



UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE CENTRAL
Sucre – Bolivia

MAESTRÍA INTERNACIONAL EN GESTIÓN CULTURAL

**NUEVA POESÍA INDÍGENA EN BOLIVIA: CREACIÓN INDÍGENA
EN EL MUNDO GLOBAL**

**Tesis presentada para optar el
Grado Académico de Magister
en Gestión Cultural**

MAESTRANTE: VIRGINIA AILLÓN SORIA

La Paz - Bolivia

2021



UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE CENTRAL
Sucre – Bolivia

MAESTRÍA INTERNACIONAL EN GESTIÓN CULTURAL

**NUEVA POESÍA INDÍGENA EN BOLIVIA: CREACIÓN INDÍGENA
EN EL MUNDO GLOBAL**

**Tesis presentada para optar el
Grado Académico de Magister
en Gestión Cultural**

MAESTRANTE: VIRGINIA AILLÓN SORIA
TUTORA: Msc. CECILIA SALAZAR DE LA TORRE

La Paz - Bolivia

2021

RESUMEN

El presente estudio analiza la literatura indígena contemporánea en general, y la poesía en particular, a la luz de la producción de cuatro poetas que escriben en el idioma de sus pueblos: aymara y guaraní. Se trata de Elvira Espejo, Clemente Mamani, Mauro Alwa, y Elías Caurey. Su producción se manifiesta a fines del siglo XX y lo que corre del XXI, con la nota común de que todos traducen su obra al castellano, versión que se usa en el presente análisis.

La pregunta de investigación que ha guiado esta investigación es: ¿Qué sujeto se construye en la poesía indígena contemporánea en Bolivia? La metodología utilizada combina la función poética de los textos con los aportes del análisis del discurso. Si bien la función poética de los textos tiene relación intrínseca con la función referencial, hemos preferido incluir la metodología del análisis del discurso que insiste, precisamente, en el papel del contexto

Indicativamente, los resultados señalan que el sujeto que se construye en la nueva poesía indígena en Bolivia es un escritor proveniente de comunidades indígenas, con residencia en las ciudades del país. Tiene un capital simbólico acumulado en sus actividades académicas, profesionales y en otras artes, en las que se desarrolla en instituciones privadas, aunque fundamentalmente públicas. Su producción se expone en el mercado global por lo que acude a la estrategia de auto traducción. Su voz poética expresa su doble pertenencia cultural, pero se dice desde un espacio mezclado, misturado, que toma como materia prima los desórdenes que produce el colonialismo en su lengua madre, pero especialmente en el español.

De este modo, los poetas de la nueva poesía indígena en Bolivia, a más de ser un aporte para sus pueblos, para la literatura nacional y para la identidad indígena, es un ejemplo de autogestión cultural en la modernidad.

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN	1
1 Antecedentes históricos y teóricos.....	1
2 Literaturas indígenas, gestión y gestores culturales	3
3 Elección metodológica	3
4 Objeto de estudio	5
5 Preguntas de investigación	5
6 Resultados	6
7 Organización del texto	6
II. METODOLOGÍA	8
1 Función poética del lenguaje	8
2 Análisis crítico del discurso	10
3 Unidad de análisis.....	11
III. ACERCAMIENTOS TEÓRICOS A LA NUEVA LITERATURA INDÍGENA	12
1 Antecedentes	15
2 Definición	18
3 Identidad del escritor.....	19
4 La voz escritural	25
5 Marcas escriturales	28
6 El lector de esta literatura	31
7 Traducción y autotraducción	36
8 Crítica literaria y nueva literatura indígena.....	40
IV. MARCO TEÓRICO: ESCRIBIR EN LAS ZONAS DE CONTACTO CHIXI	53
1 José María Arguedas: desorden y zonas de confluencia.....	53
2 Hommi Bhabha: el entre medio.....	54
3 Mary Louise Pratt: zonas de contacto	54
4 Silvia Rivera: lo <i>ch'ixi</i>	56

5	Hakim Bey: Zonas Temporalmente Autónomas, TAZ.....	59
6	Andrés Ajens: el espacio <i>tinku</i>	60
V. ANÁLISIS CRÍTICO LITERARIO DE LA OBRA POÉTICA DE CUATRO POETAS INDÍGENAS		62
1	Cultura y literatura aymara	62
2	Cultura y literatura guaraní.....	65
3	La poesía de Elvira Espejo	70
4	La poesía de Mauro Alwa	81
5	El verso de Clemente Mamani	94
6	La poesía de Elías Caurey.....	100
VI. CONCLUSIONES		114
VII. BIBLIOGRAFÍA		118

I. INTRODUCCIÓN

1 Antecedentes históricos y teóricos

En América Latina, nombrar algo como “literatura indígena” carga contradicciones históricas y semánticas que son la base de la reflexión teórica sobre esta posible literatura.

Evidentemente, al menos dos cuestiones saltan a primera vista del término “literatura indígena”. La primera respecto de la literatura como arte o estatuto estético aplicable a grupos humanos ajenos a la cultura occidental. La segunda respecto a lo que calificará la cláusula “indígena”, sabiendo que es una nominación precisamente surgida en/de la violencia histórica y epistémica que se inicia en 1492.

De ahí que los debates teóricos afinquen en temas como la identidad, colonialismo, oralidad, escritura y traducción, entre los principales.

Por otra parte, en su proceso, estos debates han conformado un corpus ‘literario’ que se relaciona intrínsecamente con el devenir histórico de América Latina, con su centro en el hecho colonial. Y si la recuperación de registros precoloniales forma parte del mismo, en realidad el grueso de este corpus corresponde a la Colonia y se extiende hasta el presente.

En ese sentido, la mayoría de los debates sobre la literatura indígena inicia sus reflexiones en los registros coloniales —particularmente las crónicas y los textos religiosos—, para luego abordar la producción sobre los indígenas en la época de conformación y asentamiento de los estados nacionales en el siglo XIX, para finalmente afincar en la producción indígena de los siglos XX y XXI.

Este marco histórico de análisis de la producción indígena, ha determinado, en general, los siguientes tres arcos histórico-literarios: *i)* la crónica colonial, *ii)* el indigenismo y, *iii)* la literatura indígena contemporánea propiamente dicha.

Estos arcos corresponden a la determinación de la voz autoral, ya que si en el primero resalta la voz que informa al poder público; en el segundo, corresponde a autores que cooptan la voz indígena y, en el tercero, la voz autoral es la del mismo indígena. Por supuesto que esta taxonomía no permite advertir las relaciones entre los tres arcos, sus contradicciones y, hasta cierto punto, su correspondencia no solo diacrónica, sino y fundamentalmente semántica.

Ciertamente y como se verá en el detalle de los debates teóricos, se entiende que el corte histórico vela una continuidad en los temas más caros de la literatura indígena como son la memoria, la oralidad, la traducción, e incluso la *performance* o *collage*. De este modo, esta continuidad no solo sería histórica sino más bien (o preferentemente) cultural y también semántica, y permitiría comprender la 'literatura indígena' en el continente.

Nuestro análisis se refiere al último arco antes detallado porque el corpus que hemos elegido corresponde a autores indígenas bolivianos cuya producción se manifiesta a fines del siglo XX y lo que corre del XXI. Este arco, el de la voz autoral indígena, se imbrica con varios hechos históricos y semánticos que es importante detallarlos.

En primer lugar, suele comprenderse al arco de la voz indígena como una 'superación' del indigenismo en el que la voz autoral correspondía a autores no indígenas que tomaron temas y voces indígenas para su producción. Esta producción que se ha llamado como indigenismo reúne gran cantidad de obras de autores en todo el continente que se han desarrollado en escuelas literarias como el romanticismo, el modernismo y, principalmente, el realismo. Es un conjunto que incluye obras tan disímiles como *Pueblo enfermo* (1909) del boliviano Alcides Arguedas u *Hombres de maíz* (1949) del guatemalteco Miguel Ángel Asturias y que enfrentan concepciones desde la denostación de lo indígena a otras que más bien lo exaltan e idealizan. No hay que olvidar, además, que este arco incluye a buena parte del llamado *boom* literario latinoamericano.

En segundo lugar, la irrupción de la voz autoral indígena, está asociada con importantes movimientos sociales de reivindicación indígena sucedidos en el continente en los 70 y 80 del siglo XX (llamados indianistas, indigenistas o indígenas) y que tienen un punto alto en el alzamiento zapatista de 1994.

En tercer lugar, esta voz autoral indígena habría sido impactada por los movimientos migratorios campo-ciudad y transnacionales, dando como efecto lo que para algunos autores es la 'nueva literatura indígena' y que tiene como marca la traducción/autotraducción y se desarrolla en el contexto más general de la globalización.

De ahí que analizar la así denominada nueva literatura indígena supone un ir y venir desde y hacia atrás en la historia de los pueblos indígenas, sus registros y sus productos culturales, sin perder de vista, sin embargo, su especificidad en tiempos de globalización. A ello hay que sumar el peso de los discursos históricos y antropológicos, no solo en el rescate, sino y fundamentalmente en el acercamiento a estos productos.

2 Literaturas indígenas, gestión y gestores culturales

La literatura, como hecho cultural, está incluida en las nociones de patrimonio inmaterial. Más aún, en el ámbito específico de la gestión cultural, el Tesouro de Martinelli y López (2007)¹ ubica a la literatura, tanto en el campo semántico de las culturas populares y como campo específico de las Artes. En ese sentido, la literatura, en general, y la de los pueblos indígenas, en particular, está habilitada como componente de la gestión cultural², sea en el ámbito comunitario, público o privado. Por otra parte, los gestores culturales, en este caso, además del Estado, a los propios creadores y sus comunidades, los que, por este efecto se convierten en gestores culturales autogestionarios (Padula, 2014³).

Bajo estos conceptos y como se verá a lo largo del texto, los poetas cuya obra analizamos son verdaderos auto gestores culturales de su obra y, por tanto, de la literatura y cultura de sus pueblos porque, aparte de crear, se encargan de la administración y gestión de sus libros, su comercialización, difusión, etc.

3 Elección metodológica

Todo lo dicho hasta aquí, impele a la metodología de aproximación a esta literatura, lo que no es simple, porque desde el mismo cuestionamiento a las categorías de 'literatura' e 'indígena', se establece un campo de visiones incluso contradictorias. Por ejemplo, hay posiciones de su negación como literatura, tanto desde el campo de la reivindicación indígena, como desde el canon literario, por razones exactamente opuestas. Para la primera posición, no correspondería calificar de literatura, poesía o narración, a productos que tienen otros nombres en los idiomas originales y que al hacerlo se caería en una suerte de 'colonización' de la producción indígena. Desde el canon, por su parte, el carácter 'oral' de esta producción la invalidaría como literatura propiamente dicha, dado el soporte escrito que supone este arte.

¹ Martinell, Alfons; López Cruz, Taína. 2007. *Políticas culturales y gestión cultural: Organum sobre los conceptos clave de la práctica profesional*. Girona: Documenta Universitaria.

² "conjunto de acciones que potencian, viabilizan, despiertan, germinan y complejizan los procesos culturales". Guédez, Victor; Menéndez, Carmen. 1994. Formación del gestor cultural. *Memorias del Encuentro Internacional sobre Gestión Cultural*. Bogotá: COLCLTURA-SECAB. Ello supone: i) procesos de administración cultural: planificación, evaluación, dirección y, ii) procesos de creación y acceso: promoción, preservación, mercado, etc.

³ "El derecho que las personas y los pueblos tienen respecto de la cultura no se limita al acceso a sus formas y manifestaciones, sino que incluye la producción, promoción y autogestión". Padula Perkins, Jorge Eduardo. 2014. El derecho a la autogestión cultural. *Revista digital Nueva Museología*. En línea: <https://tinyurl.com/ema8nfp7> (acceso 20/8/21).

En ese sentido, la metodología utilizada en el presente estudio combina la función poética de los textos con los aportes del análisis del discurso. Esta elección se asienta en que suele indicarse que el análisis exclusivo del texto literario, puede ser un mecanismo de ocultamiento del contexto cultural donde se producen estos textos. Y si bien la función poética de los textos tiene relación intrínseca con la función referencial, hemos preferido incluir la metodología del análisis del discurso, en la versión de van Dijk que insiste, precisamente, en el papel del contexto.

Por otra parte, la aplicación de esta metodología al análisis crítico de la obra de los cuatro poetas es diferente porque cada obra exige diferentes acentos. Así y en atención al reclamo de atención al contexto, la obra de Elvira Espejo ha sido contrastada a detalle con un texto de Denise Arnold y Juan de Dios Yapita sobre la comunidad qaqachaka, de donde proviene Elvira. Este texto antropológico es una detallada descripción de los sentidos y significados comunitarios de todos o la mayoría de los elementos que componen esa sociedad: la historia, la mitología, la comunidad, sus fiestas, las mujeres, los hombres, el tejido, la crianza de los animales, el comercio, etc., etc. Al leer esta monumental obra pareciera que todo está ya explicado por lo que el acercamiento a la poesía de Elvira ha supuesto el esfuerzo de ubicar 'lo poético' en su obra, porque en sus poemarios, ella se quiere poeta y no etnógrafa, como lo hace en muchos de sus otros libros publicados.

En cambio, en el caso de Alwa, la crítica se puede hacer mucho más apegada al texto, no solo porque no tenemos el dato de su comunidad de origen y, por lo tanto, ubicar algún texto antropológico o histórico que nos obligue al análisis que se hizo en el caso de Espejo. Pero solo en este caso se ha encontrado un texto académico de crítica literaria sobre su obra, cuyos criterios se han contrastado en nuestro análisis.

En el caso de la poesía de Caurey, el análisis se ha beneficiado de los propios textos del autor, sea contenidos en sus dos poemarios, o en los que se analizaron en la parte de la cultura guaraní. De este modo, este análisis es más equilibrado entre el contexto y la función poética de sus poemas.

Finalmente, hemos incorporado el análisis de algunos poemas de Clemente Mamani por tres razones: la primera porque, a diferencia de los anteriores, el lenguaje que usa es muy particular, para decir lo menos; se asemeja más al idioma mezclado que se habla en las ciudades, mezclado con un léxico a la vez arcaico a la vez ultra moderno. La segunda razón es que esta poesía diluye esta insistencia en el contexto y, la tercera es

que, de las cuatro obras, esta es la que más exige al lector e interpela incluso la noción de 'lector intercultural' como suele calificarse al lector deseado de la literatura indígena.

4 Objeto de estudio

De esta manera, el presente estudio analiza la literatura indígena contemporánea en general, y la poesía en particular, a la luz de la producción de cuatro poetas que escriben en el idioma de sus pueblos: aymara y guaraní. La nota común de estos autores es que todos traducen su obra al castellano, versión que se usa en el presente análisis.

Se trata de Elvira Espejo, poeta del ayllu qaqachaka que escribe en aymara y quechua; Clemente Mamani y Mauro Alwa, ambos escritores aymaras y Elías Cuarey, escritor guaraní. Como se dijo antes, estos cuatro escritores, además, autotraducen su obra poética al castellano por lo que la mayor parte de su producción es bilingüe. Asimismo, los cuatro pueden considerarse migrantes porque sus comunidades de origen son rurales y ellos viven en las ciudades del país, pero no estoy segura que ellos mismos se conceptúen como migrantes. Los relaciona, asimismo, que todos ellos han desarrollado estudios superiores y alguno incluso de postgrado. Dos los cuatro se desarrollan en otras artes: Elvira como narradora oral, tejedora, cantante y pintora (con estudios superiores en pintura), y Mauro es actor cinematográfico. Por su parte, Elías se ha desarrollado centralmente en el ámbito académico (sociología, antropología y lingüística) y del desarrollo, y Clemente es guionista y locutor de radio.

Por otra parte, en virtud de la importancia del contexto para el análisis del discurso, he acudido a textos sobre las culturas, avisada, sin embargo, que el 'contexto' de un poema es siempre más específico, contrapuesto a las generalizaciones. Salvo muy contadas excepciones, no existen textos de crítica literaria a la poesía de estos cuatro poetas lo que, a la vez de informar sobre su recepción canónica, me ha estimulado a consultar obras de antropología, sociología e historia de estos pueblos. En la lectura de estos documentos, sin embargo, he privilegiado los aspectos culturales posiblemente más relacionados con el arte literario: investigaciones sobre el impacto de la radio entre los aymaras, y del tejido entre aymaras y guaraníes.

5 Preguntas de investigación

Con todos estos antecedentes, las preguntas de investigación que han guiado esta investigación son:

Principal

¿Qué sujeto se construye en la poesía indígena contemporánea en Bolivia?

Secundarias

- ¿Cómo dialoga el sujeto creado en la poesía indígena contemporánea en Bolivia con la comunidad indígena?
- ¿Cómo dialoga el sujeto creado en la poesía indígena contemporánea en Bolivia con la sociedad “nacional” y global?
- ¿Cómo dialoga el sujeto creado en la poesía indígena contemporánea en Bolivia Con el mercado y el Estado?

6 Resultados

Indicativamente, los resultados señalan que el sujeto que se construye en la nueva poesía indígena en Bolivia es un escritor proveniente de comunidades indígenas, con residencia en las ciudades del país. Tiene un capital simbólico acumulado en sus actividades académicas, profesionales y en otras artes, en las que se desarrolla en instituciones privadas, aunque fundamentalmente públicas.

Su producción se expone en el mercado global por lo que acude a la estrategia de auto traducción. Y aunque no existen estudios sobre la recepción de su obra (especialmente en sus propias culturas), estos escritores han agenciado muchos espacios para difundirla. A esto se suma la situación política actual que eventualmente privilegia el discurso indígena en el país y a nivel internacional también. Sea físicamente o en forma digital, estos escritores participan en muchas actividades como ferias del libro, coloquios, etc. Notablemente, la obra de algunos de ellos ha sido incorporada en antologías de la poesía boliviana.

Su voz poética expresa su doble pertenencia cultural, pero se dice desde un espacio mezclado, misturado, que toma como materia prima los desórdenes que produce el colonialismo en su lengua madre, pero especialmente en el español.

Si bien la marca cultural se aprecia en toda su producción —como aporte de esta poesía al bagaje poético en general—, se advierte la conformación de espacios autónomos escriturales en cada uno de ellos, lo que los convierte en habitantes del mundo de la palabra, por derecho propio.

7 Organización del texto

Luego de esta **Introducción**, se aborda la **Metodología** del estudio. La siguiente sección se dedica a los **Acercamientos teóricos** a esta producción, que se divide en: *i)* antecedentes históricos y conceptuales, *ii)* definición, *iii)* identidad de los autores, *iv)* voz autoral, *v)* marcas escriturales, *vi)* lector, *vii)* traducción y autotraducción y, *viii)*

crítica literaria. El siguiente capítulo desarrolla el **Marco teórico** de la tesis. Luego está el capítulo destinado al **Análisis crítico literario** de la obra de los cuatro escritores y, finalmente las **Conclusiones** del estudio.

II. METODOLOGÍA

En este apartado se explican algunos conceptos metodológicos asentados en la función poética del discurso de Jakobson (1975)⁴ y los del Análisis crítico del Discurso, ACD, de Teun van Dijk (1999)⁵. Se ha optado por esta combinación metodológica porque si la teoría de Jakobson nos parece suficiente para el análisis de cualquier texto poético, sucede que, en general, la literatura indígena está aún muy permeada por los discursos políticos, antropológicos, sociológicos e históricos, que han reclamado que el análisis literario incluya el análisis del contexto de producción y circulación de esa literatura. En ese sentido, hemos optado por incluir los conceptos metodológicos de van Dijk, asentado en el análisis del contexto.

Antes de proseguir, llamamos la atención sobre que tanto la función poética de los textos de Jakobson como los del ACD de van Dijk a veces se usan como técnicas de investigación, a veces como método de investigación y a veces como procedimientos analíticos. Esta posición relativa de estos modelos tiene que ver con los objetivos de las investigaciones⁶. En nuestro caso, los usamos como procedimientos analíticos enmarcados en la metodología cualitativa de la investigación.

1 Función poética del lenguaje

Según Jakobson (1975) el lenguaje asume diferentes funciones en la comunicación (:353 y ss.): *i*) función referencial, representativa o informativa, *ii*) función expresiva o, emotiva, *iii*) función apelativa o conativa, *iv*) función metalingüística, *v*) función poética o estética y, *vi*) función fáctica o relacional.

Para Jakobson, en cualquier comunidad hablante, hay un subsistema de códigos que están conectados entre sí y que el objeto principal de la poética es la diferencia específica del arte verbal respecto de otras artes y otros tipos de conducta verbal. Para Shklovski (1987)⁷ la distinción entre el lenguaje común y el lenguaje poético es que el

⁴ Jakobson, Roman. 1975[1960]. Lingüística y poética. En su: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral: 347-395.

⁵ van Dijk, Teun. 1999. El análisis crítico del discurso. *Anthropos* (Barcelona), 186: 23-36.

