácticas de sentir, pensar y accionar que trascienden las homologaciones sociales. Después de que el abuelo abusase de él o haber sido ridiculizado por sus compañeros durante años, el protagonista toma las riendas en su vida. Antes que nada, decide matar al viejo; de esta forma, el indígena mataco, a través del chico, también se venga⁴ de las injusticias

³ “La palabra *ch'ixi* tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas, de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. Es ese gris jaspeado resultante de la mezcla imperceptible del blanco y el negro, que se confunden para la percepción sin nunca mezclarse del todo. La noción *ch'ixi*, como muchas otras (*allqa*, *ayni*) obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. Un color gris *ch'ixi* es blanco y no es blanco a la vez, es blanco y también es negro, su contrario” (Rivera Cusicanqui, 2010: 69).

⁴ Más allá del *topos* de la revancha étnica, difundida en la cultura y literatura de los Andes (piénsese en el mito de Inkarrí), el de la venganza indígena tampoco es nuevo en la literatura hispanoamericana contemporánea, desde *Una bofetada* de Horacio Quiroga hasta *Mapocho* de Nona Fernández. En el estudio de Ubilluz (2017) se evidencia cómo la venganza de personajes indígenas sea un motivo recurrente en una parte de la literatura indigenista y es utilizado como dispositivo libidinal que convoca sutilmente al lector a simpatizar, por lo menos emotivamente, con la emancipación indígena. Es interesante cómo, en el ensayo, se trabaja con un lado de la literatura indigenista —generalmente inexplorado— que también conecta con lo macabro y lo violento. Es sugestivo observar que el cuento de Liliana Colanzi pueda, tal

del pasado. Es interesante observar como el cuento lleva a cabo una crítica política a partir de datos reales –como el desalojo de los indios de la región chaqueña por parte del gobierno boliviano– pero, gracias al elemento perturbador y sobrenatural, el indígena se representa como un sujeto activo, y no simplemente como una víctima de la violencia social. Además, a través de esta indirecta acción parricida, el joven se libera no solo de las violencias de su abuelo, sino también, simbólicamente, de las de la familia, entendida como institución social donde se reproducen jerarquías de poder y se consolida el disciplinamiento de las identidades. Como subraya Emanuela Jossa, “la relación fantástica entre el chico y el mataco es una alianza, que sustituye la filiación fallada de la familia del protagonista”; este tipo de alianza “no sirve para ordenar, controlar, discernir” (2020: 16), sino para liberar y matizar las fronteras de la subjetividad. No es casual, de hecho, que, tras haberse liberado de su abuelo, el joven deje para siempre el ambiente cerrado y asfixiante de su casa –el hogar familiar– para ponerse en camino, sin ningún destino u objetivo en concreto, en una especie de errancia o nomadismo identitario: “no teníamos un peso, no sabíamos dónde íbamos a pasar la noche. Pero éramos el jefe de nuestra casa” (92).

En su errancia, el chico encuentra a un camionero en el camino, con el que entretiene una relación sexual. Si no consideramos los insultos de su abuelo, que lo apodaba ‘marica’, en ningún momento del cuento, hasta esa ocasión, se hace referencia a su posible homosexualidad, como si justo gracias a esa ‘otredad radical’ que ocupa su cuerpo y su mente el narrador hiciera experiencia de otras posibilidades de vida. Al principio, de hecho, el joven siente envidia por el hombre mataco, sintiendo que él no lo necesitaba “para ser lo que era” (83); en cambio, quizás, el protagonista sí necesita la experiencia de la alteridad para aceptar parte de su identidad fuera de las asfixiantes paredes de su casa. El encuentro con el indígena implica un descentramiento identitario y engendra una revelación para el personaje, una especie de momento epifánico (como ocurre en el cuento de Mónica Ojeda, pero también en otros relatos de Colanzi, por ejemplo “La Ola”⁵). En el caso de “Chaco”, el chico tiene un sueño en el que aparece un hombre maravilloso, del que se enamora, y entiende que lo encontrará sólo después de su muerte. Quizás es por eso que, al final, el joven –con el indígena en el cuerpo– se deja atropellar por un carro en medio de una carretera.