⁶ El AD en América Latina, por ejemplo, tiene un amplio uso en diferentes ciencias y disciplinas: cognición, educación, etnias, gestualidad, identidad, ideología, literatura, medios de comunicación incluyendo el internet, instituciones, teoría y metodología (Karam, 2005). Karam, Tanius. 2005. Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso. *Global Media Journal Edición Iberoamericana* (México) (2)3: 34-50

⁷ Shklovski, Viktor, 1987. El arte como artificio. Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.

lenguaje común refiere al automatismo de la vida cotidiana, es decir la automatización del lenguaje devora los objetos. En ese sentido, el lenguaje poético, a la vez de referirse al lenguaje común y cotidiano, informa de la intensidad que otorga el lenguaje poético a la palabra (Manheim, 1986)⁸.

La función poética no está separada de las otras funciones, así, la función informativa de cualquier discurso no se puede restringir al ámbito cognoscitivo, está también presente en la función poética que en los textos poéticos es la función dominante.

Ahora bien, ante la pregunta de si todo verso, por ejemplo, los que aparecen en los anuncios propagandísticos, pueden ser considerados como poemas, Jakobson indica que el análisis de verso es competencia de la poética y que puede definirse como aquella parte de la lingüística que se refiere a la función poética y su relación con otras funciones del lenguaje. Así, la repetición, la secuencia, o el montaje de la forma métrica sobre la forma común del habla, producen un sentido doble, ambiguo, que caracteriza el verso poético.

La ambigüedad del verso poético también se establece porque, además del autor y el lector, esta comunicación incluye al yo hablante o la voz poética que también determina la supremacía de la función poética sobre la referencial. La función poética no destruye la referencia a la que está haciendo eco la función poética, sino que la hace ambigua, en un producto, además, artificial, como es todo poema, producción literaria y artística en general.

Por todo eso, la poesía no consiste en añadir adornos retóricos al discurso, se trata más bien de una re-evaluación total del discurso y de todos sus componentes.

La función poética de Jakobson es un área de fuerte debate en la crítica literaria en general, y en los acercamientos a la literatura indígena en particular, especialmente cuando la traducción al español supone 'literalizar' la producción indígena, es decir, otorgarle el estatuto de literaria, precisamente observando sus funciones poéticas. Por

⁸Mannheim, Bruce. 1986. *Popular song and popular grammar, poetry and metalanguage*. *Word* (Estados Unidos), (37)1-2: 45-75. Para el poeta, dramaturgo y crítico literario británico estadounidense T. S. Eliot (2009), la ley más poderosa de la poesía es que no debe apartarse del lenguaje ordinario. Eliot, T.S. 2009[1943]. *La música y la poesía*. *Atenea* (Chile), 500: 251-264. Publicado inicialmente en *Atenea*, 219 (septiembre de 1943).

ejemplo, en su tesis de Maestría sobre la poesía indígena contemporánea en México y Guatemala, Augusto Gutiérrez (2013: 58)⁹ afirma que:

La poesía indígena contemporánea de México y Guatemala se somete, así, a un proceso de literaturización donde el material oral se ve, inevitable y simultáneamente, obligado a llevar a cabo ajustes con los parámetros literarios ficcionales y lineales de la escritura alfabética a fin de poder existir como texto.

Asimismo, Pascale Casanova (2001)¹⁰, discípula de Bourdieu, indica que el concepto de “literariedad”, es un acto de consagración que da acceso a la visibilidad y a la existencia literaria.

2 Análisis crítico del discurso

Por su parte, en su texto *Análisis crítico del discurso* (1999), van Dijk indica que el ACD es una herramienta para comprender los mecanismos discursivos del poder. El ACD pone especial atención al espacio donde se desarrolla el discurso como un acto social.

Los principios básicos del ACD son: *i)* trata de problemas sociales, *ii)* las relaciones de poder son discursivas, *iii)* el discurso constituye la sociedad y la cultura, *iv)* el discurso es de orden ideológico, *v)* el discurso es histórico, *vi)* la relación entre texto y sociedad es mediato, *vii)* el análisis de discurso es interpretativo y explicativo y, *viii)* el discurso es una forma de acción social.

Para el ACD, es fundamental el contexto que estaría determinado por una serie de categorías como: el espacio, el tiempo, los participantes, sus roles, sus roles comunicativos, sus roles sociales, sus roles institucionales y también sus representaciones mentales; es decir, conocimientos, opiniones, actitudes e ideologías.

En ese sentido y en específico sobre el discurso literario van Dijk (1996)¹¹ afirma que la literatura se define en términos de lo que una clase social y sus instituciones (escuela, universidades, crítica literaria, antología, historiografía literaria, etc.) denominan como literatura.

⁹ Gutiérrez, Augusto. 2013. Ruptura y continuidad en la poesía indígena contemporánea escrita en castellano de México y Guatemala. Tesis para Master of Arts (Hispanic Studies). Montreal: Universidad Concordia.

¹⁰ Casanova, Pascale. 2001[1999]. *La república mundial de las letras*. Traducción de Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama.

¹¹ van Dijk, Teun. 1996. Conferencia 5: Estructuras y funciones del discurso literarios. En su: *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México: Siglo XXI: 115-145.

Así, el 'contexto' de la comunicación literaria para van Dijk se define en su contexto sociocultural que incluye la institucionalidad literaria que deviene en el canon de la literatura que depende de factores y convenciones cambiantes, tanto históricos como socioculturales. Entonces, el conjunto de discursos literarios aceptados es un subconjunto de los discursos que son posiblemente literarios debido a sus estructuras textuales. Este proceso de aceptación de lo literario digamos, puede operar incluso para discursos que no se produjeron intencionalmente como textos literarios¹².

Respecto de la lectura literaria, van Dijk (1996) considera que en esta lectura el procesamiento del contexto es parcial, lo que es un rasgo distintivo de la comunicación estética en general.

Especificando lo que van Dijk (1996) considera como el contexto social que determina las posibles funciones literarias de un discurso está el carácter público de la comunicación literaria porque es un discurso que se quiere publicado, leído o escuchado por diferentes grupos e individuos. Por otra parte, que la función de escritor es una categorización específica que no se adquiere automáticamente al escribir un discurso literario, sino que es una función asignada al individuo en base a un proceso de reconocimiento; sólo cuando el discurso ha sido aceptado como literario, es que se puede asignar al individuo la función de escritor.

3 Unidad de análisis

Las unidades de análisis, en este estudio son los poemas de los cuatro escritores indígena elegidos. El análisis de estas unidades incluye los siguientes niveles: *i*) la base estructural del poema (sintáctica y temática), *ii*) la base simbólica —que, combinada con la anterior permiten el análisis de la función poética del texto—, *iii*) la base de integración del poema, con la producción del autor u otras producciones y, *iv*) la base de contexto (social, histórico) del poema.

De este modo, la determinación de la función poética del lenguaje y su relación con la función referencial, constituyen la ruta metodológica de este estudio con los conceptos y herramientas antes detalladas.

¹² Sobre esta capacidad de movilidad de la literatura, ver también: Sarlo, Beatriz. Literatura e historia. 1991. *Boletín de Historia Social Europea* (Argentina), 3: 25-34.

III. ACERCAMIENTOS TEÓRICOS A LA NUEVA LITERATURA INDÍGENA

Las teorías sobre las literaturas indígenas en América latina se han ido construyendo al interior de varios debates, particularmente sobre la identidad indígena en el continente. Podemos datar el inicio de estos debates en los años 30 del siglo XX en que pensadores de distintas vertientes incluyeron en sus reflexiones la producción 'literaria' indígena, oral o escrita como, por ejemplo, las reflexiones literarias de José Carlos Mariátegui (1928)¹³.

Pero es más bien en la época de los años 70-80 del siglo pasado en que esos debates se acrecientan por dos razones. Por una parte, la eclosión de movimientos indígenas en la región y, por otro, la germinación y posterior desarrollo de al menos dos tendencias en el pensamiento latinoamericano: los Estudios Culturales y los Estudios poscoloniales.

Si bien antes de ese período se produjo conocimiento sobre esta producción indígena, generalmente esta se refería a las crónicas coloniales, estudios que tienen su impacto hasta ahora y ayudan a explicar las nuevas tendencias en la literatura indígena en el continente. Paralelamente, los estudios de obras del llamado *boom* literario, también generaron algunos elementos teóricos sobre la producción indígena, porque es ahí donde se advierten que la incorporación de lo indígena en estas obras (en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, digamos) era diferente a lo hecho con la literatura anterior (*Wata Wara* de Alcides Arguedas, digamos) lo que ya anunció Mariátegui en sus *Siete Ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928).

En ese sentido, creo que es solo a partir del surgimiento del fenómeno del testimonio que las reflexiones teóricas sobre la voz y la oralidad van estableciendo un espacio teórico específico sobre la literatura indígena, especialmente escrita. De ahí para adelante los análisis críticos se han multiplicado hasta llegar hoy a especializarse también en la autotraducción, fenómeno de la nueva literatura indígena (*cf. infra*).

Pero estos análisis teóricos sobre la literatura indígena han estado siempre relacionados con teorías sobre la situación de los pueblos indígenas, lo que supone que las teorías sobre lo literario se encuadran en las teorías sobre lo indígena, especialmente, como se dijo, sobre la identidad indígena¹⁴. Por ello y a continuación se exponen, a modo de

¹³ Mariátegui, José Carlos. 1969[1928]. El proceso de la literatura. En su: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. La Habana: Casa de las Américas: 174-264.

¹⁴ Así, el llamado "giro decolonial" y el paradigma Modernidad/Colonialidad en las Ciencias Sociales en América Latina, actualmente se han incorporado en los programas de Gestión

ejemplo, algunas teorías sobre identidad indígena que han sido y son base para los análisis de la literatura indígena.

La **heterogeneidad**, planteada por Cornejo Polar (1977)¹⁵ como característica de la literatura indígena puede ser uno de los conceptos que continúa usándose, imbricado con otros. Muchos calificativos ha recibido esta literatura, desde distintas vertientes teóricas como “expresiones literarias ‘alternativas’, ‘visión de los vencidos’, la ‘narrativa de la transculturación’, la literatura ‘heterogénea’ y la ‘otra literatura’”, como recopila Lienhard (1990:14)¹⁶ a la que habría sumar la suya, de “etno ficción”.

El concepto de las **identidades híbridas** (García Canclini, 1990)¹⁷ una de las que se usan para analizar esta literatura, considerando que sería un producto de la hibridez cultural. Así, Mabel García Barrera (2016)¹⁸, a propósito del estudio de la poesía de la poeta mapuche Maribel Mora Curriao, considera que esta hibridez se asienta en que esta literatura adopta ciertos soportes y técnicas de la cultura hegemónica en los que entremezcla otros provenientes de su cultura indígena. Lepe (2010)¹⁹ utiliza también el concepto de hibridación para la sorpresa que causa en el lector occidental la mezcla de dos tiempos al que acude la literatura indígena. El diálogo entre el tiempo contemporáneo con el pasado prehispánico (en el caso de México), choca con el pensamiento histórico progresivo occidental. Pero para esta autora, la nueva literatura indígena es también híbrida, a diferencia de la que se dedica a la recopilación oral, por ejemplo. El poeta mazateco Juan Gregorio Regino (2014)²⁰ considera híbrida a la poesía indígena porque mezcla las estructuras sagradas con innovaciones temáticas cotidianas y actuales

Cultural en el continente”. Agradezco esta pertinente aclaración a Guido Andrés Abad Marchan, lector de esta tesis.

¹⁵ Cornejo Polar, Antonio. 1977. El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Perú), 7-8: 7-21

¹⁶ Lienhard, Martin. 1990. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.

¹⁷ García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.

¹⁸ García Barrera, Mabel. 2016. La literatura mapuche actual y su tránsito hacia una etapa nacional: *Perrimontun* de Maribel Mora Curriao. *Diálogos* (Estados Unidos), (19)1: 137-152.

¹⁹ Lepe Lira, Luz María. 2010. *Lluvia y viento, puentes de sonido: literatura indígena y crítica literaria*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.

²⁰ Regino, Juan Gregorio. 2014. Poesía comunitaria mazateca. Luz María Lepe Lira (coord.). *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena*. México: CONACULTA: 33-44

Otro concepto usado para caracterizar esta literatura es el de **transculturación** que fue propuesta por Ángel Rama (1982)²¹ al denominar a esta literatura como “narrativa de la transculturación”. Más bien con la versión de Beverly (2004)²², Mabel García Barrera (2016) lo utiliza para indicar las marcas combinatorias y contradictorias de esta literatura, cuando, por ejemplo, a la vez que los escritores utilizan los mecanismos de difusión del mercado, lo rechazan en su producción.

El concepto **itinerarios del silenciamiento** de Gayatri Spivak (1988)²³ también se utiliza para remarcar a los mecanismos del poder para la exclusión de formas de conocimiento o prácticas culturales, tal como hace Claudia Rodríguez (2013)²⁴ en su análisis de la producción aymara y quechua.

El pensamiento fronterizo —y las **identidades de frontera** (Anzaldúa, 1999)²⁵— también se utilizan en el análisis de esta literatura, sea para el acercamiento a estos textos en el **sistema mundo**, en la versión de Wallerstein (2005)²⁶. El análisis de Brígido y Domínguez (2019)²⁷ incide en la representación de las literaturas indígenas en las grandes antologías literarias del mundo. Lepe (2011)²⁸ trabaja desde las fisuras de este sistema para el análisis de la lengua “bilenguajeante” y no solo bilingüe, que cohabita dos modos de pensamiento en una forma nueva de habitar el lenguaje con una epistemología que opera en las dos lenguas. Este concepto del pensamiento fronterizo se relaciona, además, con el colonialidad trabajado por Aníbal Quijano y Walter Mignolo en los 90, quienes, precisamente ‘completaron’ el sistema mundo de Wallerstein con

²¹ Rama, Ángel. 1982. *La novela en América Latina: panorama 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de la Cultura.

²² Beverley, John. 2004. *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana.

²³ Spivak, Gayatri. 1988. Can the Subaltern Speak? Nelson, C.; Grossberg, L. (eds.) *Marxism and Interpretation of Culture*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

²⁴ Rodríguez Monarca, Claudia. 2013. Los espacios de la poesía indígena: agenciamientos y metatextos. *Taller de Letras* (Chile), 52: 157-174.

²⁵ Anzaldúa, Gloria. 1999. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

²⁶ Wallerstein, Immanuel. 2005. *Análisis de Sistemas-Mundo: una introducción*. México: Siglo XXI.

²⁷ Brígido, Anna M.; Domínguez, César. 2019. Los mundos subalternos de la literatura mundial: hacia una comparación de las literaturas indígenas en Abya Yala/las Américas. Müller, Gesine; Siskind, Mariano (ed.) *Literaturas Latinoamericanas en el Mundo*. Berlín: CPI Books: 76-100.

²⁸ Lepe Lira, Luz María. 2011. Colonialidad y decolonialidad en la literatura indígena mexicana. El pensamiento fronterizo en Natalio Hernández. *Anuario Americanista Europeo* (España), 9: 49-63.

este concepto, también usado en los acercamientos a la literatura indígena. La crítica argentina Melissa Stocco (2016)²⁹ trabaja el concepto de “la mestiza” de Anzaldúa, para su análisis de la autotraducción indígena, como espacio contencioso y, por lo tanto, angustioso y perplejo para el escritor.

Hay acercamientos muy novedosos como el de la crítica argentina Melissa Stocco (2016) quien trabaja estos textos con el concepto de **literatura menor**, tomado del libro de Deleuze y Guattari (1978)³⁰ sobre Kafka. De este análisis Stocco rescata la definición de estos dos filósofos: “no es una literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (:29). Ella usa este concepto en su análisis de la autotraducción como espacio de agenciamiento, en el sentido de una literatura de una minoría que desterritorializa una lengua mayor.

El concepto de **transdiscursividad** se ha privilegiado para el análisis de la nueva literatura indígena, que tiene mayor relación con la ciudad, la migración, etc. (Rodríguez, C., 2013).

La **interdiscursividad** es otro concepto al que se acude para analizar el texto indígena, en debate con otros conceptos. Así, Rendón (2019)³¹ considera que el texto indígena no podría asimilarse a conceptos como sincretismo, hibridación, mestizaje o aculturación, porque todos ellos suponen una crisis resuelta. En cambio, la interdiscursividad, materializada en la intertextualidad sería la marca de estos textos. Esta acepción resalta lo ‘inter’ como espacio entre medio.

Pasamos ahora a describir a detalle los elementos de la nueva literatura indígena, iniciando con algunos antecedentes históricos.

1 Antecedentes

En general, la historiografía de la crítica literaria a la literatura indígena latinoamericana establece un arco que va de los siglos XVI al XIX para considerar tanto el cataclismo histórico y por lo tanto cultural y lingüístico, como la producción temprana en textos

²⁹ Stocco, Melisa. 2016. Potencia visibilizadora e intensidad testimonial en la autotraducción: la poesía mapuche de Adriana Paredes Pinda. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (España), 7: 307-320.

³⁰ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1978. *Kafka: por una literatura menor*. México: Era. También Susana Bautista usa este concepto. Bautista Cruz, Susana. 2008. *De la literatura indigenista a la literatura indígena: una revisión*. México: IJ-UNAM.

³¹ Rendón, Ana M. 2019. *La discursividad indígena: caminos de la palabra escrita*. México: Kumay.

coloniales. El segundo estadio se detiene en el siglo XX para analizar, con énfasis, el indigenismo y, el tercero aborda la creación de fines del XX al XXI para dar cuenta de lo que se ha venido en llamar la nueva o contemporánea literatura indígena, que es el período de nuestro estudio.

Sin embargo, el análisis de esta producción, relaciona los distintos estadios históricos, como el caso de la revisita a las crónicas del primer arco histórico —fundamentalmente la *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1615) de Guamán Poma de Ayala— para encontrar sentidos que se mantienen en esta nueva producción. Así, una de las ideas centrales en los debates sobre las características de la literatura indígena es lo que se ha llamado como “discurso no interrumpido” (Lienhard, 1990; Rendón, 2019; Sánchez, 2014³²) que alude a signos como la performance, el *collage* o la inclusión de partículas de idiomas indígenas en el discurso hegemónico; mismos que también forman parte de la nueva literatura indígena.

El indigenismo literario, o segundo arco histórico de la literatura indígena es uno de los períodos más estudiados, en el que la voz escritural pertenecía a intelectuales criollos, pero el discurso aludía a lo indígena³³. La crítica abunda en enfoques sobre este corpus, desde nociones, por ejemplo, de falseamiento, instrumentalización o mistificación de lo indígena (Alemany, 2013)³⁴, o de que se trataba de un discurso del Estado para establecer el deber ser indígena en el continente (Rendón, 2019).

El corpus indigenista es amplio e incluye a escritores y propuestas escriturales tan variadas como las de la peruana Clorinda Matto de Turner, el boliviano Alcides Arguedas, el ecuatoriano Jorge Icaza, etc.

Pero un corte importante en estos estudios es la producción, a veces llamada neo-indigenista (Alemany, 2013) que tienen como base las reflexiones de Manuel Gonzales Prada, José Carlos Mariátegui y Antonio Cornejo Polar. Sea desde posiciones marxistas o anarquistas, el aporte de estos tres estudiosos incide en la relación de la “liberación

³² Sánchez, Juan. 2014. Nativos migrantes: poesía en la encrucijada. Tesis de Doctorado en Estudios Hispánicos con especialización en Migraciones y Relaciones Étnicas. University of Western Ontario.

³³ Para Arroyo (2014) el primer ciclo de la literatura indígena, sería el de un retrato indígena, que trabaja desde la subyugación del indígena y el segundo ciclo, más bien debería ser denominado de autorretrato, porque ahí el sujeto indígena recupera el protagonismo en la construcción de su identidad.

³⁴ Alemany Bay, Carmen. 2013. La narrativa sobre el indígena en América Latina: fases, entrecruzamientos, derivaciones. *Acta Literaria* (Chile), 47: 85-99.

del indio” con su desarrollo en la escritura, tomando como centro los idiomas originarios. Así, la tesis principal de Mariátegui: “una literatura indígena, si debe venir, dice él, vendrá a su tiempo, cuando los propios indios estén en grado de producirla” (1928:260)³⁵, anuncia que la nueva literatura indígena tiene que ver con la escritura del propio indígena; es decir con la creación del autor indígena, con la instalación de su propia voz. El corpus neo-indigenista incluye la obra de escritores como Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos, José María Arguedas, Manuel Scorza e incluso Juan Rulfo. En estas obras el registro sobre lo indígena es radicalmente diferente de las precedentes y aunque escritas en el realismo mágico —en el análisis de Cornejo Polar— incluyen elementos que marcarán la nueva literatura indígena, es decir la escrita por los propios escritores indígenas, principalmente la inscripción de la memoria (Lepe Lira, 2010) y la intervención de los idiomas indígenas —no solo palabras, sino también ciertas construcciones gramaticales— en el texto escrito en castellano.

Casi paralelamente al *boom* del realismo mágico, se produjeron obras testimoniales, de las que también se ha beneficiado la nueva literatura indígena *Si me permiten hablar* (1977) de Domitila Chungara, *Autobiografía de Gregorio Condori Mamani* (1977), *Me llamo Rigoberta Menchu, y así me nació la conciencia* (1983) y *Nayan Uñatatawi / mi despertar* de Ana María Condori (1988), entre otros. La importancia de este género que precede a la nueva literatura indígena es la recuperación de la voz propia de sujetos pertenecientes a identidades silenciadas (Alemany, 2013; Makaran, 2008)³⁶, así como dotarle de elementos estructurales como la de relacionar dos narrativas: la histórica cósmica y las narrativas personales (Arias, Cárcamo y Valle, 2012)³⁷.

A todo esto, hay que sumar que, si bien el testimonio es una especie de bisagra entre la literatura neo indigenista y la nueva literatura indígena, también está sellado con las marcas históricas de la literatura indígena por los evidentes rasgos testimoniales, por ejemplo y otra vez, en la obra de Guamán Poma (Alemany, 2013).

³⁵ Mariátegui califica como ‘indianismo’ a la producción que falsifica al indio poniéndolo como objeto contemplativo; ‘indigenismo’ a la que lo sitúa sociológicamente en un conflicto histórico e ‘indígena’ a la producida por los propios indígenas.

³⁶ Makaran, Gaja. 2008. Bolivia: una wawa criolla: la realidad nacional boliviana en la literatura indígena desde los tiempos coloniales hasta los años 70 del siglo XX. *Estudios Latinoamericanos* (Polonia), 28: 93-133.

³⁷ Arias, Arturo; Cárcamo, Luis; del Valle, Emilio. 2012. Literaturas de Abya Yala. *Lasaforum* (Estados Unidos) (43)1: 7-10.

2 Definición

Lo que se denomina nueva literatura indígena incluye a escritores pertenecientes a los pueblos indígenas del continente, que escriben en su lengua propia, y suelen además auto traducirse. Su origen está relacionado con momentos de eclosión política de estos pueblos en sus respectivos territorios y países, como es el caso, de los escritores indígenas mexicanos y mapuches que empiezan a producir en la década de los 80 del siglo XX, periodo importante, por ejemplo, en la lucha del pueblo mapuche contra los estados argentino y chileno. Como se verá en el análisis de esta literatura en Bolivia, sus inicios pueden datarse en los 70, muy apegada al fuerte movimiento katarista que eclosiona en esa época

En esos movimientos indígenas políticos, junto a otras demandas relacionadas con la autonomía, el territorio y el rescate de sus idiomas, aparece también la valoración de la escritura como forma de resistencia al colonialismo. En el caso de Bolivia y en los recuerdos del joven escritor Elías Caurey (2015)³⁸, es por esa época que aparece el llamado de los líderes guaraníes a usar la palabra en la lucha, tal como sucede con el difundido texto del escritor mapuche Elicura Chihuailaf, quien en su poemario *En el país de la memoria* (1988:77)³⁹, dice lo siguiente:

Nacimos mapuche, moriremos siéndolo, y la escritura, hermanos, es una de las más grandes maneras de dignificarnos, de guardar y recuperar (aunque para otros tantos resulte extraño) para y por nosotros mismos el alma de nuestro pueblo.

De este modo, es un período en que los pueblos indígenas van levantando la sospecha sobre la escritura en lengua castellana Susy Delgado (2004)⁴⁰ y se sobrepone la noción de la escritura y difusión como herramienta. Pero también aparece una especie de conciencia sobre el valor de la escritura, que no contradice a la oralidad, pero si la saca de la oposición escritura-oralidad. De esta manera la escritura deviene en un dispositivo de la lucha política de estos pueblos.

³⁸ Caurey, Elías. 2015. *Lengua y cultura en la nación guaraní: breve análisis al estado de la investigación*. Territorio guaraní-Bolivia: Gráfica Impora.

³⁹ Chihuailaf, Elicura. 1988. *En el país de la memoria*. Quechurewe, Temuco.

⁴⁰ Delgado, Susy. 2004. [Ponencia]. *Encuentro Latinoamericano de Literaturas Indígenas y Afrodescendientes*. La Paz: Espacio Simón I. Patiño. CD interactivo.

Claudia Rodríguez Monarca (2013) considera que esta nueva literatura conforma un sistema, por ejemplo, en los andes, relacionado no solamente con la producción propiamente poética, sino también con lo que ella llama los meta textos o discursos autorreflexivos que interpelan el paradigma epistemológico occidental. Este sistema, incluiría la producción de historiadores, sociólogos, filósofos antropólogos, artistas visuales, juristas, etc., manifiestos, entrevistas, prólogos, etc., y se ampliaría a registros artísticos (música, escultura, tejido, pintura, artes escénicas, etc.). De este modo, el sistema literario indígena en los Andes sería un amplio sistema cultural que refiere a diferentes espacios: el de su propio sistema comunitario, el de los sistemas literarios nacionales, y el espacio de dialogo con otras literaturas indígenas.

Por su parte, Lepe Lira (2010) propone que la nueva literatura indígena se compondría de tres tipos de literatura: la primera, en la que prima la transcripción de la memoria y, por lo tanto, no busca una forma estética literaria. La segunda más bien busca generar criterios estéticos a partir de la tradición oral, que se sustenta en la tradición, pero no quiere ser solamente un registro, una transcripción sino también busca un lugar cultural propio, lo que para Lepe Lira (2010) sería una indagación mestiza o fronteriza, que combina formas modernas o postmodernas con poéticas ancestrales y da como resultado un apropiada expresión tradición oral literaria.

Y finalmente estaría la literatura indígena híbrida, que se desarrollaría en dos registros de hibridismo cultural. El primero que es el hibridismo entre el pasado prehispánico y el mundo contemporáneo, y el segundo tipo de hibridación que refiere a situaciones de transculturación e impureza en contextos de migración, incorporación a la sociedad mercantil, etc. Se trata de registros literarios que sin renunciar a la marca prehispánica ni a la lengua indígena, se ubican sobre todo en espacios contemporáneos y posmodernos, en los que, como en el caso de la poesía del escritor mapuche David Añiñir, despliega una voz marginal compartida con otros subalternos urbanos (punks, homosexuales, etc.).

3 Identidad del escritor

Los acercamientos a esta nueva literatura indígena también inciden en el estatuto del escritor indígena, es decir en su calidad de autor y sus posibles características.

Una primera reflexión es sobre la nominación de 'indígena' al autor y a su producto, considerando que dicha nominación es colonial, en el sentido de que fue la nominación dada desde la conquista europea de 1492 a los habitantes de tierras americanas. Con justeza se recuerda que lo que había eran distintos pueblos, con adjetivos personales

de denominación de los habitantes de los territorios de esos pueblos. Esta heterogeneidad nominativa fue borrada a costa de la nominación homogenizadora y hegemónica de 'indio'. En ese sentido, varios escritores (Regino 2004⁴¹, Rendón, 2019) rechazan su nominación como escritores indígenas y reclaman ser nombrados como escritores pertenecientes a sus pueblos, tal como ocurre con los escritores de cualquier país del mundo. De ahí, rechazan, por ejemplo, la existencia de una literatura indígena mexicana y consideran que lo que existe es literatura maya, zapoteca, mazateca, etc. Este signo interpelador también marcaría una continuidad histórica de la literatura indígena ya que, por ejemplo, en su relato Guamán Poma se refería a sí mismo y su sociedad como quechua, pero fue leído como cronista indio (Rendón, 2019).

Pero, sin duda, uno de los temas más conflictivos es el de la autoría individual porque su carácter precisamente individual corresponde al proyecto de individuación de la modernidad (Foucault 1969⁴²; van Dijck, 1996).

En este debate suele asimilarse el tránsito a la modernidad con cierto tránsito de la oralidad a la escritura, lo que no parece correcto porque eso supone una concepción lineal y progresiva del lenguaje (Arnold, 2016)⁴³ y que es, precisamente, la comprensión colonial de la historia y también del devenir de las lenguas indígenas. Es diferente, en cambio, la supersposición hegemónica de una forma del lenguaje (la escrita), sobre las otras (oralidad, gestualidad, etc.) y de un idioma (el castellano) sobre otros (las lenguas indígenas). De ahí que imposición cultural como marca del Estado y la sociedad es el trasfondo colonial para la existencia de esta nueva literatura indígena, así como de los propios escritores porque ambos hechos se inscriben en la resistencia cultural, que implica la adscripción, adopción y otras formas de sobrevivencia cultural.

Asimismo, suele oponerse la autoría colectiva, comunitaria y anónima indígena a la individual occidental. Si bien se puede aceptar esta hipótesis por la inexistencia del concepto de 'individualismo' en la comunidad indígena, eso no quiere decir que no existían o existen personas individuales con ciertas funciones de la palabra en estas

⁴¹ Regino, Juan Gregorio. 2004. [Ponencia] *Encuentro Latinoamericano de Literaturas Indígenas y Afrodescendientes*. La Paz: Espacio Simón I. Patiño. CD interactivo

⁴² Foucault, Michel. 1999[1969]. *¿Qué es un autor? Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós: 329-360.

⁴³ Arnold, Denise. 2016. [Ponencia]. *V Ciclo de Conversatorios: "Entre Horizontes de Sentido"*, Puno: Instituto de Estudios de las Culturas Andinas (IDECA). En línea: <https://idecaperu.org/denise-arnold-mas-alla-del-texto-y-la-escritura-la-oralidad-en-las-culturas-andinas/> (acceso 2/3/21).

comunidades, como el caso de los chamanes. Es cierto también que la producción, difusión y disfrute del conocimiento es radicalmente distinto en los dos ámbitos, el indígena comunitario y el occidental. Con todo, consideramos que el debate sobre la autoría individual refiere a la modernidad por lo que no es raro que este debate se presente a propósito de autores, generalmente migrantes urbanos o transnacionales, con una vivencia 'más cercana' de la modernidad, no solo en términos de discriminación, sino también de acceso a instituciones modernas como el Estado y la función pública, la educación superior y los medios de comunicación, entre otros⁴⁴. Ello habilitaría también la consideración del escritor de la nueva literatura indígena como un sujeto moderno. Así considera, por ejemplo, Salazar (2012: 65)⁴⁵ al sujeto de las nuevas burguesías indígenas en Bolivia, entre las que incluye a la intelectualidad aymara (y nosotros creemos que, por tal efecto, pueden incluirse también a los escritores de esta literatura); para ella este sujeto moderno es,

autodeterminado y emprendedor, cuyos actos se definen con referencia a sus capacidades auto reflexivas adquiridas en la experiencia educativa y urbana, facetas que en este caso complementa, por la vía de la cultura, lo que otros grupos provenientes de similares orígenes están haciendo por vía de la economía.

Todo esto, sin embargo, produce efectos en el escritor indígena quienes han expresado estos efectos en diversos tonos. Por ejemplo, el poeta mazateco Juan Gregorio Regino, quien en una exposición en un simposio declaró que él deseaba ser reconocido por su comunidad como escritor y no como chamán y que quería descubrir esta estética en la lengua y utilizarla en sus textos (*cit.* en Lepe Lira, 2010:121).

Para Regino (2014), la poesía comunitaria contemporánea tiene su origen en el lenguaje ritual, se fundamenta en la tradición e incorpora la escritura, pero como creación individual. Esto es importante, por el signo moderno que trasluce. Hay una desacralización, 'positiva', digamos, porque la creación ya no está vinculada con lo sagrado. Entonces, esta poesía desritualiza la palabra, retoma rasgos estéticos de la

⁴⁴ Por ejemplo, la guaraní Susi Delgado trabajó en el Ministerio de Lenguas en Paraguay, el poeta quechua Ariruma Kowii fue subsecretario en el Ministerio de Educación del Ecuador, o la aymara Elvira Espejo es actual directora del Museo de Etnografía y Folclore, MUSEF, en Bolivia.

⁴⁵ Salazar, Cecilia. 2012. *Intelectuales aymaras y nuevas mayorías mestizas: una perspectiva post 52*. La Paz: PIEB.

tradición, pero se aparta de las ceremonias, establece distancias con lo sagrado y también desarrolla nuevos temas.

Es decir —y no necesariamente desligándose de su adscripción cultural comunitaria primaria—, estos escritores reclaman su consideración como escritores como cualquier otro en el mundo. Este signo tiene parecidos con el rechazo de algunas escritoras de ser nombradas como poetizas o incluso escritoras porque consideraban que las enviaba a un espacio de no reconocimiento en el mundo literario, al que le reclamaban pertenencia por derecho propio.

Sin embargo, el reconocimiento de la autoría individual no ha sido un proceso sencillo para los escritores indígenas. Más allá de la cerrazón de la institucionalidad literaria (cfr. *infra crítica literaria*) a este registro literario, también ha supuesto esfuerzos muy personales de cada escritor, como el caso de quienes inicialmente se adscribieron a los modelos literarios occidentales, generalmente aprendidos en el sistema educativo, donde se introduce la métrica poética, y otros modelos literarios occidentales (García Barrera, 2016), para luego transcurrir un angustioso proceso en busca de su voz propia. Pero, hay que decirlo, esa búsqueda es el camino de todo escritor en el mundo.

Precisamente en ese sentido, destaca con luz propia el texto de Rocío Gonzales (2014)⁴⁶, poeta juchiteca y Doctora en Literaturas Latinoamericanas, porque es el único que hemos encontrado con reflexiones sobre cómo, por ejemplo, el castellano también forma parte de la identidad de los escritores indígenas, pero, y centralmente, en el derecho de estos escritores de expresarse literariamente como cualquier otro escritor en el mundo, con el lenguaje como arma básica:

[P]ugnan por el derecho a expresarse en un sentido plenamente moderno en forma y contenido, solo que escribiendo en la lengua indígena a la que pertenecen, como cualquier otro escritor en el resto del mundo, escribiendo sobre sus experiencias personales, emocionales, psíquicas, sociales, u otro tema de su interés, en el sentido que es el lenguaje el que va construyendo la realidad vital de cada individuo (:127-128).

Hay también reflexiones en torno a que quien escribe y habla en otra lengua deja de ser miembro de la comunidad (Lepe Lira, 2010), lo que puede ser comprendido en

⁴⁶ González, Rocío. 2014. La escritura del otro o la enseñanza de Rimbaud. Luz María Lepe Lira (coord.). *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena*. México: CONACULTA: 119-190.

consideración de que la pertenencia a una lengua se comprende como la pertenencia a una cultura. Pero, en el entendido que las culturas se construyen continuamente, precisamente en el contacto con otras —sea en situación de dominio o de subalternidad— los acercamientos a esta situación privilegian los conceptos de hibridismo, transculturación y otros que se analizaron antes (*cf. supra*). En cualquier caso y siguiendo el ritmo de la consideración de los efectos de la situación histórico social de las comunidades de donde provienen los escritores, la situación ambigua de los escritores de esta nueva literatura indígena se complejiza si se piensa en la publicación que significa ingresar al campo mercantil de las ideas como es el mercado editorial.

Entonces su sola existencia como escritores indígenas que publican y se autotraducen los ubica en esa ambigüedad que es rechazar políticamente la sociedad que los domina con instrumentos tales como el mercado y la escritura y, a la vez adscribirse a este mundo. Y si bien este gesto interpela los relatos hegemónicos de quién y qué puede escribir, la ambigüedad se encarna en personas concretas que son los escritores.

Para Pascale Casanova (2001: 258-9) esta ambigüedad expresa la dominación literaria porque los escritores,

pueden ser dominados y a la vez servirse de esta dominación como instrumento de emancipación y de legitimidad. Criticar la imposición de formas o de géneros literarios constituidos porque habrían sido heredados de la cultura colonial, como hace en ocasiones la crítica llamada “post colonial”, es ignorar que la literatura misma, como valor común a todo un espacio, es, sin duda, una imposición heredada de una dominación política, pero también un instrumento que, reapropiado, permite a los escritores desprovistos específicamente conseguir un reconocimiento y una existencia concretas.

La resolución de esta ambigüedad también tiene diversas vertientes muy relacionadas, otra vez, con las teorías identitarias que se debaten en el continente; desde las que consideran que la autotraducción resuelve el conflicto, hasta las que consideran que no hay tal resolución y más bien celebran el conflicto que supone el texto indígena, aspectos que veremos en el análisis sobre la traducción y autotraducción (*cf. infra*).

En cambio, otro tema que suele analizarse respecto del estatuto del escritor de la nueva literatura indígena es su adscripción ya no étnica, sino de clase en el contexto latinoamericano, especialmente del siglo que corre.

Como se ha dicho antes, la mayoría de los escritores de la nueva literatura indígena corresponde a escritores urbanizados de segunda generación o que, en varios casos, han ingresado a espacios sociales antes vedados para los indígenas. De tal manera que esta sea, posiblemente, la primera generación de escritores indígenas que, además de publicar y autotraducirse, han adquirido los *hábitus* de la modernidad, ‘en carne propia’, que ya no es solamente la vivencia de la discriminación en su vertiente también de pobreza material, sino de ‘nuevas’ discriminaciones esta vez relacionadas en su enfrentamiento con las instituciones educativas, del Estado y, cómo no, el canon literario.

Esto a su vez se relaciona con las dinámicas económicas y políticas que han sucedido en el continente en el tiempo fundamentalmente del neoliberalismo y del nuevo populismo que han evidenciado cambios en la estructura social, que viniendo desde el mismo hecho colonial y la resistencia indígena, han producido nuevos segmentos (fragmentos) sociales como la llamada ‘intelectualidad indígena’.

En sus estudios sobre la intelectualidad aymara en Bolivia, Cecilia Salazar (2012) considera que esta intelectualidad es fruto de cambios económicos y políticos que produjeron excedentes económicos y simbólicos en vastos sectores populares indígenas⁴⁷. La autora considera que estos excedentes —además, claro está, de concretas situaciones políticas como el descollamiento del indigenismo katarista en los años 70 del siglo XX⁴⁸— permitieron la emergencia de individuos que vía la educación superior dedicaron sus esfuerzos a la reflexión y producción académica y política sobre la situación de sus pueblos.

Si esto es así y consideramos que la escritura es el instrumento de la difusión del pensamiento, es posible pensar que la nueva generación de escritores literarios también comparte estos orígenes, lo que se demuestra en el hecho de que los cuatro poetas cuya obra analizamos en este estudio, han pasado por la educación universitaria y producido y publicado, además de textos literarios, escritos sobre sus respectivos pueblos. Esto los haría parte de un sistema cultural más amplio, como el que propone

⁴⁷ El estudio de Arroyo (2014) incluye el análisis de la intelectualidad indígena con respecto de la literatura indígena. Arroyo, Roberto. 2014. Retrato y autorretrato literario indígena: resistencia y autonomía en las Américas. Trabajo para el Doctorado de Filosofía, University of Oregon.

⁴⁸ Se denomina katarismo al movimiento indígena que tomando el nombre del líder indígena Tupaj Katari que lideró las sublevaciones indígenas en el siglo XVIII, agrupa a varias corrientes indianistas e indigenistas, sindicales y políticas, con un despliegue importante desde la década de los 70 del siglo XX.

Claudia Rodríguez Monarca (2013) que incluye en el sistema literario indígena los textos literarios, los meta reflexivos y los artísticos en general⁴⁹.

Si forman parte de una nueva élite o no, junto con los intelectuales indígenas, no es motivo de este trabajo, solo nos baste decir que estas reflexiones se extienden en el continente. Tal el caso de los autores indígenas del siglo XXI de México sobre los que Rendón (2019:144) afirma: “pero no es una nueva élite indígena, sólo un grupo con cierta preparación (...) En la actualidad se perfila para ser una élite intelectual, pero en sus inicios no fue así”.

Con tales antecedentes, podemos concluir esta parte afirmando que el escritor de la nueva literatura indígena ha establecido un espacio de auto representación y posiblemente de autodeterminación literaria, en un intento de dotarse de una “soberanía intelectual” (Arias, Cárcamo y Valle, 2012); un proceso de agenciamiento propio y alternativo a la figura del escritor occidental (Lepe Lira, 2010).

4 La voz escritural

Ahora bien, ¿cómo resuelve el escritor indígena la búsqueda/establecimiento de su voz propia voz, en medio de un ‘mandato’ político de sus pueblos —muy parecido a las funciones del “intelectual orgánico” de Gramsci⁵⁰—, de usar la palabra como herramienta de lucha, por un lado, y la autonomía que es la condición básica del autor moderno?

Para algunos acercamientos críticos la pregunta estaría mal formulada con el argumento de que trabaja desde el aseguramiento de que el escritor indígena se quiere autor en el sentido occidental del término. Por mi parte considero que es una pregunta en curso, en el sentido que corresponde al propio camino que están experimentando los escritores en el que se advierte signos de un conflicto más creativo que angustioso; esto es, un espacio que escapa de las determinaciones fijas que obligan a optar por uno y solo un camino. Considero que esta zona entre medio, “zona de contacto” (en la acepción de

⁴⁹ Aunque, para Lienhard (1990: 36) esto más bien constituiría una dificultad: “La principal dificultad para el estudio de estas literaturas, se cifra en su insoslayable vinculación con una serie de prácticas no escriturales: prácticas lingüísticas, religiosas o rituales, arte verbal oral”.

⁵⁰ Sobre Gramsci y la relación entre escritor e intelectual indígena ver también Arroyo (2014)

Pratt, 1991⁵¹) o *ch'ixi* de Silvia Rivera (2018⁵²), es el espacio donde los escritores de la nueva literatura indígena están construyendo sus propuestas (*cfr. infra* Marco teórico).