Las llantas del auto patinaron en el asfalto y salimos disparados en dirección al cielo. [...] Antes de caer nuestra alma flotó por encima de los autos. [...] Y ya en plena bajada, nuestros ojos se encontraron con los del conductor: [...] es El Hermoso, el de tus sueños. Mi Salvador, pensamos, reconociéndolo, aquí te entregamos la lengua, tuya es nuestra voz. (92-93)

vez de forma inconsciente, reverberar esa tendencia, y al mismo tiempo trascenderla: la venganza se realiza de manera implícita e indirecta, y a través del elemento fantástico (al contrario de lo que ocurre en la tradición indigenista).

⁵ En el relato, después de haber encontrado y hablado con Rosa Damiana, el conductor pierde todo interés por la vida, todo le parece aburrido y ordinario; su mujer y su hijo, desconocidos. Como si se sintiera apretado por las convenciones sociales y la historia de Rosa Damiana le hubiese abierto una brecha hacia otra realidad posible.

Al mismo tiempo, el final se podría interpretar como una segunda revancha del hombre indígena, que, tras haber matado al abuelo, decide deshacerse de su verdugo dejándose atropellar por el coche. Esa ‘entrega de la voz’, dirigida al hombre que los mata, recuerda el principio de la narración, cuando el indio mataco toma posesión del cuerpo del joven y sus palabras empiezan a ocupar la mente del protagonista: de esa forma, entonces, se esboza la posibilidad de seguir con la posesión del cuerpo y, por consiguiente, la contaminación identitaria (Jossa, 2020: 20).

CONCLUSIONES

Las imágenes espectrales de los indígenas que nos restituyen los cuentos antes analizados no sólo nos hablan del presente y de los sujetos que lo habitan, cada vez más expuestos a la coexistencia entre opuestos, a la posibilidad de abarcar lo indistinto, de emprender un nomadismo identitario; al hacerlo, nos comunican que ese mismo presente “is scarcely as self-sufficient as it claims to be; that we would do well not to count on its density and solidity, which might under exceptional circumstances betray us” (Jameson, 2007: 39). El mundo indígena no se recupera en sentido nostálgico, como dispositivo cultural reconocible e indispensable para restaurar un orden perdido. Todo lo contrario; los sujetos indígenas (juntos a otros sujetos minoritarios) entran en el relato para crear confusión, perturbar las certidumbres sobre lo real y contradecir los intentos de homologación cultural (cuando no de aniquilación) de los discursos institucionales. De las denuncias sociales del indigenismo literario⁶, entonces, sólo permanece un eco lejano: abandonando las tensiones ideológicas de impronta marxista de la novela realista de mediados del siglo XX, estas narraciones siguen proponiendo personajes indígenas ‘revolucionarios’, pero en virtud de su vulnerabilidad, de la capacidad de subvertir las normas sociales y, sobre todo, de “sembrar la semilla de la discordia en el monólogo de la globalización del que, por otro lado, ambigüamente, también participan” (Bizzarri, 2019: 214).

En conclusión, los personajes indígenas de estos relatos parecen encarnar el umbral entre mundos, porque, a través de ellos, los demás protagonistas experimentan una salida de sí mismos, cruzan las fronteras de la identidad para devenir otros. El concepto de sujeto unitario pierde consistencia: funcionando como catalizador de experiencias, o como multiplicador de perspectiva, el sujeto nativo se acompaña a la concepción nomádica, múltiple e indistinta de la identidad. Por eso, la imagen espectralizada del sujeto indígena aflora de la orilla de lo reprimido por la historia, el capitalismo y la globalización, no simplemente para reivindicar los despojos de un