Pero hay acercamientos importantes sobre la voz escritural de estos vates, como el de Rendón (2018)⁵³ que ensaya la fórmula del “yo-nosótrico” que emite su voz desde la palabra cósmica —antigua, sagrada—, por una parte y, por otra, desde la palabra de la comunidad. Es un yo, entonces, colectivo y tal vez por eso la autora lo llama también “yo-pueblo”.

Ahora bien, este yo-nosótrico de Rendón (2019) es tanto inclusivo como exclusivo, es decir, puede ser inclusivo cuando refiere a la comunidad de la que forma parte el hablante indígena, y ser exclusivo cuando refiere a otro, blanco, europeo, español, criollo, que aparece como otro muy diferente⁵⁴, del que sin embargo, por la convivencia colonial se han tomado elementos que, refuncionalizados, forman también parte de la palabra indígena.

Ahora bien, la emisión desde el yo-nosótrico puede ser un principio indígena casi utópico si no se considera la pragmática de este principio. Al respecto, Lepe Lira (2010) indica que en algunas comunidades se alude al peligro de la literatura porque puede debilitar la oralidad e incluso llevar a la extinción de las propias lenguas y culturas. Así, en su estudio de la obra de escritores indígenas mexicanos y mapuches encontró casos en que se afirmaba que quien habla y escribe en otro idioma, se convierte en ‘otro’ y, por lo tanto, deja de ser miembro de la comunidad; o que quien escribe en su lengua materna para publicar, ‘vende su lengua’ y por lo tanto consideran a los escritores como vividores. En el caso de Bolivia, es posible que existan aseveraciones como éstas, pero relativizadas por el concepto de prestigio que es fundamental en las estrategias indígenas de modernización, que se imbrican, además, muy bien con criterios de

⁵¹ Pratt, Mary Louise. 1991. Arts of the Contact Zone. *Profession* (EE. UU): 33-40.

⁵² Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón

⁵³ Rendón, Ana M. 2018. Lenguaje, cuerpo y amor en la poesía indígena latinoamericana. José Luis González Rojo (coord.). *Filosofía Latinoamericana: ¿nuevos rumbos del filosofar?* Guadalajara: Universidad de Guadalajara: 71-90.

⁵⁴ Al respecto, en lenguas como el aymara, también existen ese nosotros inclusivo y exclusivo, *nanaqa* y *jiwasa* en aymara, y *ñuqayku* y *ñuqamchis* en quechua. Para Rivera (2010a) son dos formas del ‘nosotros’ que interpelan al otro, sea dentro o fuera del ámbito de identificación, y esta posición de dónde está el interlocutor siempre es definida en el acto del lenguaje. Rivera, Silvia. 2010a. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Piedra Rota; La Mirada Salvaje.

reciprocidad o de demostración y goce colectivo de los bienes materiales y simbólicos acumulados.

Y si eso desde las comunidades, al interior de los escritores también se presentan estos debates como, por ejemplo, quienes rechazan el conocimiento de la lengua occidental, con el argumento de que los alejaría de su tradición oral (Lepe Lira, 2010). Y en contraposición, poetas como el yucateco Jorge Miguel Cocom Pech, quien alienta a sus colegas de oficio a un mejor manejo de la lengua en español, ampliar su vocabulario y acentuar sus reflexiones y habilidades en la sintaxis de ese idioma (*Íd.*). Para este notable escritor, los escritores indígenas no pueden producir aislados de otras propuestas literarias, lo que deja traslucir que escritores como él ya se han adscrito a otra comunidad: la comunidad de los escritores⁵⁵.

Siguiendo con la voz escritural y desde las reflexiones de los propios escritores, parece que el conflicto entre la voz colectiva y la voz propia tiene mayor implicancia en la traducción, como se verá más adelante. Pero, adelantando, es interesante la meditación de la poeta maya Briceida Cuevas, para quien cuando escribe en maya siente que el texto tiene un alma diferente al espíritu de su mismo texto autotraducido. Ella utiliza la metáfora del corazón para indicar que sus poemas tienen “dos corazones, uno en maya y otro en español” (Lepe Lira, 2010: 52)⁵⁶. Es decir, que la voz literaria no confrontaría un conflicto en la emisión sino en la traducción. Esto ya fue patentado por José María Arguedas (1950)⁵⁷ cuyas reflexiones son seminales sobre en la autotraducción. Para

⁵⁵ En ese sentido, para Claudia Rodríguez (2013) los textos indígenas pueden ser defensivos o que corresponden a una actitud de defensa, precisamente, de la propia identidad, y de los temores a la pérdida de su territorio, de su lengua y de su cultura. En cambio, los textos trans discursivos se caracterizarían porque permiten ingresar el discurso del otro en el propio texto.

⁵⁶ Las referencias al sitio del pensamiento indígena son varias. Para el caso de los pueblos indígenas de Bolivia, por ejemplo, Silvia Rivera (2010b) afirma que hay dos modos de pensar en aymara, que se reflejan en dos verbos. Por una parte, *lupíña*, que es pensar con la cabeza clara, un pensamiento racional. Por otro, *amuyt'aña*, en que el pensar reside en el *chuyma* (corazón y, por extensión las entrañas superiores) que es una forma de pensar normada por el latido y la respiración. Lo mismo, Arnold y Yapita ([1998]2018) refieren a distintas formas de pensar, con la cabeza o el corazón, diferenciadas por género. Finalmente, entre los guaraníes también se presenta estas dos formas de pensamiento, asentadas en distintos miembros de la comunidad, de tal forma que cada pensamiento cumple diferentes funciones en la comunidad (Caurey, 2015). Rivera, Silvia. 2010b. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y pensamientos descolonizadoras*. Buenos Aires: Tinta Limón. Arnold, Denise; Yapita, Juan de Dios. [1998]2018. *Río de vellón, río de canto: cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara. (Etnografías, 6).

⁵⁷ Arguedas, José María. 2009[1950]. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú (1950). *Qepa Wiñaq...: siempre literatura y antropología*. Madrid: Iberoamericana: 153-162.

este novelista peruano el conflicto de la autotraducción reside en comunicar ‘el espíritu’ a otra lengua.

Ahora bien, ¿qué emite esa voz literaria de la nueva literatura indígena? Para Rendón (2019) esta emisión es interdiscursiva porque incluye las lecturas del escritor, las representaciones que se han hecho de él en los textos europeos, en los textos indigenistas, en otros textos literarios. También incluye su vivencia en la escuela, la migración, la vivencia urbana, etc. De ese modo, esta emisión produce un texto indígena intertextual⁵⁸ relacionado con la experiencia vital de los escritores⁵⁹.

5 Marcas escriturales

Las autoreflexiones de Briceida Cuevas antes citadas nos sirven para abordar ahora la materialidad de la nueva escritura indígena; esto es, las marcas escriturales de esa experiencia vital.

Al respecto, la crítica suele insistir en que las marcas de la escritura indígena no pueden observarse solo desde la sintaxis sino y sobre todo desde la variable cultural, pero habida cuenta de la irrupción colonial, el texto, sería una proyección de una nueva identidad (Rodríguez, C., 2013).

Esta irrupción, a la vez, habría provocado “desajustes, modulaciones y dislocaciones” (Rendon 2019: 20) en los niveles lingüísticos y, por lo tanto, del conocimiento o epistemológicos. La diferencia epistemológica, que se observa con mayor claridad en la traducción, impacta también en las marcas escriturales porque esta diferencia alude a las estructuras del lenguaje que, justamente, manifiestan formas de conocimiento. Así, de la variable epistemológica, además de referirse a las diferentes formas del conocimiento, se destaca su inscripción, más que en el lenguaje, en la estructura del lenguaje, lo que genera, además, una estética.

⁵⁸ En este caso, la intertextualidad refiere más bien al concepto de Barthes (1997) del texto como construcción de textos, o “cámara de ecos” y también al de Kristeva (1997), quien prefiere el término de “transposición” relacionado en este último caso con la experiencia intersubjetiva en contextos translingüísticos. Barthes, Roland. 1997. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2ª edición. Caracas: Monte Ávila. Kristeva, Julia. 1997. Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. Navarro, Desiderio (ed.). *Intertextualité*, La Habana: Casa de las Américas.

⁵⁹ En el mismo sentido, Mabel García Barrera (2016), en su lectura de los poemas de Maribel Mora Curriao, poeta mapuche, considera que en esta literatura se presentan dos tipos de historias: por un lado, una meta historia, relacionada con la historia de resistencia cultural y, por otra, una meta historia que desplaza la cotidianidad. Es decir, la historia personal se incluye en esa otra gran meta historia.

En este punto, la crítica acude lo que se ha denominado como “huella de la oralidad” (García Barrera, 2016) que se materializa en la permanencia de partículas (palabras, frases) del idioma indígena en la traducción al español. Esto tiene su punto mayor en la onomatopeya que también permanece ‘intraducida’ en las versiones castellanas de la producción indígena.

Y si bien, otra vez nos referimos a la traducción, esta huella oral impactaría también en las marcas escriturales, por ejemplo, en las resonancias sonoras, la descripción, el animismo, la repetición y la enumeración (Lepe Lira, 2010).

Como se puede apreciar en la poesía indígena de Elvira Espejo y Elías Curey, poetas bolivianos aymara y guaraní, respectivamente (*cf. infra*), la onomatopeya de representación de sonidos de los animales, organiza varios poemas, a través del recurso de la repetición. Esta ‘sonorización’ del texto indígena proviene de la vida cercana con la naturaleza; esto es, un conocimiento que se integra como significado y estructura en el lenguaje.

Pero la recurrencia a la voz animal, —como forma de conocimiento primero y luego como estructura del lenguaje—, se relaciona también con el animismo o la descripción de características culturales particulares de animales, plantas y objetos ‘inanimados’. El texto de Denise Arnold y Juan de Dios Yapita ([1998]2018) sobre la cultura qaqachaka en Bolivia, por ejemplo, es una detallada nomenclatura de los significados de los seres no humanos en esa cultura, que van desde los cósmicos y sagrados hasta los de simbolización de los colores, la relación entre seres no humanos (animales-piedras), etc. Así, la alusión a un pájaro en los cantos de esa cultura refiere al animal, pero también a los colores de su plumaje, el arcoiris y los colores del vellón de lana de las llamas o alpacas, que está en la base de la economía de esa cultura. Estos referentes, entonces, se trasladarían a la escritura poética a través, fundamentalmente, de la onomatopeya, la que, por este efecto es más que solo la transcripción de la voz del pájaro.

Estos componentes culturales pueden alejar la onomatopeya en el uso indígena con la jitanjáfora que la RAE la define como “la apreciación estética independiente de las palabras por el valor puro y simple de sus vibraciones fonéticas”. La crítica tradicional suele considerar esta figura poética como expresiones que en sí mismas no tienen significado y su función poética radica en sus valores fónicos que cobran sentido en relación con el texto en su conjunto, como el famoso “Canto VI” del poemario *Altazor* (1931) del peruano César Vallejo, del que el siguiente es un fragmento:

Infilero e infinauta zurrosía

Jaurinario ururayú

Montañendo oraranía

Arorasía ululacente

Semperiva

ivarisa tarirá

Campanudio lalalí

Auriciente auronida

Lalalí

lo ia

iiio

Ai a i a a i i i i o ia

Hay quienes consideran que esta sonoridad de la escritura indígena hace que tanto su escritura como su hablante conformen un ‘cuerpo’, es decir, la sonorización del texto es una marca estética específica de esta escritura (Lepe Lira, 2010).

Para Viereck (2014)⁶⁰, tanto la sonorización como la repetición constituirían elementos apegados a la escritura tradicional, que, según este estudioso, se perderían en escritores que asisten a talleres literarios o experimentan el éxito editorial. Así escritores que se relacionan muy directamente con las formas occidentales de la escritura — especialmente en la poesía— dejan la enumeración y la repetición para acudir, más bien, a la condensación, al estilo del haiku japonés⁶¹, ejemplificando con la poesía del poeta maya guatemalteco Humberto Ak’abal. Sobre esta idea, Lepe Lira (2010) considera que tanto la enumeración como la condensación y la brevedad son marcas culturales que se pueden observar en las consejas de los abuelos de ciertas culturas indígenas, poniendo en cuestión que sean formas necesariamente occidentales.

⁶⁰ Viereck Salinas, Roberto. 2014. De la literalidad a la irreverencia: los caminos estéticos de la traducción en la poesía mapuche actual. *Revista canadiense de estudios hispánicos* (Canadá), (39)1: 123-146.

⁶¹ Sobre el posible estilo haiku de la poesía de la poeta aymara-quechua Elvira Espejo, ver Ayllón, 2007a. Elvira Espejo. Poemas del Ande en traducción. *Mar con Soroche: revista de poesía y otras escrituras del entre acá* (Bolivia-Chile), 3: 7.

Al respecto, nosotros más bien creemos que lo que se produce es cierta tendencia a la condensación cuanto más oficio practica el poeta. Pero la limpieza del verbo es parte del trabajo de todo poeta del mundo, como parte y fin del proceso de búsqueda de la palabra, lo que suele orillarlos al silencio.

Del mismo modo, para Lepe Lira (2010) el uso repetido de adjetivos para un sustantivo también puede tener su origen en los conjuros o plegarias indígenas que hacen uso de esta técnica como forma de asentar su eficacia, lo mismo que los epítetos contruidos en base a metáforas, o las construcciones vocativas. Estos serían otros casos en los que la estructura de la palabra oral se transfiere a la estructura del texto escrito.

Entonces, la onomatopeya no solamente se presenta en la traducción, ya que, como se vio, parece ser una forma retórica que reencarna la voz indígena colectiva a través de los mecanismos de la estructura del pensamiento que devienen en el producto poético. Por eso, Vierek (2014) considera la intraducibilidad de la onomatopeya como el punto cero de la traducción del texto indígena, aspecto que veremos más adelante en la parte sobre traducción.

6 El lector de esta literatura

Ahora bien, desbrozados los elementos de la relación del escritor con la comunidad en el contexto colonial globalizado y su impacto en la voz poeta y las marcas escriturales, conviene acercarse al lector a través de la pregunta ¿para quién escribe el autor de la nueva literatura indígena?

La respuesta, nuevamente, se dirige a la traducción porque instala a un lector global. Al respecto también existen varios acercamientos que giran en torno a dos destinatarios principales de esta literatura: la comunidad de origen y la sociedad de los 'otros'; es decir un destinatario interno y otro externo. Hay quienes, como Mabel Rivera (2016) considera que el lector interno no es un lector del texto escrito propiamente dicho, sino que la versión oral, antecesora o fuente del texto escrito, es la versión destinada a la comunidad, en tanto repone la palabra comunitaria.

En cualquier caso, asir a este posible destinatario 'interno' resulta problemático porque, al no existir la literatura propiamente dicha en contextos comunitarios indígenas, el concepto pierde fuerza y hay que retornar a las etnografías de la práctica de la oralidad

y la escucha⁶². Asimismo, a emisores colectivos e individuales con diferentes funciones en la comunidad; es decir, retornar a la palabra de la comunidad.

Por eso, nosotros creemos que cuando se alude a un lector que es la comunidad (Rendón, 2019), se hace referencia al compromiso ético del escritor con su comunidad y sus principios, como a la determinación de 'propiedad colectiva' del producto de ese escritor.

En Bolivia, por lo menos, no conocemos estudios sobre recepción de los textos de los escritores indígenas en sus comunidades de origen, sea de forma oral (textos leídos) o escrita. En algunas entrevistas, los escritores reconocen que a veces la comunidad les interpela por sus productos escriturales (o artísticos en general) y sus posibles beneficios para la comunidad (Espejo, 2020a⁶³). También hay reacciones más positivas de apropiación del texto y de orgullo por el prestigio alcanzado por ese escritor. A veces los cuentos y poesías de estos escritores se leen en programas de radio y televisión o se emiten por redes sociales, como veremos en el análisis de los escritores indígenas bolivianos. Y si en el caso de los medios de comunicación podemos deducir que una franja de oyentes corresponde a los miembros de su comunidad (especialmente radio) o de la comunidad más amplia del idioma en que escribe el autor, aún está por estudiarse la recepción de esta producción literaria en las comunidades de origen de los escritores.

Aquí hay que tocar, ineludiblemente el ámbito educativo, particularmente el de las políticas públicas de Educación Intercultural Bilingüe, EIB, que formaron parte del paquete de reformas estructurales neoliberales de finales del siglo XX. De acuerdo a los principios de la EIB que se plasmaron en las leyes de reforma educativa, como la Ley 1565 de 1994 en Bolivia, uno de sus objetivos era desarrollar la práctica educativa en lo que se denominó las dos lenguas: la originaria y el español. Es cierto que durante la aplicación de estas reformas se produjeron varios textos escolares y de formación de docentes en lenguas indígenas, los que posiblemente incluían algún texto literario de los escritores de la nueva literatura indígena, cuya producción se estaba consolidando en esa época. Tampoco conocemos estudios específicos sobre la difusión y recepción de la producción literaria en ese marco educativo, tarea aún pendiente.

⁶² Para las condiciones sociales de la recepción literaria, ver Dijk (1996).

⁶³ Espejo, Elvira. 2020a. *Diálogo Decolonialidad y patrimonio. Miradas desde el mundo andino: Rita Segato y Elvira Espejo Ayca*. Dirección Nacional de Museos del Ministerio de Cultura de Argentina. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=Hd1P6ddrH7w> (acceso 5/2/21).

Pero con las modificaciones políticas y el arribo de cierta tendencia populista en el continente, después del tiempo neoliberal, se han producido algunas modificaciones en el reconocimiento y difusión de la literatura indígena en diversos países, especialmente desde el Estado. Tal el caso de los premios y concursos de literatura indígena lo que también ha contraído debates.

De tal manera que las características del lector 'interno' son aún difusas y se dibuja más como un anhelo que como una realidad. En cambio, las del lector 'externo' son más claras. Los debates sobre este lector se producen a propósito de una generación de escritores indígenas que se autotraducen y publican su obra en formatos bilingües —los que, en conjunto, estamos denominando la nueva literatura indígena— desde fines del siglo XX y, con fuerza en lo que va del siglo. Aún con el temor de repetir, es necesario reiterar que estos escritores, en general, son urbanos y con estudios superiores. La reiteración nos sirve para indicar que estos escritores literarios —junto con toda la intelectualidad indígena conformada por lingüistas, cientistas sociales, historiadores, etc.— han desarrollado una relación con la escritura en general, y el libro en particular, diferente a la de sus predecesores. Esto, sin duda, ha tenido efectos significativos en estos escritores que, al menos, han percibido y asumido la importancia del libro en la sociedad moderna. Del mismo modo, su relación con la academia ha debido, seguramente, incidir en su comprensión de las formas de difusión del conocimiento, así como las de acumulación de capital simbólico en la sociedad. Todos estos elementos, finalmente, han podido unirse con el mandato comunitario de usar la escritura como arma de lucha de sus pueblos.

Ahora bien, en el caso del imaginario del lector, también se produce una mirada hacia atrás, hacia los orígenes de la literatura indígena y las representaciones de lo indio en las producciones de los no indios, para indicar que si los cronistas escribían 'para' el rey de España y los escritores indigenistas 'para' establecer un deber ser indígena en la sociedad colonial y el Estado moderno, con el testimonio y especialmente con la nueva literatura indígena, la pregunta varía; ya no es para quién se escribe sino quién y desde dónde escribe, porque se quiere resaltar al emisor (quién) en su carácter comunitario (desde dónde)⁶⁴.

⁶⁴ A la vez, hay estudios de los testimonios que más destacan que su consideración en los análisis culturales y literarios se ha debido al respaldo de autoridades académicas eurocentradas asentadas más en la etnografía que en la literatura (Brígido y Domínguez, 2019).

Pero este cambio de ruta en la pregunta, de hecho, establece un para quién, precisamente por el mecanismo de la traducción.

Posiciones, que también existen, de que quien quiera leer esta nueva literatura indígena debería aprender el idioma original, complica el debate porque, a la vez que interpelan la inscripción violenta del castellano como idioma dominante, también parece establecer barreras para la comunicación humana. Al respecto es sumamente interesante que una poeta juchiteca (González, R., 2014) exprese su preocupación por cierto blindaje o ghetización cultural como forma de preservación de las comunidades. Ella considera que alejarse de la concepción de calidad de vida occidental, globalizada y consumista, no debería significar acceder y disfrutar de los logros que la humanidad como los derechos a la educación, la salud, la justicia, el conocimiento del mundo, etc.

Hay que recordar que en la tradición occidental la lectura de determinada obra en su idioma original es una exigencia y marca de excelencia para los críticos literarios, lo que nos permite preguntarnos si acaso esta literatura indígena está destinada a la crítica especializadísima, lo que no parece ser cierto. En realidad, a todo escritor en cualquier lengua y que publica su obra, anhela, en primera instancia, ser leído por la mayor cantidad de lectores posibles —origen del prestigio de la traducción—, y solo en segunda instancia se preocupa por el cómo se lee su obra; es decir, solo después le interesa, o no, el dictamen de la crítica especializada. Pero también es cierto que el mismo mercado de la traducción en el mundo informa de un sistema hegemónico de países y sus idiomas en el sistema mundo, motivo de interpelación de académicos, escritores, artistas e intelectuales de los países que están en los márgenes de ese sistema.

Bien, entonces, al ser un lector 'general' al que parece dirigirse esta literatura, los debates encallan en las características que debería tener este lector, entre las que destaca su carácter intercultural. Los textos que tratan sobre el lector suelen quedarse en esta competencia intercultural, aludiendo a cierta 'apertura' del lector a otros sentidos (culturales) para su acercamiento a estos productos (e.g. Rivera, M., 2016). A veces no se pide apertura, sino que se promueve un sacudón, como el que propone el escritor y

crítico colombiano Jorge Zalamea (1986: 103)⁶⁵: “sacudir de los estereotipos y prejuicios con que se ha(n) (de)formado”⁶⁶.

Sin embargo y como bien indica el filólogo y crítico literario boliviano Luis H. Antezana en su libro *Teorías de la lectura* (1999)⁶⁷, es muy difícil establecer un lector *a priori* porque, además, el texto literario, al ponerse en circulación en el mercado literario, en realidad lo que hace es crear su propio lector; cada texto crea su propio lector, quien recrea el texto o escribe otro texto en su acto de lectura. Sin embargo, podríamos adscribir este ‘lector intercultural’ a dos tipos de lectores que este autor dibuja en su tratado. Por una parte, el ‘lector posmoderno’ quien rechaza los meta discursos históricos, por una parte y, por otra parte, está muy atento a las especificidades, a lo local. Asimismo, la lectura posmoderna, en la lógica de Derrida, en realidad deconstruye los sentidos, más que cualquier otro lector. El segundo tipo de lector que podemos asemejar a ese ‘lector intercultural’ sería el de la lectora feminista, cuya lectura es la de la sospecha permanente sobre lo que está inscrito, porque entiende que las palabras y los significados, pueden tener una carga falocentrista. En este sentido, es posible que este tipo de lectores sean los que puedan acercarse a esta literatura porque cargarían, más que otros, sentidos interculturales en su práctica lectora.

Este ensayo de dotar de características a este posible ‘lector intercultural’ ha sido animado por el objetivo de contrarrestar cierta tendencia de los debates sobre el lector de esta literatura que insisten, más que en esas características, en las imposibilidades del lector de aproximarse a esta literatura. Es decir, insisten en porqué y cómo estos textos traducidos al español, a la vez que han sido cercenados por la traducción, tampoco pueden ser leídos porque el lector no tiene las competencias culturales para hacerlo. Si ponemos esto en función del anhelo de que su obra sea leída, se establece también un conflicto o ambigüedad que procede, por supuesto, de los preceptos coloniales sobre las culturas e idiomas de estos escritores. Esto ha sido notado, por ejemplo, por Casanova (2001) para quien, el texto subalterno, a la vez que interpela el idioma dominante, al lector en ese idioma, el mercado editorial y toda la institución

⁶⁵ Zalamea, Jorge. 1986. *Poesía ignorada y olvidada*. Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura.

⁶⁶ Aquí también es interesante el punto de vista de Dijk (1996), quien, a pesar de su opción por la importancia del ‘contexto’ en el análisis del discurso, considera que la lectura literaria tiene un procesamiento parcial de los contextos, que es uno de los rasgos distintivos de la comunicación estética en general.

⁶⁷ Antezana, Luis H. 1999. *Teorías de la lectura*. 2ª ed. La Paz: Plural.

literaria, lo hace, precisamente en el idioma dominante y en los mecanismos de la institución literaria hegemónica. Esta recurrencia a la interpelación en los mecanismos del propio sistema interpelado, en realidad, tiene más relación con la función crítica del escritor relacionada, cómo no, con la autoreflexividad sobre su oficio y, primordialmente con la materia prima de su quehacer: el lenguaje y sus limitaciones. Pero, en el caso de los escritores indígenas, a estos elementos generales de los escritores, se suma, como no puede ser de otro modo, la interpelación al sistema literario y el idioma hegemónico como parte del sistema colonial.

Como se puede advertir, también en el tema del lector de su obra, los escritores de la nueva literatura indígena están recorriendo caminos que en la modernidad globalizada incluyen desde mensajes taxativos de cerrazón hasta, y con preponderancia, de nociones de un 'lector general', al que seguramente dirigirán sus mayores esfuerzos — lo que a veces significa no considerar para quién se escribe al momento de la creación—, como forma central de la difusión de su obra, creando un espacio entre medio, una zona de contacto que no elimine el conflicto y más bien establezca modos creativos de este encuentro entre obra y lector. Finalmente, a estos debates subyace la pregunta de si el escritor indígena escribe o no para 'su' comunidad.

7 Traducción y autotraducción

Como se ha visto hasta aquí, la traducción es uno de los grandes temas que recorre la producción, difusión y lectura del texto de la nueva literatura indígena.

Eso sucede por dos razones fundamentales: *i)* la imposición de una lengua sobre otras en el contexto colonial y, *ii)* la mayoría de los escritores han optado por la autotraducción de su obra y la publicación bilingüe.

Así, a la escritura en el mismo idioma como reivindicación se suma, en tensión, el gran tema de la comunicación con el entorno social mayor, lo que precisamente da lugar a la interesante experiencia de la auto traducción

El debate teórico sobre esta experiencia de autotraducción acude, por ejemplo, al concepto de 'diglosia' (Rendón, 2019, Meliá, 2012⁶⁸) que se define por el mayor prestigio social de la lengua española que se usa en contextos formales como la administración pública, la educación, la literatura y los medios de comunicación, entre otros; mientras que la lengua indígena se restringe a los ámbitos informales y domésticos. También se

⁶⁸ Melià, Bartomeu. 2012. La interculturalidad y la farsa del bilingüismo. *Abehache* (Brasil, (2)2): 89-94.

usan los conceptos de traducción cultural, bilingüismo o dilingüismo (Rodríguez, C., 2012, 2013), aludiendo siempre a que el uso de dos lenguas significa trabajar en distintos espacios culturales y campos semánticos.

Ahora bien, los debates se dirigen, sobre todo a la operación de la traducción o autotraducción así como al producto resultante —interlingüístico e intersemiótico (Vierek, 2014). De este modo, para Rendón (2019), el producto de traducción o autotraducción sería una metáfora de la lengua originaria del autor. Esta percepción se basa en el concepto de traducción cultural porque el producto no sería un símil, pero no dejaría de cargar cierta semejanza con la representación expresada en el idioma originario, tal cual funciona la metáfora. Pero la metáfora es una figura no solo retórica, sino también del pensamiento⁶⁹, por lo que eso significaría que el escritor que se autotraduce habría desarrollado cierta “concepción metafórica de su propia lengua” (:160). Esta habilidad supondría, además, al menos dos niveles de traducción: de lo oral a lo escrito en idioma originario, y del idioma originario al idioma español. De este modo, la tensión ética y estética entre oralidad y escritura, y escritura en dos idiomas, crearía un nuevo espacio simbólico en la traducción. Esta tensión, además, reconfiguraría las subjetividades indígenas (Stocco, 2017⁷⁰, 2018). Desde otra perspectiva, para Gutiérrez (2013), la metáfora sería el medio del escritor indígena para alcanzar un discurso subalterno alternativo, de reivindicación política y cultural. Para Pascale Casanova (2001:345) Estas obras serían “digráficas”, y esta “digrafía permanente y fundamental forma el sustrato, el motor, la dialéctica y, con frecuencia, hasta el tema de la obra”.

Siguiendo con las tensiones que supone la autotraducción, hay quienes la expresan en la fórmula “universalidad sin autenticidad o autenticidad sin universalidad” de Santoyo (2006, *cit.* en Grutman, 2009⁷¹). La autotraducción sería un arma de doble filo (Grutman, 2009) porque, así como aumenta la visibilidad de la versión en la lengua dominante, termina ocultando la parte que está escrita en una lengua menos difundida y, de algún

⁶⁹ Denise Arnold (2004) con certeza afirma que la metáfora es socialmente construida y que para su estudio es necesario entender lo estético en los propios términos indígenas y sus diferencias con la estética occidental universalista. Así, en la estética de las culturas indígenas andinas, ella encuentra mayor sensualidad, es más apegada a los sentidos, a la precepción. Arnold, Denise. 2004. [Ponencia]. Encuentro Latinoamericano de Literaturas Indígenas y Afrodescendientes. La Paz: Espacio Simón I. Patiño. CD interactivo.

⁷⁰ Stocco, Melisa. 2017. Negociación lingüística e identitaria en las autotraducciones de tres poetas mapuche. *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* (Italia), 7: 41-65.

⁷¹ Grutman, Rainier. 2009. La autotraducción en la galaxia de las lenguas. *Quaderns: revista de traducción* (España), 16: 123-134

modo, descalifica esa lengua, confirmando de esa manera la posición dominante del idioma central. Este planteamiento es coincidente con el de Pascale Casanova (2001: 204), para quien, así como permite acceder al mundo literario, la traducción también es un mecanismo de “anexión sistemática a las categorías estéticas centrales, fuente de apropiaciones indebidas, de malentendidos, de contrasentidos o incluso de imposiciones autoritarias de sentido”.

Por otra parte, el recurso de la traducción y autotraducción tiene efectos en las dos lenguas⁷², en el contexto de la diglosia⁷³. Y si para algunos autores se producen ‘atrofias’⁷⁴, para otros, esta práctica produce efectos inéditos en la lengua —los idiomas indígenas han sufrido una especie de proceso de domesticación pero a la vez el español se ha indigenizado (Gutiérrez, 2013) — porque crea espacios lingüísticos nuevos — como el denominado castellano andino—, que se organizan con la lógica del “collage etnolingüístico” (Rodríguez, C., 2013, Vierek, 2014). Estas nuevas formas de la lengua, que bañan el habla cotidiana, remitiría el problema de la traducción al espacio, al territorio.

Recordemos, sin embargo, que el deterioro de los idiomas es parte de su vitalidad o, como decía el poeta, dramaturgo y crítico británico norteamericano T.S. Eliot (2009[1943]⁷⁵), el lenguaje está en constante cambio y así como se incrementa el vocabulario, también se deteriora. Estos cambios deben ser captados por el poeta quien tiene el privilegio de contribuir al desarrollo y la calidad del lenguaje.

⁷² “Aunque asimétrica, la ‘aculturación’ idiomática, en la América Latina, es eminentemente bilateral: europeización lingüística de las subsociedades indo-mestizas, ‘indigenización’ de vastos sectores criollos o de origen europeo” (Lienhard, 1990: 137).

⁷³ Incluso pondría en conflicto los sistemas mundo lingüísticos cuando se piensa, por ejemplo, en textos que se traducen, además a lenguas “hipercentrales (Grutman, 2009), de acuerdo al análisis de Fruela Fernández (2011), para quien, además, la teoría bourdiana de los campos sería pertinente para su estudio, precisamente porque la violencia simbólica que supone el ejercicio de la traducción desde lenguas ‘menores’. Sobre este tema, ver también Santoyo (2019). Fernández, Fruela. 2011. La sociología crítica y los estudios de traducción: premisas y posibilidades de un enfoque interdisciplinar. *Sendebarr* (España), 22: 21-41. Santoyo, Julio Cesar. 2019. Autotraducción y resurgimiento literario indígena en Hispanoamérica. Bujaldón, Lila; Beleén Bistué y Melisa Stocco (ed). *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts*. Mendoza: CONICET: 23-48.

⁷⁴ Para Albó (cit. en Rendón, 2019), esta atrofia se produce en tres planos: i) en el lingüístico, empobreciendo el léxico, ii) en la alteración de los rasgos gramaticales y, iii) en el intento de reducir la variedad en una escritura uniforme.

⁷⁵ Eliot, T.S. 2009. La música y la poesía. *Atenea* (Chile), 500: 251-264. Publicado inicialmente en *Atenea*, 219 (septiembre de 1943).

Ajens (2011)⁷⁶ también reafirma esta forma de ver el contacto entre lenguas porque recuerda la intervención en el castellano, al menos por la colonización árabe y también por las lenguas indígenas en el proceso de colonización de las Américas. Lo mismo, dice Ajens, el quechua y el aymara son también lenguas mezcladas. Con esos antecedentes, considera incorrecto el debate que se instale en la 'pureza' de las lenguas y, todo lo contrario, ratifica que su apertura hacia otras y el no ser coincidentes consigo mismas, su impropiedad congénita, es la condición para su posibilidad (:41).

En estos debates está inserta la noción del espacio cultural heterogéneo, en la definición de heterogeneidad de Cornejo Polar en la que los niveles de multilingüismo y diglosia, no promueven necesariamente espacios de mestizaje o identidad nacional, sino más bien discursos discontinuos que configuran estratificaciones que fragmentan la historia (Gutiérrez, 2013).

Respecto de esta doble interferencia⁷⁷ de los idiomas, en su análisis de la poesía de las poetas mapuche Adriana Pinda y Roxana Miranda, Vierek (2014) considera que el producto presenta cierta irreverencia hacia el idioma original y, por lo tanto, habría signos que se pueden asemejar a la estética occidental vanguardista. Esto podría reconocerse en que el poema autotraducido se presenta como un espectáculo, una especie de representación autónoma que se rige por sus propias reglas creativas. Gutiérrez (2013) también encuentra rasgos vanguardistas (el verso libre, por ejemplo) en los poemas indígenas mexicanos y guatemaltecos traducidos, que serían usados porque otorgan mayores espacios de libertad creativa. Así, en la poesía de Rosa Chávez Gutiérrez identifica el uso extenso de cadenas metafóricas, lo que produce la sensación de poema sin lógica racional interna y tampoco algún orden sintáctico y se asemejaría más a una exploración del inconsciente, tal como reivindica la literatura vanguardista.

Y en esta vertiente hay quienes trabajan estos efectos desde los conceptos de intersección y frontera (Rodríguez, C., 2012⁷⁸, 2013) y quienes lo hacen desde el

⁷⁶ Ajens, Andrés. 2011. *La flor del extérmino. Escritura y poema tras la invención de América*. Buenos Aires: La Cebra.

⁷⁷ No habría que olvidar, sin embargo, la larga traducción latinoamericana a otros idiomas, como bien recuerda Santoyo (2019): Sor Juana Inés de la Cruz que en el siglo XVII escribió dísticos elegíacos en latín para después ella misma traducirlos como coplas en español, y traductores de obra propia a un segundo idioma, casi siempre al inglés, francés, o italiano como, por ejemplo, el peruano José María Arguedas, los chilenos Vicente Huidobro y María Luisa Bombal y también el cubano Guillermo Cabrera Infante y la puertorriqueña Rosario Ferré.

⁷⁸ El uso del jopara, como tercera lengua o lengua híbrida entre castellano y guaraní, y como soporte de nuevas poéticas es importante en Paraguay. A los estudios seminales de Meliá,

espacio entre medio o lo *ch'ixi* (Rivera, 2018; Stocco, 2018)⁷⁹, para citar dos acercamientos.

En cualquier caso, nos parece pertinente pensar la traducción y la autotraducción como un tema territorial —no solo porque los autores de la nueva literatura indígena están relacionados con la migración urbana o transnacional—, sino especialmente porque en estas prácticas con el lenguaje, se producen fricciones sobre el lugar del emisor, de la enunciación, del receptor, etc. De tal forma que hay un juego espacial que puede incluir el concepto de la traducción o autotraducción como signo político de re territorialización cultural a través del establecimiento de novedosos territorios discursivos que son espacios de resistencia cultural, pero también de creación literaria.

Tal el planteamiento de Gonzales Almada (2017)⁸⁰ quien en un texto sobre la poesía de Mauro Alwa, ensaya la categoría de “abigarramiento lingüístico”, concebido como un espacio de resistencia colonial en el marco de la coexistencia de varias lenguas en Bolivia. Al igual que Rivera para su concepto *ch'ixi*, esta autora toma el concepto de abigarramiento de René Zavaleta Mercado, en referencia a la coexistencia de múltiples diferencias culturales, que no se funden y más bien antagonizan y se pueden complementar, en un espacio *taypi*. En ese espacio los fenómenos lingüísticos de vuelven productivos y exponen ese abigarramiento a través, por ejemplo, de la intervención del español con palabras del aymara. Esto se advierte, por ejemplo, en el uso del ‘castellano andino’ en espacios urbandinos como la ciudad de La Paz.

8 Crítica literaria y nueva literatura indígena

Como se sabe, la crítica literaria es uno de los componentes del sistema literario o del campo literario en versión de Bourdieu (1995)⁸¹, que incluye, además, la industria editorial, las revistas y la prensa literaria, la academia y las políticas públicas, para nombrar algunos. En este conjunto, el papel de la crítica literaria es preponderante

también hay nuevos acercamientos, como el de Claudia Rodríguez (2012) en el análisis de la poesía de Susi Delgado, por ejemplo. 2012. Rodríguez, Claudia. 2012. Poesía (en) guaraní: la palabra dislocada. *Estudios Filológicos* (Chile), 50: 113-126.

⁷⁹ Stocco, Melisa. 2018. Trafal: una propuesta de estudio de la autotraducción en poesía mapuche. *Literatura: teoría, historia, crítica* (Colombia), (20)1: 39-61.

⁸⁰ González Almada, Magdalena. 2017. Abigarramiento lingüístico, resistencia y traducción: la poesía de Mauro Alwa en el contexto de la literatura boliviana contemporánea. *Mitologías hoy: revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* (España), 16: 355-370.

⁸¹ Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

porque con sus mecanismos instituye los que es o no literario, así como las formas de lectura de ese literario, comúnmente llamado canon.

La crítica literaria es una disciplina consolidada y con una larga tradición en Occidente que incluye reflexiones y aportes provenientes de varias ciencias y disciplinas como la lingüística, la filosofía, la psicología, la historia, la sociología, la antropología, la comunicación y la propia teoría literaria, entre las principales. Precisamente por ello no es posible hablar de la crítica literaria en singular porque a lo largo de la historia se han desarrollado y conviven diversas escuelas de crítica literaria, que se presentan específicas en cada país, de acuerdo a las muchas variables culturales, sociales, económica y políticas del mundo y de cada país.

Las funciones de la crítica literaria son diversas, pero la de valoración de la función literaria de los textos es, sin duda, la más importante, especialmente para el objeto de nuestro estudio.

Ahora bien, los mecanismos de la crítica literaria occidental responden a criterios filosóficos estéticos específicos, relacionados con la historia y tradición de los géneros literarios. De ahí que la crítica literaria correlaciona estos criterios con el texto analizado, en busca, digamos, de sus valores sintácticos y pragmáticos. Esta operación incluye, sin embargo, sin número de pequeñas operaciones que devienen en criterios valorativos, también diversos. Así, y dependiendo de la escuela a que se adscriba un crítico literario, de un mismo texto se puede valorar la estructura, el uso de figuras retóricas, su relación con textos de otras ciencias y disciplinas, su relación con otros textos del mismo género, del mismo autor, etc., etc. Y, a la vez, se puede valorar negativamente un texto por exactamente los mismos criterios.

Como se observa, la crítica literaria es más un disímil conjunto que una tendencia, pero también es cierto que es particularmente presionada por determinantes sociales, políticos y culturales. Esto se ha presentado con especial énfasis en la crítica contra las corrientes que toman al texto como base autosuficiente e independiente para la búsqueda de sentidos, con el argumento de que eliminan el 'contexto' del análisis literario.

En cambio, los *Cultural Studies*, en auge desde la década de los 70 del siglo pasado, y con influencia aún hasta hoy, privilegiaron más bien el análisis del contexto sobre el texto 'autosuficiente'. Esta corriente del pensamiento que se unió luego con los Estudios poscoloniales, a finales del siglo XX, han sido las principales vertientes del análisis de las literaturas indígenas en general. Tanto así que a los Estudios Culturales les debemos

los principales estudios y acercamiento a los testimonios de los años 70-80 (*cf. supra*) y los acercamientos a la nueva literatura indígena se inscriben, en general en los estudios de la subalternidad en el marco de los estudios poscoloniales.

De ahí que la interpelación a los rasgos coloniales de la institucionalidad literaria en general, y de la crítica literaria en particular, incida en ubicar las marcas coloniales en estos ámbitos.

Ahora, como se dijo antes, la crítica literaria trabaja con ciertos parámetros comparativos y es ahí donde se encuentra el primer escollo para las literaturas que estamos analizando. Si bien en la crítica literaria no existe un concepto de 'calidad literaria', comúnmente se asocia la crítica a que busca esa calidad en los textos. Creo que más correcto es decir 'cualidad' literaria, en referencia a qué de literario hay en un texto. En cualquier caso, la crítica literaria hegemónica, sí determina las obras que forman o no parte de lo literario.

Me permito aquí hacer un paralelo con la escritura de mujeres, quienes han interpelado al canon que también excluye sus textos. Esta exclusión, especialmente en los siglos XIX y XX, ha afincado, por ejemplo, en la no consideración de 'autores' de las escritoras porque se suponía al quehacer literario como contrario o ajeno a los quehaceres domésticos. Otro argumento fue que sus textos no eran propiamente literarios porque estaban escritos en formas ajenas a las establecidas como diarios, cartas y similares.