⁶ Me refiero de manera específica al indigenismo de los años 40 del siglo XX en adelante, en concreto a la vertiente narrativa que toma inspiración de las teorías marxistas de Mariátegui. Desde luego, el indigenismo representó una modalidad literaria compleja y diversa que no se puede reducir a esto. Quedan al lado de esta simplificación, por supuesto, la producción de Arguedas, que la crítica literaria en general considera como el ejercicio literario que más consigue acercarse al mundo indígena; y también el ‘indigenismo periférico’ y vanguardista del grupo Orkopata, en particular el del Gamaliel Churata, que, desde la década del 20, esbozaba, a través del imaginario andino, “una concepción ambiciosamente crítica del pensamiento humano” (véase Monasterio Pérez, 2020).

pasado irresuelto, sino también para contradecir el paradigma unitario de ‘humano’ planteado a partir de la modernidad europea.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMANY BAY, Carmen (2013): “La narrativa sobre el indígena en América Latina: Fases, entrecruzamientos, derivaciones”, *Acta Literaria*, 47, pp. 85-99.
- ARATA, Stephen (2002): “The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization (extract)”, en Gelder, Ken (2002): *The Horror Reader*, London: Routledge, 2002.
- BIZZARRI, Gabriele (2019): “Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folclórica en el fantástico hispanoamericano de lo global”, *Brumal*, 7, pp. 209–229.
- BIZZARRI, Gabriele; SANCHIZ, Ramiro (2020): “‘New Weird from the New World’: escrituras de la rareza en América latina (1990-2020). Introducción”, *Orillas*, 9, pp. I-XV.
- BOYD, Colleen; THRUSH, Coll-Peter (2011): *Phantom Past, Indigenous Presence: Native Ghosts in North American Culture and History*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- BUTLER, Judith (2011): *Bodies that Matter: on the Discursive Limits of Sex*, London: Routledge.
- CERRÓN-PALOMINO, Rodolfo (2002): “Soroche”, *Boletín de la academia peruana de la lengua*, 36, pp. 225-39.
- COLANZI, Liliana (2016): *Nuestro mundo muerto*, Ciudad de México: Almadía.
- BLANCO, María del Pilar (2012): *Ghost-watching American Modernity: Haunting Landscape and the Hemispheric Imagination*, New York: Fordham University Press.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos.
- GIORGI, Gabriel (2014): *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LOVECRAFT, Howard Philips (1973): *Supernatural Horror in Literature*, New York: Dover Publications.
- JAMESON, Fredric (2007): “Marx’s Purloined Letter”, en Spinker, Mark (ed.): *Ghostly demarcations*, New York: Verso Books, pp. 26–67.
- JOSSA, Emanuela (2020): “Rareza y postración. Análisis de ‘Chaco’ y ‘La Ola’ de Liliana Colanzi”, *Orillas*, 9, pp. 15-23.

- KRISTEVA, Julia (1982): *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.
- FISHER, Mark (2018): *Lo raro y lo espeluznante*, Barcelona: Alpha Decay.
- MONASTERIOS PÉREZ, Elizabeth (2020): “Gamaliel Churata: una concepción ambiciosamente crítica del pensamiento humano. Ensayo introductorio”, *América Crítica*, pp. 9-20.
- MORALES, Ana María (2008): “Identidad y alteridad: del mito prehispánico al cuento fantástico”, *Hípertexto*, 7, pp. 68-76.
- OJEDA, Mónica (2020): *Las voladoras*, Madrid: Páginas de Espuma.
- OLIVA, José (2020): “Mónica Ojeda se adentra en su primer libro de cuentos en el gótico andino”, *La Vanguardia*, 24 de octubre, <https://www.lavanguardia.com/vida/20201024/484271125820/monica-ojeda-se-adentra-en-su-primer-libro-de-cuentos-en-el-gotico-andino.html>
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010): *Ch'ixinakax utxiva*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- ROAS, David (2016): *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de Espuma.
- SCARPA, Antonio; AIMI, Antonio (1985): “An Ethnomedical Study of soroche (i. e. altitude sickness) in the Andean Plateaus of Peru”, *Ethnobotanik-Ethnobotany*, 85, 3, pp. 209-226.
- UBILLUZ, Juan Carlos (2018). *La venganza del indio: ensayos de interpretación por lo real en la narrativa indigenista peruana*, Lima: Fondo de Cultura Económica.