En estos dos argumentos se puede advertir cómo el canon está permeado por los preceptos sociales y culturales en su tarea de calificar qué es literario y quién puede o no ser escritor. En este sentido, el feminismo también participó de los debates sobre el carácter literario de los testimonios de los años 70, toda vez que varios de estos textos creaban espacios para la voz femenina en la sociedad —paradigmáticamente los de Domitila Chungara y Rigoberta Menchú.

Ahora bien, la crítica literaria argentina Beatriz Sarlo (1991) afirma que, precisamente por estos avatares que juntan la literatura con la sociedad, la literatura es un sistema particularmente hábil en abrirse a textos que antes no eran considerados como tales, manteniendo una especie de fondo de reserva en todos los textos producidos en la sociedad y que en determinadas condiciones pueden considerarse como literarios⁸². Ciertamente, esta 'apertura' forma parte de la historia de la literatura, a veces por la

⁸² Al respecto, ver también van Dijk (1996).

interpelación de actores eliminados de su ámbito tradicional, pero especialmente por presiones internas, como llamaremos a las vanguardias literarias que se han erigido en bases contrarias a lo establecido hasta entonces por la institucionalidad literaria. Aquí podemos incluir no solo a las vanguardias del siglo XX, sino también a prácticamente todas las escuelas literarias a lo largo del tiempo; por ejemplo, el Modernismo en reacción al Romanticismo, etc. Ello, sin embargo, no elimina las complejas y desiguales relaciones de poder en el sistema literario, aspecto que nunca habrá que dejar de considerar. Para Pascale Casanova (2001: 235):

Las dos grandes “familias” de estrategias, fundadoras de todas las luchas en el interior de los espacios literarios nacionales, son, por un lado, la *asimilación*, o sea, la integración, mediante una disolución o eliminación de toda diferencia original, en un espacio literario dominante, y, por otro, la *disimulación* o *diferenciación*, o sea, la afirmación de una diferencia a partir, sobre todo, de una reivindicación nacional.

Con tales antecedentes se puede comprender mejor los debates respecto de la relación entre la crítica literaria y la nueva literatura indígena que, otra vez, resaltan en la traducción y especialmente en la autotraducción.

Así, por ejemplo, Rendón (2019) advierte el conflicto de algunos escritores indígenas que encuentran ‘incomprensible’ su texto traducido al español, lo que los remite a la estructura de ese idioma en general, pero a la estructura particular en caso de cada género. Entonces sobreviene un segundo problema que es el de los géneros literarios. En esta vertiente hay debates por demás interesantes, como el de la no correspondencia entre géneros literarios occidentales y los de cada idioma indígena.

Estos debates impactan directamente en los escritores y su obra porque entre ellos no existen consensos sobre cómo calificar sus producciones (Lepe, 2010). Para algunos, como Cocom Petch (*cfr. supra*) parece importante emplear las clasificaciones occidentales como vía de universalizarlas. Otros, por el contrario, insisten en la necesidad de crear nuevas categorías de clasificación y análisis de su producción, desde la lógica de sus idiomas y sus culturas. Esto es conflictivo porque por una parte los poetas indígenas aspiran a ser leídos por un público cada vez más extenso, pero por otro son conscientes de que sus textos escritos en sus propias lenguas no son de fácil accesibilidad a las propias comunidades indígenas a las que pertenecen. Estas tensiones reflejan la ambivalencia del escritor indígena entre su compromiso con sus comunidades y la inclusión en el mercado global. Para Lepe (2010) una resolución de

este conflicto sería la creciente producción de antologías literarias por parte de los escritores indígenas, no solo de su propia producción, sino de escritores de su idioma, de una región, un país, etc., lo que 'evade' el tema de los géneros, o les permite ensayar clasificaciones nuevas, apegadas al pensamiento indígena. Pero también es cierto que no pocos se adscriben a las clasificaciones occidentales, como estrategia de insertarse en la producción literaria global.

En esto el poeta, traductor y crítico literario chileno Andrés Ajens (2011), considera que calificar de 'poesía' al yarawi andino, es una operación violenta por su sentido homogeneizador y, además, que estas traducciones, más que alumbrar, ocultan la riqueza de géneros en los idiomas indígenas. En ese sentido, él considera que lo mejor es diferir la decisión en torno al nombre y a la clasificación de esta producción.

Desde otra vertiente, varios escritores indígenas han investigado en su lengua y cultura para ubicar esos géneros literarios distintivos de los Occidente. Tal el caso, por ejemplo, del estudio del poeta zapoteco Víctor de la Cruz (*cit.* en Lepe Lira, 2010) quien encuentra por lo menos cuatro géneros literarios en ese idioma: i) el *libana*, que sería el discurso de los ancianos, que usa el paralelismo y la aglomeración de significados en una especie de sermón, ii) la *diitsdagola*, que sería el proverbio o refrán usado en la educación informal, iii) el *riuunda*, muy relacionado con las creaciones literarias de los poetas antiguos, ejecutadas con danza y música y, iv) el *duudsaguca*, o la composición de las palabras exageradas, que se sabe que no son verdaderas pero tampoco son mentiras, son exageración.

No hemos encontrado otro ejemplo como este importante estudio de los géneros literarios zapotecos; lo que hay es descripciones de algunos géneros en algunas culturas, pero no con el alcance abarcador de ese estudio.

Entonces cabe preguntarse qué tendría que hacer la crítica literaria para considerar estos textos de la nueva literatura indígena. Y, al igual que en el caso del lector, se quiere un 'lector intercultural', también las propuestas a la crítica literaria giran en torno a ese parámetro.

Arias, Cárcamo y Valle (2012), por ejemplo, consideran importante que en este objetivo la crítica literaria opere un "giro teórico" (:9) que significaría abandonar las visiones y reglas con las que ha estado trabajando; es decir dejar de imponer mecánicamente la teoría literaria europea a estas literaturas. Estos autores consideran que tampoco los conceptos provenientes de los denominados estudios subalternos o las teorías poscoloniales habilitarían una crítica literaria abierta a esta nueva literatura indígena. En

el mismo sentido Levine (2013. *cit.* en Brígido y Domínguez, 2019) considera que la crítica literaria debe abandonar la concepción evolutiva de la alfabetización que va desde lo inferior: lo oral, hasta lo superior: lo escrito. Se trata, según ellos, de construir modelos interculturales de aproximación a esta literatura, con base en las perspectivas indígenas, lo que podría realizarse a fuerza de acudir a las “prácticas y discursos descolonizadores” formuladas por Silvia Rivera, el “colonialismo interno” de Pablo Gonzales Casanova, la “colonialidad del poder” de Anibal Quijano, el “pensar decolonial” de Walter Mignolo y también las propuestas de Katherine Walsh, Nelson Maldonado Torrez y Arturo Escobar.

Asimismo, estos autores consideran que esta crítica debería dotarse de un bagaje epistemológico, basado en las concepciones indígenas, para desarrollar una propia metodología que debería ser descolonizadoras. Para ello, recomiendan revisar la experiencia de los *Native American Studies*, de los Estados Unidos, o los *Aboriginal Studies*, que proceden más bien de Canadá o de Oceanía. De esta forma podría construirse un modelo de crítica, de signo indígena y a la vez cosmopolita.

En este punto nos parece importante introducir el tema de que, así como la literatura indígena ha estado y está intrínsecamente relacionada con el devenir histórico y la resistencia de los pueblos de donde provienen los escritores, también ha estado y aún está muy cerca de otras ciencias, en particular la antropología (Ayllón, 2019a)⁸³. Por supuesto que el servicio de la antropología en el rescate y explicación de los primeros sentidos de lo que ahora llamamos ‘literatura indígena’ es invaluable en todo el mundo, especialmente el mundo colonizado.

En términos de la crítica literaria esta relación tan directa se presenta también como una tensión ya que, si bien la antropología ha contribuido a caracterizar los valores estéticos de los pueblos indígenas con mayor precisión en comparación con la de la literatura escrita en castellano, cuyos sentidos están muy velados por “motivaciones historicistas y sociologizantes” (Antezana, 2011: 305)⁸⁴, también la explicación antropológica del entorno puede ‘encerrar’ los sentidos de esta literatura, produciendo una desliteralización de esta producción (Ayllón, 2019a). En otras palabras, pareciera que la antropología puede explicarlo todo, sin dejar resquicio para otros sentidos. De ese

⁸³ Ayllón, Virginia. 2019a. La sospecha de Luis H. Antezana J. sobre la poesía indígena. *Decursos: revista de Ciencias Sociales* (Bolivia), (19)40: 47-65.

⁸⁴ Antezana, Luis H. 2011[1984] “Canciones chimane”. En su *Ensayos escogidos 1976-2010*. La Paz: Plural: 275-308. Original: 1984. *Hipótesis*, 20/21: 63-93.

modo, no habría posibilidad para la función de la crítica literaria de descubrir, precisamente, los sentidos poéticos de un texto.

Por esas mismas razones Lepe Lira (2010) considera que el primer compromiso de la crítica literaria con esta literatura sería la de reconocerla como tal, al margen de los acercamientos históricos y antropológicos. Es decir que la crítica *debe* reconocer el carácter literario de esta producción, para luego extremar esfuerzos para su clasificación (géneros), valoración, traducción y publicación. Además, esta crítica debería promover y dialogar con la crítica que realicen los propios escritores indígenas, especialmente los de la nueva literatura indígena, quienes generalmente han accedido a la formación universitaria.

En este conjunto de acercamientos y propuestas sobre la crítica literaria a la producción indígena, creemos que también se han desarrollado algunos modelos interpretativos, considerando como tales a propuestas que exceden el análisis de la obra de un autor o incluso de escritores en un idioma o lengua.

Uno de ellos es el análisis de la literatura indígena con herramientas de la crítica occidental, que tiene un punto alto en la producción del escritor, traductor y crítico literario mexicano Carlos Montemayor. Montemayor (1993)⁸⁵, considera que en varios idiomas indígenas existen marcas idiomáticas que no se usan en la comunicación diaria, y que tienen otras funciones más bien relacionadas con la función poética del lenguaje. Asimismo, él considera que en la producción indígena pueden encontrarse modalidades rítmicas, cadencias, asonancias, repeticiones morfológicas o sintácticas, periodos sucesivos no recurrentes, utilización de voces no comunes, etc. que hacen a la estructura de textos que, por ese efecto, son construcciones literarias⁸⁶.

En ese mismo sentido, el filólogo y crítico literario boliviano Luis H. Antezana (2011[1984]) ha realizado un importante análisis de los cantos del pueblo chimane de la selva boliviana. Como Montemayor, la base de su trabajo no ha sido la versión autotraducida sino la traducción de dos antropólogos. Antezana analiza los cantos chimane con los preceptos de la crítica poética, ubicando las funciones poéticas del lenguaje. Este es un notable trabajo toda vez que la crítica literaria tradicional, a la vez de vacilar en el reconocimiento de esta producción indígena como literaria, pareciera no

⁸⁵ Montemayor, Carlos. 1993. *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: CONACULTA.

⁸⁶ Sobre el trabajo de Montemayor de desjerarquización de las lenguas indígenas respecto del español, ver también Sánchez (2014) y Arroyo (2014).

tener (o no interesarse en tener) los mecanismos para acercarse a esta literatura. Esta incapacidad que devela los límites de la crítica literaria tradicional, permite, a la vez, su desarrollo; así, cualquier texto que no fue considerado antes como literario, mueve, si no las bases, al menos ciertos elementos de la ordenación canónica⁸⁷.

Otro modelo sería el expuesto por Ana Brígido y César Domínguez (2019), quienes consideran que el concepto de oralitura u oratura —creado en el diálogo teórico Sur-Sur— podría ser una base para la crítica literaria a la literatura indígena⁸⁸. Junto a la oralitura, este modelo toma el concepto de estudios literarios trans- indígenas, de Chadwick Allen (2012)⁸⁹ que privilegia el estudio comparado de las literaturas indígenas, lo que evade el análisis exclusivamente en la frontera nacional de estas literaturas y permite su análisis mundial o global. Del mismo modo, la oralitura, a pesar de sus diversas acepciones, a veces contradictorias, permitiría tomar distancia de conceptos como oralidad, tradición oral o literatura oral porque permitiría instalar una dimensión estética de las expresiones orales, en pie de igualdad con las expresiones escritas. Para estos autores el valor de la oralitura reside en su reformulación como hibridación entre lo oral y lo escrito con fines estéticos, políticos y culturales. De esta forma, oralitura y transdiscursividad indígena podrían soportar un modelo que rescate lo oral también para el mundo urbano marginal, a través de la combinación de la oralidad y la literatura. A pesar que los autores usan el concepto de hibridez, considero que este modelo se ubica más bien entre las propuestas del entre medio, como las consideraciones de Silvia Rivera sobre la oralidad (2010b), que los autores retoman, y que la relacionan con la concepción de la oralitura como acto performativo⁹⁰ de Ngu'gi' wa Thiong'o.

⁸⁷ En Bolivia, por ejemplo, la consideración de los textos de la escritora orureña Hilda Mundy por parte de la crítica literaria fue posible por la reconsideración de textos cuya marca de lo abyecto fue antes pasado por alto.

⁸⁸ El concepto de literatura que ha sido diseminado en el mundo indígena latinoamericano en palabras del escritor mapuche Chihuailaf (*cf. supra*) fue expresado por primera vez por el intelectual senegalés Yoro Fall, en una conferencia en el Colegio de México en 1990, como una estética igual que la literatura. Este concepto fue antecedido por el de oratur del lingüista ugandés Pio Zirimu en los años 60, según el escritor y crítico keniano Ngu'gi' wa Thiong'o. Luego, en los 70 y 80 el escritor y etno psiquiatra haitiano Ernst Mirville, usó el concepto oraliture con el objeto de solucionar la contradicción inherente al concepto de literatura oral (Brígido y Domínguez, 2019).

⁸⁹ Allen, Chadwick. 2012. *Trans-Indigenous: Methodologies for Global Native Literary Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

⁹⁰ La oralidad como performance también es trabajada por varios autores como Lepe (2014) que trabaja con los acercamientos de Paul Zumthor (1991), quien analiza la performance poética en sus fases de producción transmisión recepción conservación y repetición. Lepe Lira, Luz María. 2014. Tensiones y relaciones: el vínculo oralidad-escritura en la literatura indígena

Evidentemente, en su texto de 2010b, Rivera precisa de qué hablamos cuando decimos ‘oralidad’, desacralizando ese término, debido a “mi rechazo instintivo que me producen las versiones esencialistas de la identidad” (:123), entre las que creo se puede incluir el esencialismo sobre la oralidad como rasgo exclusivo y excluyente de la identidad indígena. Ella considera que habría dos formas de oralidad. Por una parte, la oralidad del Estado, la oficial, encarnada en los discursos políticos y sindicales, que son formas de oralidad desde el poder y, por lo tanto, performances de la autoridad. La otra que califica como dialógica, es la que se produce en los espacios íntimos de la conversación cotidiana (en el *akhulli* o mascado colectivo de hoja de coca, no necesariamente con fines ceremoniales sino más bien de descanso, charla, confidencia; en la conversación entre jóvenes; en la universidad; en el bar, etc.). Esta oralidad dialógica, a diferencia de la oralidad racional del Estado es la que carga modos vitales del habla y el lenguaje *ch’ixi*; esto es, del lenguaje mezclado y que se muestra con claridad en las producciones artísticas, especialmente la música, la literatura y la pintura indígena⁹¹. Más aún, según algunos ejemplos que ella analiza en su estudio, la oralidad oficial suele insertarse en la dialógica cuando los jóvenes, por ejemplo, son impelidos a usar ropa ‘indígena’ y ellos quisieran usar más bien la de moda; es decir, en la imposición de un “deber ser” indígena que se reduce a signos emblemáticos por la captura estatal de las identidades étnicas. De este modo, la oralidad dialógica, además de demostrar las negociaciones entre el poder y la resistencia comunitaria, sería un evidente espacio lingüístico entre medio que más que asentar identidades retoma la vitalidad del lenguaje que resiste a las barreras identitarias y, tal como quería José María Arguedas (1950), ubica en el “desorden del español” la posibilidad de una nueva lengua.

Entonces, incorporar la oralidad (oralitura, oratura) en este modelo permitiría analizar la literatura indígena más allá de los conceptos que la apegan a la identidad; es decir, soltarle las amarras para que exprese su vitalidad en el lenguaje, base del arte de la literatura y, como bien indican Brígido y Domínguez (2019), eliminaría las barreras casi ficticias que se han puesto entre oralidad y escritura, reconociendo el alto valor de las representaciones orales en la literatura latinoamericana más amplia (Juan Rulfo, J.M. Arguedas, Julio Cortazar, etc.) que por esa oposición ha sido echada también de un

contemporánea. Luz María Lepe Lira (coord.). *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena*. México: CONACULTA: 9-32. Zumthor, Paul. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

⁹¹Aquí se juntan las nociones de indígena y popular porque la música llamada popular rescata este lenguaje *ch’ixi*, como también la pintura, y en la literatura está el caso de Clemente Mamani (cfr. *infra*).

corpus que tiene más confluencias con lo indígena que con lo indigenista. No son pues lo mismo los signos literarios de Alcides Arguedas y Juan Rulfo, aunque ambos no sean indígenas (¿quién es indígena?). Y es que solo viendo la relación dialógica entre oralidad y escritura, se puede también advertir el impacto de una en otra y viceversa. Esto retrotrae también a otra concepción que ronda lo esencialista que alude a que lo colonizado solo habrían sido los pueblos indígenas y sus culturas. Y si bien es cierto que el peso violento de la colonización ha recaído sobre esos pueblos, en realidad toda la sociedad —y sus instituciones, principalmente el Estado— ha sido y aún es colonizada. De ahí que, si bien vale preguntarse sobre el peso de la colonización en los pueblos indígenas, vale también hacerlo sobre los otros sectores de la sociedad, las instituciones y el pensamiento. Solo de ese modo, por ejemplo, se podrá ver que hay una negociación permanente entre oralidad y escritura, que no es de oposición tajante sino de convivencia contenciosa, o de un espacio entre medio, *taypi* (Rivera, 2010), que no produce una síntesis y más bien enfatiza los conflictos y las alteridades.

Dos lindos ejemplos de ello brinda Ostría en su interesante estudio (2001)⁹² de lo que él denomina como “oralidad ficticia”. El primero, el texto que abre *Martín Fierro* de José Hernández, “aquí me pongo a cantar” y, el segundo, del poema “El Cristo de Elqui” de Nicanor Parra: “...Y ahora con ustedes/nuestro señor Jesucristo en persona...”. El estudio de Ostría es casi una aplicación de este posible modelo *taypi* y que demuestra que en esta concepción de oralidad pueden muy bien incorporarse *Rayuela*, *Pedro Páramo*, *Tres tristes tigres*, o la poesía de Nicanor Parra, novelas en las que Ostría encuentra cierta “nostalgia de la palabra oral” (:73). El tema de la nostalgia, relacionado con la oralidad también es usado por el escritor quechua colombiano Juan Chikangana (2014)⁹³, para quien la oralitura corresponde a escritores que han tenido experiencias de contacto con lo urbano y han encontrado formas de expresarse a través de la escritura, lo que se relaciona con su concepto de “viaje de regreso a su propia memoria”, propiciado por las duras experiencias de soledad urbana que producen crisis y retrospección de retorno hacia la memoria.

Otro modelo de crítica literaria es la desarrollada por Juan Sánchez en su tesis de doctorado (2014). Esta tesis trabaja extrayendo conceptos de la propia expresión

⁹² Ostría González, Mauricio. 2001. Literatura oral, oralidad ficticia. *Estudios Filológicos* (Chile), 36: 71-80.

⁹³ Chikangana, Fredy. 2014. Oralitura indígena como un viaje a la memoria. Luz María Lepe Lira (coord.). *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena*. México: CONACULTA: 75-98.

poética de un conjunto de autores indígenas latinoamericanos, acercándose a la metodología de la Teoría fundamentada.

Para tomar esta postura, Sánchez se ubica frente a nociones esencialistas que, por una parte, fijan en el poeta indígena características de lo que tendría que decir o escribir, habida cuenta de cierta ‘fascinación’ por la diferencia, que es la búsqueda de lo esotérico y la idealización de lo étnico y, por otra parte, la homogenización de la diferencia englobándola en categorías universales, comparándola con experiencias disímiles e ignorando que también hay diferencia dentro de la diferencia. Estos criterios que toma de Helen Hoy (2001)⁹⁴ también incluyen la reflexión de cómo algunos intelectuales indígenas han visto la crítica poscolonial, los estudios culturales y la antropología posmoderna, como teorías que “domesticar la diferencia” y por lo tanto se neutralizan a través de conceptos que se ponen de moda en la academia que explican este corpus solamente en términos de colonialidad.

Por otra parte, y en coincidencia con las reflexiones sobre el entre medio, o lo *ch’ixi*, Sánchez también se ubica contra las fijaciones de que lo indígena no puede ser cosmopolita, que lo oral no puede ser escrito, que el mito no puede ser histórico y que el tiempo debe ser lineal, etc., y también de cierta idealización de la migración —como ya lo advirtió Antonio Cornejo Polar (1996)⁹⁵.

Asimismo, Sánchez también considera que en la escritura indígena, a la vez que hay una especie de voluntad de fusionar, también está la de desfigurar tanto el castellano como la lengua indígena, y esto funciona como una especie de testimonio de una generación desarraigada y ciudadana, especialmente en los poetas ciudadanos, que persiguen sus referentes tanto en la cultura global como en las tradiciones ancestrales.

Con estos antecedentes, Sánchez (2014) resalta elementos por demás interesantes en la poética de Humberto Ak’abal, Jaime Luis Huenún, Odi Gonzales, David Aníñir, Hugo Jamioy, Vito Apūshana y Rayen Kvyeh, en los que cada poeta interpela paradigmas como lo étnico, lo indígena, lo tradicional o lo nacional. A continuación, nos permitimos rescatar los más notables.

⁹⁴ Hoy, Helen. 2001. *How Should I read These? Native Women Writers in Canada*. Toronto: University of Toronto.

⁹⁵ Cornejo Polar, Antonio. 1996. Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrante en el Perú colonial. *Revista Iberoamericana* (Estados Unidos), (62)176-177: 837-844.

Por ejemplo, cómo es erróneo calificar de 'etnocultural' a la producción de David Aniñir que dialoga con el anarquismo punk, o la poesía de Humberto Ak'abal que encuentra su territorio tanto en su comunidad guatemalteca como en Venecia, o el diálogo del poeta Jaime Luis Wuenun con la poesía del poeta austriaco George Trakl.

Y, lo mismo que en el modelo anterior él también encuentra que, por ejemplo, la propuesta mapurbe del poeta mapuche David Aniñir, puede dialogar completamente con *Trilce* de Vallejo, con algunos artefactos de la antipoesía de Nicanor Parra o con algunos juegos de Oliveira Gironde.

Igual, la poesía de Ak'abal se ubica en un territorio de los lugares construidos, pero a la vez desborda las fronteras que se le han asignado como maya, guatemalteco o latinoamericano y asume su propio territorio en cada uno de los lugares que visita física o literariamente y, por lo tanto, de la cultura que representa.

Y de la poesía del cuzqueño Odi González, rescata el erotismo, humor y picardía que ya se manifestaban en el *Manuscrito de Huarochiri*, en los yaravíes que transcribe Juan Guamán Poma y están presentes en las tradiciones orales actuales asociadas al zorro andino⁹⁶.

En uno de sus versos de su poema "Libro", el poeta mapuche Huenun dice ser: "poeta de la tierra / ciudadano de la página". Para Sánchez, Huenún dialoga con la Naturaleza con el Sol profundo, pero también con el universo cosmopolita, por lo tanto, su territorio es la literatura misma, solo que en su búsqueda a su vez persigue la memoria antigua.

Lo impresionante de la poesía de Huenún, tal como afirma Sánchez es que tiene un alto nivel de calidad poética y construye un mundo donde ya no se encuentra el presente mundo indígena, ni los problemas del mestizaje, ni la cultura propia, ni la interculturalidad, ni el lenguaje híbrido, ni la heterogeneidad; es una poesía de características universales y clásicas en la tradición de la poesía occidental, pero en la voz de un poeta mapuche que se reconoce como tal, pero que también incorpora en su poesía su cultura, su saber poético, su lengua castellana y sus lecturas⁹⁷.

⁹⁶ El doble sentido, que genera una zona lúdica, ha sido notado por Silvia Rivera (2010b) en la oralidad coloquial, espacio *ch'ixi* del lenguaje.

⁹⁷ La poesía de Huenún, sin duda, es una de las más complejas a la hora de considerarla en el conjunto de lo que denomina 'poesía indígena' porque es la que más huye de las determinaciones étnicas. Pero el autor Huenún no desconoce su raíz indígena y no duda en manifestarla y defenderla. A la vez, la alta calidad de su poesía suele levantar sospechas, provenientes, creemos nosotros, del peso del "deber ser" indígena en la literatura. Entonces, así como existen textos como el de Sánchez, que celebra esta poesía (que es también nuestro punto

Entonces, estas obras que desestabilizan las clasificaciones basadas en étnico o lo lingüístico y la tierra, la naturaleza o la memoria, ya no refieren a la marca cultural sino a los conceptos, por lo que el encuentro con el lector se establece en niveles diferentes a la esperada con una obra preconcebida como 'indígena'.

El análisis de Sánchez de la obra de Vito Apūshana, poeta wayuu colombiano es totalmente diferente al de las obras precedentes porque él encuentra una zona de posible inintegribilidad para un lector externo a la cultura desde donde se enuncia el poema porque este autor trabaja sus textos desde el chamanismo del yagé. Sánchez trabaja esta poesía desde el concepto de la "literatura de lo imposible" de Franz Solomon (1982)⁹⁸, aludiendo a la transmisión poética de las voces del chamán. Este tipo de literatura que existe dentro pero también fuera del espacio indígena, como indica Sánchez, pareciera que, a diferencia de otras, precisa de la lectura de otros textos, no necesariamente los poéticos, para abordar estos saberes sobre la medicina y las plantas de poder, sabiendo que posiblemente se mantengan elementos cifrados en esta literatura.

En sus reflexiones finales sobre el lector de las literaturas indígenas, Sánchez considera que su acercamiento debe incluir necesariamente una postura filosófica y autoreflexiva en la que la pregunta por la identidad sea una pregunta reflejo sobre la identidad del lector, mediada por la literatura.

de vista), hay otros como el de Vierek (2014), para quien, si bien no se puede desconocer la perspectiva subversiva de la producción de Huenún, esta escritura se resolvería en los parámetros letrados, y, en ese sentido sería una producción 'domesticada'.

⁹⁸ Salomon, Frank. 1982. *Chronicles of the Impossible: Notes of Three Peruvian indigenous Historians*. Adorno, Rolena (ed). *From Oral to Written Expression: Native Andean Chronicles of the Early Colonial Period*. Syracuse: Syracuse University.

IV. MARCO TEÓRICO: ESCRIBIR EN LAS ZONAS DE CONTACTO CHIXI

Como se ha visto hasta aquí, un conjunto de conceptos privilegiados en el análisis de esta literatura es el que proviene de la concepción del “tercer espacio”. Como se sabe, los espacios entre-medio (*in-between*) fueron formulados por Homi Bhabha 2002[1994]⁹⁹, en eco con el concepto de tiempo de sus *Tesis sobre teoría de la historia* (1940) de Walter Benjamin¹⁰⁰. Consideramos, asimismo, que los conceptos de “zonas de contacto” de Mary Louise Pratt 2010([1992]¹⁰¹) y *ch'ixi*, de Silvia Rivera (2010, 2018) conforman un conjunto teórico que puede ayudar a entender mejor la nueva literatura indígena, debido un componente central a estos tres pensamientos: comprenden lo colonial como una región heterogénea y de despliegue de fuerzas de poder que en la disputa de los sentidos crean nuevos espacios, también creativos.

Al ser esta nuestra elección teórica, pasamos a continuación a detallar brevemente los tres conceptos, matizados con otros cercanos que ayudan a completar este marco teórico.

1 José María Arguedas: desorden y zonas de confluencia

Entre los antecedentes¹⁰² es importante anotar dos reflexiones de José María Arguedas (2009[1950]) en su enfrentamiento a la traducción de su obra al español. El primero es que, para este gran novelista quechua peruano, la disquisición central en la traducción no remitía a la transliteración, ni siquiera a la representación en el otro idioma, sino a la búsqueda de “los sutiles desordenamientos del castellano” (:158), ya que solo esos desórdenes lingüísticos podrían ser instrumento de la literatura.

La segunda es que, Arguedas advirtió que el encuentro cultural de dos lenguas extrañas no concluye en la fusión en una sola dirección, sino apenas algunas “estrechas zonas

⁹⁹ Bhaba, Homi K. 2002[1994]. “Introducción: los lugares de la cultura”. En su *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial: 17-37.

¹⁰⁰ Benjamin, Walter. 1978[1940]. Tesis de filosofía de la historia. En su: *Para una crítica de la violencia*. México: Editorial la nave de los locos.

¹⁰¹ Pratt, Mary Louise. 2010[1992]. *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.

¹⁰² Sin desmerecer, claro está, importantes reflexiones entre las que destacaría la de Antonio Cornejo Polar (1997) que se pregunta sobre posibles espacios literarios que no signifiquen necesariamente una síntesis, como el de transculturación de Ángel Rama, o la categoría de hibridez de García Canclini, que apunta hacia la síntesis temporal y precaria, o su propio concepto de interdiscurso o que no es de síntesis, sino de heterogeneidad. Cornejo Polar, Antonio. 1997. Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. *Memorias de JALLA Tucumán 1995, Tucumán: Proyecto “Tucumán en los Andes”, Vol. I: 267-270.*

de confluencia, mientras en lo hondo y lo extenso las venas principales fluyen sin ceder, *increíblemente*" (:160, resaltado nuestro).

2 Hommi Bhabha: el entre medio

Por su parte, Homi Bhabha en la Introducción a su texto *El lugar de la cultura* (2002[1994]) conceptúa los lugares entre medio como espacios de reconfiguración de las identidades, "más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales" (:18) y centradas, más bien en procesos que se producen en la articulación de la diferencia. Este espacio es, por tanto, antagónico, pero también conflictivo, de colaboración y cuestionamiento y supone la negociación.

En la conformación de estas nuevas identidades, la tradición solamente puede dotar de "formas parciales de identificación" (:19). Tampoco los componentes de la diferencia fronteriza brindan certezas, porque confunden varias definiciones como las de tradición y modernidad, de desarrollo y progreso, etc.

De ahí, estas nuevas identidades viven en la ambigüedad, sin que esto sea negativo en sí mismo. Todo lo contrario, esta característica es la que le sirve a Bhabha para incluir en su razonamiento su concepto de temporalidad en las que se despliega el entre medio. Efectivamente tomando la concepción benjaminiana del presente como "el tiempo del ahora", Bhabha completa con el "pasado-presente" y "el futuro por el lado de acá". Este conjunto remite a la contemporaneidad cultural no lineal, "inter-media" en la que el pasado deja de ser nostalgia, para ser una necesidad vital de la formulación presente del futuro.

En su análisis de *Beloved* de Toni Morrison (1987), Bhabha incluye, además, la categoría de extrañeza como mecanismo inicial de la extraterritorialidad y la interculturalidad, precisamente porque cuestiona el territorio fijo. Esta extrañeza relaciona los anteriores conceptos con la dimensión subjetiva de conformación de estas identidades entre medio que incluyen la palabra. Por el extrañamiento, las mujeres de *Beloved*: "hablan en lenguas, desde un espacio 'inter-medio' entre una y otra, que es un espacio comunitario" (34:). Es decir, salirse de las fijaciones permite la emisión de otra palabra que puede crear comunidad.

3 Mary Louise Pratt: zonas de contacto

También conformaría este conjunto crítico el concepto de "zonas de contacto" de Mary Louise Pratt, enunciada en su renombrada obra *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación* (2010[1992]) como el espacio colonial de contacto entre culturas

separadas geográfica e históricamente en el que se desarrollan relaciones sostenidas de asimetría y conflicto entre ambas. Uno de sus ejemplos más notables de la zona de contacto es la *Nueva Coronica* de Guamán Poma, sobre la que dice:

En resumen, el texto de Guamán Poma es realmente un producto de la zona de contacto. Si uno piensa en las culturas o la literatura como edificios monolingües, coherentemente estructurados, el texto de Guaman Poma, y de hecho, cualquier trabajo autoetnográfico parece anómalo o caótico (...) Si uno no piensa en las culturas de esta manera, entonces el texto de Guaman Poma es simplemente heterogéneo, tal como la región andina era y sigue siendo (1999)¹⁰³

Con base en el análisis de la obra de Guamán Poma, Pratt (1991) enumera algunas de las artes literarias que se producen en la zona de contacto: auto etnografía, transculturación, crítica, colaboración, bilingüismo, mediación, parodia, denuncia, diálogo imaginario y expresión vernácula. Pero, a la vez advierte de lo que ella denomina como los peligros de escribir en la zona de contacto: el malentendido, la incomprensión, grandes obras no leídas, heterogeneidad absoluta de los significados, etc.

Este planteamiento es coincidente con el de Pascale Casanova (2001: 204), para quien, así como permite acceder al mundo literario, la traducción también es un mecanismo de “anexión sistemática a las categorías estéticas centrales, fuente de apropiaciones indebidas, de malentendidos, de contrasentidos o incluso de imposiciones autoritarias de sentido”.

Esta heterogeneidad contenciosa de la zona de contacto —entre conquistador y conquistado, invadido e invasor, pasado y presente, el antes y el después—, produce estados de crisis prolongados que no pueden ser ‘resueltos’ por ninguna de las culturas en juego. Más bien, estas relaciones generan procesos de negociación que propician “la construcción de la cultura, la lengua, la sociedad y la conciencia” (1996:7) en el marco de la desigualdad impuesta por la violencia.

¹⁰³ Traducción libre mía: In sum, Guaman Poma's text is truly a product of the contact zone. If one thinks of cultures, or literatures, as discrete, coherently structured, monolingual edifices, Guaman Poma's text, and indeed any autoethnographic work appears anomalous or chaotic—as it apparently did to the European scholars Pietschmann spoke to in 1912. If one does not think of cultures this way, then Guaman Poma's text is simply heterogeneous, as the Andean region was itself and remains today

4 Silvia Rivera: lo *ch'ixi*

Por su parte, Silvia Rivera¹⁰⁴ desarrolla su noción de lo *ch'ixi* desde el presente siglo (2010, 2018) con base en sus reflexiones sobre la identidad mestiza, o más bien contra el concepto del mestizaje del Estado colonial como pretensión homogenizadora y negadora de lo indígena.

La discusión sobre el mestizaje es, podemos decir, el debate hegemónico sobre la identidad que, viniendo de las discusiones decimonónicas, aún baña la discusión pública en el continente, con sus determinantes binarios, jerárquicos y de discriminación.

Pero a la par de este concepto hegemónico también se han producido otros que, negando esa tríada conceptual han alumbrado mejor la conformación de las sociedades coloniales. Tal el caso, por ejemplo, de Fausto Reinaga (1969)¹⁰⁵, cuya concepción de las “dos Bolivias” se relaciona muy bien con la de la contemporaneidad abigarrada del también boliviano René Zavaleta (2013[1984])¹⁰⁶. Este último indicaba que la formación social boliviana mostraba una superposición de épocas económicas, culturales y sociales, en la que los distintos elementos se superponían, pero no se combinaban y, por lo tanto, no creaban un tercero universal.

Esta convivencia contradictoria es el centro del concepto del *ch'ixi* que alude, precisamente a lo manchado, lo que es y no es, lo que contiene elementos en contradicción que no aspiran a la síntesis,

Para Rivera, lo *ch'ixi* combina lo indio con su opuesto sin mezclarse nunca con él. En esta percepción, lo colonial deviene en un presente, *aka pacha* (el mundo de aquí, en aymara), que tensiona los dos mundos en las personas y la sociedad en su conjunto.

De ahí que la contienda es el mecanismo de afirmación de los diferentes elementos de lo *ch'ixi* y, por lo tanto, el espacio de afirmación indígena. Es decir, no niega la impronta colonial, sino que la evidencia como lugar de la resistencia. En este sentido, lo *ch'ixi* se aleja de las concepciones idealizadas y romantizadas de lo indígena y, por el contrario, también expone la raíz colonizada de lo indígena edulcorado y mitificado.

¹⁰⁴ Esta parte es un resumen de la ponencia presentada en el seminario “Indoamérica, identidad y debate”, organizado por la Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador (Ayllón, 2019b).

¹⁰⁵ Reinaga, Fausto. 1969. *La revolución india*. La Paz: Ediciones del Partido Indio de Bolivia

¹⁰⁶ Zavaleta, René. 2013[1984]. Las masas en noviembre. En su *Obra completa*. La Paz: Plural, Vol. II: 103-104.

Pero, por otro lado, Rivera advierte que en la sociedad colonial se desenvuelven innumerables pensamientos y prácticas *ch'ixi*, sea en territorios indígenas como en comunidades urbanas, donde se realizan reflexiones y prácticas heterogéneas, por quienes, asumiendo que están constituidos por dos partes en contención y viven en un mundo colonial, optan por la recuperación de lo indígena porque allí encuentran un estatuto ético que les permite un mejor vivir. A este gesto ella llama una “(re)indianización consciente y autoadscriptiva” (2018: 31), y llamo la atención sobre el proceso consciente y no genético de la ética *ch'ixi*

Lo *ch'ixi* se opone a las políticas de la identidad que operan desde la oposición radical y que se convierten en una camisa de fuerza porque hacen irreductibles estas oposiciones, cuando lo que sucede en la realidad es que los dos lados de la oposición conviven en cada uno de nosotros y de la propia sociedad.

Lo *ch'ixi* promueve, por el contrario, trabajar desde y en la contradicción, creando espacios intermedios o *taypi* donde se enfrentan los contrarios y permiten situaciones cognitivas que interpelan nociones básicas de la cultura occidental, como la idea de que el pasado pueda ser mirado como futuro.

Solo esta concepción del *taypi* o espacios intermedios descolonizadores pueden ayudar a comprender que la epistemología indígena es un conjunto ético cuyos valores pueden inspirar a comunidades o personas no necesariamente indígenas o, por el contrario, advertir el peso del *pã chuyma* o mestizaje colonizado en comunidades y personas indígenas. Así, en un análisis de la situación indígena en Bolivia, advertimos que

[L]o indígena, más que un color de piel o un conjunto de rasgos culturales, es una episteme y una ética a la que no siempre los llamados pueblos indígenas o sus representantes se adscriben, habida cuenta de la hegemonía de la noción de desarrollo que parece haberlos subyugado. Es lo que sucede actualmente, por ejemplo, con los estratos de élite del empresariado aymara, que han optado por los caminos de la modernidad y el consumismo [reapropiado del patrón primario exportador], conservando solo aspectos emblemáticos de su cultura de origen (Rivera y Ayllón, 2015:23)¹⁰⁷.

Ahora bien, esta concepción de lo *ch'ixi* como espacio contencioso impacta también en la lengua y el quehacer literario, al menos en los siguientes aspectos.

¹⁰⁷ Rivera Cusicanqui, Silvia; Ayllón, Virginia. 2015. *Antología del pensamiento crítico boliviano contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO.

¿Desde dónde se habla y escribe? Se habla y se escribe en el *aka pacha* (=estar en el presente), estableciendo una “sintaxis en continuo presente, una temporalidad simultánea, que reactualiza dinámicas y significados elaborados y reelaborados desde la antigüedad” (Rivera, 2018: 64).

Por otra parte, la práctica colonial ha invadido y signado las lenguas que, por tal efecto, también son lenguas colonizadas. La palabra colonizada es un complejo que “cubre los dispositivos más arcaicos de colonización y subalternización” (2018:39). Así, por ejemplo, la retórica folklorista, purista e idealista sobre el mundo indígena, más que nombrar una realidad, la acalla o más bien la tranquiliza de un modo engañoso; la retórica folklorista funciona desde la política del eufemismo.

Para Rivera, esta política del eufemismo es también la vía de la fetichización de la palabra y de los conceptos en el mundo de la política y la academia con conceptos como decolonialidad, post-colonialidad, hibridismo y similares, que lo mismo que el eufemismo, más que explicar pueden adulterar la comprensión de la realidad.

Esto se engancha totalmente con el objetivo de toda creación literaria que es devolver la potencia a la palabra, liberarla del peso del eufemismo encubridor.

Ahora bien, dado que lo *ch'ixi* es el mundo de lo contencioso, implica siempre un juego de doble sentido lo que se relaciona bien con las prácticas populares en las que siempre hay un “margen de maniobra que permite manejar múltiples nichos ecológicos, jugar a varios bandos, a varias cartas, pero sin perder el eje” (2018:70).

De este modo, si hay algo que permite observar lo *ch'ixi* como espacio de creación es la figura del autor porque su ejercicio, precisamente, supone la incertidumbre. El autor, de hecho, vive y se desarrolla en una franja intermedia, en la que no caben los preceptos maniqueos; el autor no busca la solución, no la unidad, más bien la ambigüedad.

En la lógica de lo *ch'ixi*, la mezcla lingüística sería una táctica de (anti)traducción. En la tradición de las sociedades colonizadas, los pueblos indígenas han tomado por asalto el castellano, invadiéndolo de términos, y sobre todo de sentidos.

Para Rivera, estos lenguajes complejos y mezclados, corresponderían a lo que el escritor peruano Gamaliel Churata (1957)¹⁰⁸ llamó una “lengua con patria”, aludiendo a que la vitalidad del lenguaje en sociedades colonizadas deviene, precisamente, de la

¹⁰⁸ Churata, Gamaliel. 1957. *El pez de oro: retablos de laykhakuy*. La Paz: Editorial Canata

práctica de la mezcla, convirtiéndose en la lengua real de la patria y no la de la prescripción hegemónica.

De este modo, el bilingüismo se muestra como una práctica descolonizadora porque proviene de un nosotros abigarrado y *ch'ixi*, que se proyecta como cultura, teoría y epistemología. Se puede hablar entonces, de un “idioma *ch'ixi*” que pone en diálogo los idiomas propios con lo diferente. Este idioma incluye “modos de decir y también de no decir (...) una especie de guiño a nuestra condición manchada y contradictoria” (2018: 83).

Junto a estos tres planteamientos están otros como los del crítico cherokee Christopher Teuton (2015)¹⁰⁹ quien también establece este tercer espacio de comunicación que lo denomina como de Reserva simbólica, que irrumpe en la relación binaria, entre el norte y sur simbólicos, representados en sus categorías de Ciudad y Centro simbólico. Para este crítico, teorías como la del feminismo indígena u otros acercamientos críticos centrados en lo indígena, pueden ser esfuerzos para escucharse y comunicarse entre estos dos mundos.

5 Hakim Bey: Zonas Temporalmente Autónomas, TAZ

También se encuentra el pensamiento del anarquista norteamericano Hakim Bey (tomado por Silvia Rivera, por ejemplo), que ha pergeñado el concepto de zona temporalmente autónoma, TAZ, como espacio de resistencia. Para Bey (1991)¹¹⁰, las TAZ pueden evadir las cartografías del control y las definiciones eludiendo la trampa de las ‘soluciones permanentes’. Las TAZ, por otro lado, no son ‘no-lugares’ y se sitúan en la intersección de fuerzas, como una especie de ‘centro de fuerza pagano’ y, en ese sentido, la TAZ es el único tiempo y lugar posible para que ocurra arte por el puro placer de la acción creativa. La TAZ, en términos de lenguaje, crea libertad en la confusión y la desintegración de la tiranía semántica (1999¹¹¹).

¹⁰⁹ Teuton, Christopher B. 2015. Ciclo de supresión y retorno: Geografía simbólica de las literaturas indígenas. *Cuadernos de literatura* (Colombia), (19)38: 248-268.

¹¹⁰ Bey, Hakim. 1991. *La Zona Temporalmente Autónoma*. Traducción y notas de Guadalupe Sordo. La Haine: proyecto de desobediencia informativa. En línea: https://lahaine.org/pensamiento/bey_taz.pdf (acceso 15/1/21).

¹¹¹ Bey, Hakim. 1999. T.A.Z: La Zona Temporalmente Autónoma. *Nómadas* (Colombia), 10: 10-23.

6 Andrés Ajens: el espacio *tinku*

Pero un pensamiento que nos interesa destacar particularmente porque se inserta muy bien en este conjunto teórico, es el del poeta, traductor y crítico literario chileno Andrés Ajens (2011).

Así como Rivera propone la zona *taypi* (centro, medio) como territorio de lo *ch'ixi*, Ajens considera que el *tinku* (=encuentro, pero también el lugar donde se enfrentan dos parcialidades de las comunidades o *ayllu*) es el lugar del encuentro, pero también del desencuentro, de la amistad y la refriega, como mecanismo de resguardo de la diferencia. Así, el *tinku* no disuelve ni crea una síntesis, un tiempo para “el entre-tenerse de lo diverso” (:31). De este modo, Ajens refiere a una “poética del *tinku*” (:33), que, si bien nace de sus reflexiones sobre la posibilidad de la traducción entre lenguas, bien puede asimilarse a la creación poética en contextos coloniales: “Es decir, (...) una escritura liberada de las identificaciones de forma y de fondo y aun institucionales, [que] franquee un forado con el arte literario, una discontinuidad tan frágil como decisiva, una franquía o franqueza allende — allende el arte” (:144).

Ajens también acude a los términos de mezcla o mistura para textos que interpelan la lengua fija, pero y, sobretudo, para textos inasibles por la mezcolanza de géneros occidentales, lo que también pone en cuestión esta clasificación de la literatura hegemónica —que en su obsesión clasificatoria y asimilacionista, fuerza a la producción indígena a inscribirse en esta clasificación, ocultando sus especificidades. Para el efecto, toma el caso de *El pez de oro* del peruano Gamaliel Churata (1957), texto ‘entreverado’, “donde lo que estaría en juego en la escritura es la diversidad de intensidades y registros antes que la identificación o pertenencia a un conjunto textual preestablecido” (:141)¹¹².

Finalmente, Ajens testimonia un hecho muy significativo relacionado con la lectura de lo que llamamos poesía indígena. Refiere a haber leído un texto que afirmaba que el verso en *tayil* (forma de versificación mapuche) era de tales características que solo los entendidos podrían obtener placer de su lectura y que entre tales entendidos no estaban ni siquiera los propios mapuches. Y cuando Ajens se enfrenta finalmente a un *tayil* expresa: “lo digo aquí con todas sus letras, a mí me llega el *tayil*, *me llega* al corazón sino a la mollera, lo llego a amar” (:76, resaltado original), igualando su experiencia con

¹¹² Esta característica ya estaría presente en Guamán y otros, como en *El loco* (1966), del boliviano Arturo Borda, obra con la que *El pez de oro* guarda “relación intrínseca” (Rivera y Ayllón, 2015)

el *tayil* con la lectura del poema “Tornaviento” de Paul Celan. Este testimonio de Ajens es sobradamente importante porque también libera al goce de las fijaciones, cualesquiera sean estas, porque él comprende que la poesía, al final, es un “irse de lengua o salirse de sí, de exapropiarse y desquiciarse” (:59).

Como se advierte, el entre medio, la zona de contacto y lo *ch'ixi* —*taypi*, *tinku*, reserva simbólica, TAZ— son conceptos que pueden abrigar el estudio de la nueva literatura indígena porque permiten aprehender elementos simbólicos de la huella colonial, no solo en su vertiente histórica de imposición histórica violenta, sino también en la contemporánea violencia, pero especialmente en los espacios creativos de la contienda de la diferencia.

Y así como varios estudios han demostrado que este tipo de conceptos habilitan la obra de Guamán Poma en sus determinantes provenientes de la cultura dominante, también se pueden advertir los rasgos de resistencia cultural a través de la doble estrategia. Por una parte, de adaptación de los mecanismos dominantes, y por otra, de intervención de la cosmovisión indígena en el producto final. De este modo, la simbolización del dolor de la huella colonial deja de ser un grito sin eco para convertirse en una voz mezclada que expone nuevas formas creativas, que no pertenecen y a la vez provienen de las dos culturas en juego.

Así, la parodia no solamente se dirige hacia los sentidos dominantes, sino también a los finos mecanismos coloniales que marcan el pensamiento y la acción de la fijación identitaria.

V. ANÁLISIS CRÍTICO LITERARIO DE LA OBRA POÉTICA DE CUATRO POETAS INDÍGENAS

Iniciamos esta parte con un acercamiento a las culturas aymara y guaraní, de las que provienen los autores cuya obra se analiza, con el objetivo de enmarcar su poesía en el conjunto de los productos culturales de sus pueblos. En ese sentido, además de una vista panorámica sobre esos pueblos, se han elegido hechos culturales a la producción literaria. En el caso aymara se ha privilegiado la producción radiofónica porque antecede, cronológica y semánticamente, a la producción literaria. En el caso guaraní, se ha elegido el tema del textil isoseño elaborado para el mercado externo, cuyas consideraciones pueden adscribirse también a la producción literaria que se expone al mercado global.

1 Cultura y literatura aymara

Según Albó (1987)¹¹³, recién en la época colonial se puede reconocer lo que se podría denominar el mundo aymara con cierta homogeneidad lingüística. Así, lo mismo que en el caso de todos los pueblos colonizados, la identidad aymara es una creación o consecuencia de los ordenamientos coloniales —que, entre otros, privilegió el uso de tres lenguas, el *runa* que muy pronto fue llamado quechua, el *jaqi aru* que luego se va a llamar aymara y el puquina que pronto perdió importancia— que formaron nuevas identidades, pero con un importante arraigo precolonial. De acuerdo a la dinámica política y social colonial, y también posterior, estos idiomas se han modificado en el tiempo, con el crecimiento del uso del quechua fundamentalmente, aunque con el uso del aymara como idioma político andino, especialmente desde los años 70 del siglo XX, fecha en que suele datarse el nacimiento del movimiento katarista. Precisamente por eso, Albó reitera que la identidad que se ha ido forjando es más andina que aymara.

Sobre la historiografía de la producción aymara, Albó y Layme (1996)¹¹⁴ consideran que el texto de Guamán Poma es el único que habría dejado algunas muestras de la literatura aymara de origen precolonial, y que en todo el periodo colonial el aporte más significativo es el de Ludovico Bertonio. Esta producción acusaría un vacío entre mitad del siglo XVII hasta la segunda mitad del XVIII en la se puede encontrar alguna producción aymara. Pero es en el siglo XX donde aparecen los primeros escritos

¹¹³ Albó, Xavier. 1987. Formación y evolución de lo aymara en el espacio y el tiempo. *Coloquio Estado y Región en los Andes*. Cusco: CBC: 29-43.

¹¹⁴ Albo, Xavier; Layme, Félix. 1996. El renacimiento de la literatura aymara. Oralidad. Lenguas, Identidad y Memoria de América. *Anuario* (UNESCO), 8: 4-12.

modernos como recopilaciones de coplas y cantos. En los años 20 empiezan las recopilaciones de etnógrafos y lingüistas que transcribían textos orales tradicionales, como del famoso cuento del zorro poderoso y burlado por el conejo, la perdiz o el ratón, que para ellos simbolizan al explotado.

La nueva producción indígena tiene que ver definitivamente con el despertar del movimiento aymara katarista de los años 70 en que aparecen textos que reflejan el idioma aymara colonizado contemporáneo en distintos ámbitos como el religioso, educativo, propaganda comercial, folklore, etc. En esta época aparecen varias publicaciones periódicas en aymara como el tabloide *Yatiñasawa*, dirigido por Juan de Dios Yapita, y *Jayma* (bilingüe) dirigida por Félix Laime, ambas con varias secciones: editorial, artículos, noticias, entrevistas, cuentos, poesía y alguna tira cómica.

Ahora bien, a esa eclosión política de los 70 hay que sumarle la económica, que un poco después (década de los 80) empezará a mostrar otro hecho importante que es la aparición de élites indígenas (particularmente de origen aymara y quechua). En versión de Cecilia Salazar (2012) estas élites en formación demostrarían la generación de excedentes económicos que habrían permitido, entre otros, el descollamiento de una intelectualidad aymara, que desde esa época habrían desarrollado importante capital simbólico. Esto nos anima a considerar que parte de esta intelectualidad se dirigió hacia la creación literaria, conformando la nueva literatura indígena en el país. En ese sentido, importa analizar los antecedentes culturales de esta creación que tiene un punto alto en la incursión indígena en la radio en los 70.

Albo (1974)¹¹⁵ afirma que en los 70 se produce una parcial apertura de las radios introduciendo espacios quechuas y aymaras, a cargo de los propios hablantes nativos de estas lenguas¹¹⁶. Asimismo, que el intercambio lingüístico en doble sentido, especialmente desde la Reforma agraria de 1953, fomentó también el doble bilingüismo, pero con preponderancia del uso del castellano.

¹¹⁵ Albó, Xavier, 1974. Idiomas, Escuelas y Radios en Bolivia. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 1(6): 92-133. Este estudio de Albó se complementa con otro posterior (Albó, Greaves y Sandoval, 1983) en el que se analizan datos estadísticos para las audiencias urbanas de La Paz de ese año. El estudio de Albó de 1974 también es considerado por Archondo (1991) en su análisis del impacto de la radio y la televisión populistas urbanas de fines del siglo XX. Albó, Xavier, Greaves, Tomás; Sandoval, Godofredo. 1983. *La cara aymara de La Paz. III: Cabalgando entre dos mundos*. La Paz. CIPCA. (Cuadernos CIPCA, 24). Archondo, Rafael. 1991. *Compadres al micrófono: resurrección metropolitana del ayllu*. La Paz, HISBOL.

¹¹⁶ Rafael Archondo (1991) considera que estos espacios ya se habrían detectado en los años 50.

La hipótesis de Albó de que la función que pretendían las radios para estos espacios era la de incorporar al campesino a la sociedad de consumo, ya incorpora elementos importantes como, por ejemplo, la promoción de ventas referida a las relaciones de compadrazgo y amistades, en contraposición a la publicidad tradicional, dirigida a un oyente general. Si bien este tipo de publicidad pudo haber sido leída como de 'baja calidad' por el oyente occidental, en realidad, estaba desplegando un estilo diferente y mezclado, para decir los menos. Así, esta publicidad relacionaba a individuos y comunidades a través del anuncio de actividades sociales que sucedían en la periferia de la ciudad y en el campo. Es decir, eran un puente entre dos formas distintas de la racionalidad comunicativa, que no era totalmente urbana, pero tampoco totalmente comunitaria: reuniones de sindicatos, convocatorias a ensayos de baile, anuncio de visitas de funcionarios públicos a determinadas comunidades, invitaciones a fiestas, a cursillos, felicitaciones onomásticas, anuncios de personas desaparecidas, etc. Albó, además incluye datos interesantes sobre el estilo de estos anuncios, entre los que resaltan, "la excesiva redundancia (...) y el estilo rebuscado" (1974:129. Nota 42)¹¹⁷.

Destacaban en esos programas la convocatoria a concursos y festivales, que algunas veces incluían la creación poética. Pero tal vez el punto más alto de este ámbito creativo sea el de las radionovelas que, según Albó, comenzaron con adaptaciones de obras criollas para luego desplegar las radionovelas de creación propia, individual o colectiva.

Silvia Rivera (2018) ratifica que la radionovela tuvo mucho que ver con la insurgencia katarista de los años 70. Destaca el uso metafórico del aymara de los radialistas para incorporar términos de agravio a la dictadura militar de entonces, modificando el guion original (de Xavier Albó y Josep Barnadas) para poner en términos del presente al héroe Tupaq Katari, personalizado en los dirigentes de la nueva insurgencia indígena, estableciendo nexos entre pasado y presente. La audiencia o "comunidades interpretativas" (:129) incluía a los nacientes intelectuales indígenas aymaras. De la radionovela Santos Marka T'ula (de Fidel Huanca Huarachi), también emitida en los 70, resalta la interpelación de este cacique aymara a héroes de la radio y TV, muy populares entre los jóvenes migrantes de esa época. Más notable es que el personaje Poncho

¹¹⁷ En su estudio de la intelectualidad aymara, Salazar (2012) indica que este estilo sería la marca estética de la nueva burguesía aymara de la que formaría parte esta intelectualidad. Por nuestra parte (Ayllón, 2013), hemos reflexionado sobre esta estética durante el gobierno de Evo Morales, indicando que, salvo la arquitectura 'chola', propiciada por las nuevas burguesías indígenas, la literatura (y las otras artes en general), fueron relegadas por la primacía del texto político. Ayllón, Virginia 2013. La estética del proceso de cambio. Ponencia. *XXXI Congress of the Latin American Studies Association*, Washington, DC.

Negro de esta radionovela —basado en personajes de la cuentística aymara tradicional, generalmente dibujados como débiles pero que pueden vencer al poderoso— forjó un personaje *ch'ixi*, toda vez que se superponía a El Zorro, personaje popular del cine mexicano que se emitía en programas televisivos de la época.

Como se advierte, los antecedentes más inmediatos de la nueva poesía indígena aymara se relacionan con espacios urbanos de creatividad indígena, a la vez sucedáneos de un momento particular de eclosión indígena aymara y de la creciente migración indígena a las ciudades (Albó, Greaves y Sandoval, 1983). La recuperación de textos, imaginarios y personajes es la marca de esta producción en formatos impresos¹¹⁸ y radiales, junto a la resemantización de los sentidos con principios provenientes de las comunidades indígenas, su historia y la resistencia anticolonial y también antidictatorial. Ambos elementos se desplegaban, además, en estilos apegados a los formatos occidentales, primero, para luego desplegar un estilo mezclado. Así, los textos de esa época, podemos decir, sientan las bases epistemológicas, creativas y lingüísticas de la nueva literatura indígena aymara en Bolivia¹¹⁹.

2 Cultura y literatura guaraní

La nación guaraní habita en el Chaco boliviano e incluye varios pueblos: tapiete, guarayo, sirionó y yuki. El ava, el simba y el isoseño son las variedades idiomáticas de los guaraní.

El poeta guaraní Elías Caurey (2015) recuerda las dos versiones sobre la presencia de los guaraníes en el Chaco boliviano. La primera, que él afirma es la optada por la Asamblea del Pueblo Guaraní, APG, indica que el este pueblo habitó siempre en el territorio actual y que la teoría de la búsqueda de la Tierra sin mal es un invento de los académicos *karai*. La otra, que también provendría de la literatura *karai*, afirma que los guaraníes tienen su origen en el mestizaje entre grupos guaraníes que migraron desde Paraguay y Brasil con los chane autóctonos, de la familia arawak¹²⁰. Esta alianza,

¹¹⁸ Solo 20 años después se publica la importante antología de la literatura aymara de Xavier y Félix Layme (1992), que cubre, sobre todo, la literatura colonial, los mitos de origen, narraciones históricas, textos políticos y las reflexiones ya detalladas sobre la radio. Albó, Xavier; Layme, Félix. 1992. *Literatura aymara: antología*. (Cuadernos de Investigación, 37). La Paz: CIPCA; HISBOL.

¹¹⁹ Un acercamiento panorámico a esta nueva literatura indígena en Bolivia es el de Claudia Rodríguez. 2017. Dinámicas de contacto entre la producción poética andina (kichwa y aymara) y el canon literario. *Letras* (Perú), (88)127: 31-54.

¹²⁰ En su Introducción al libro de Saignés (2007: 10), Xavier Albó resume muy bien esta historia permanente de mestizaje del pueblo guaraní: “la sinuosa historia de este pueblo surgido en una

siempre según Caurey (2015), produjo la guaranización de los chané, especialmente por la adopción de la lengua de los guaraní, pero también los guaraní fueron chaneizados porque adoptaron la cultura material de los chané.

Para Cuarey (2015), tres elementos fundamentales conforman la cosmovisión guaraní: el *Ñande reko*, o “nuestro modo de ser”, el *arakuaa*, o “sabiduría” y el *ñee*, o “la palabra profunda”.

Sobre el concepto *ñee*, Caurey toma las palabras del también escritor guaraní Elio Ortiz, para quien los saberes se transmiten a través del *ñee* y el *arakuaa*, que hacen la palabra del *ñee iya*, el del ser espiritual en el mundo de abajo y del *arakuaa iya* el del saber científico en el mundo de arriba; el primero habla al corazón y el segundo a la mente. El primero es más anciano, el segundo es más joven, el primero habla de cosas antiguas y el segundo de cosas modernas.

Con relación a la literatura, Caurey afirma que hay muchos guaraníes y no guaraníes que se han esforzado en rescatar mitos, leyendas, cuentos, proverbios, etc. También que se han producido materiales desde la visión guaraní en el idioma guaraní y también bilingüe (por ejemplo, el currículum regionalizado guaraní), pero en los guaraní predomina la cultura oral. A Caurey le preocupa la pérdida del idioma guaraní y, en ese sentido son interesantes las palabras de Alex Zacarías Pedraza, coordinador del Instituto de Lengua y Cultura Guaraní, en la presentación de este libro de Caurey (2015:7¹²¹): “escribimos, escribir al otro sobre nosotros, escribir del otro para nosotros y aprender la realidad que ahora se nos presenta entremezclada”.

En otro texto sobre la literatura guaraní, Caurey (2017)¹²² determina que la ausencia de literatura escrita es una de las grandes debilidades de la nación guaraní y, en ese sentido resalta algunos textos de cuentos mitos y leyendas de Elio Ortiz, Ángel Yandura, Desiderio Aruchari, Zacaria Pedraza, David Acebey y Liliana de la Quintana. En ese marco, en este texto Cuarey elogia la novela *Irande* (2015¹²³) de Elio Ortiz de quien dice

permanente situación de frontera intercultural”, por lo que Saignes interpreta que los guaraníes “son tan conquistadores como los ibéricos” (:39). Saignes, Thierry. 2007. *Historia del pueblo chiriguano*. Compilación, introducción y notas: Isabelle Combès. La Paz: Plural; IFEA.

¹²¹ Pedraza, Alex Zacarías. Presentación. Caurey, Elias. 2015. *Lengua y cultura en la nación guaraní: breve análisis al estado de la investigación*. Territorio guaraní-Bolivia: Gráfica Impora.

¹²² Caurey, Elías. 2017. Elio Ortiz García jare tembikuatua reta guaraníre. Elio Ortiz García y la literatura guaraní. *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos* (España). Nueva Época, Número Especial: 7-24.

¹²³ Novela ganadora del Premio en lengua originaria Guaman Poma de Ayala 2014.

fue un escritor guaraní, comunicador social, antropólogo y actor del pueblo guaraní, considerado el más grande de las letras guaraní y símbolo de la “revolución del lápiz y el papel de la Nación guaraní de Bolivia”. Para Caurey, la escritura de Ortiz juega con la poética de la lengua guaraní y con la mitología sobre el origen de los tiempos. De ahí, *Irlande*, que da título a su novela, quiere decir la muchacha que anduvo detrás del tiempo primigenio.

Este texto de Caurey es también importante porque se pregunta sobre si se tendrá que traducir esta obra al castellano o se deberá quedar como está para que los *karai* que quieren leerla deban aprender el idioma guaraní. Esta reflexión es notable porque en 2017, dos años después de su publicación en guaraní, se presentó la novela en español, traducida por el propio Elías Caurey.

Bien, al igual que en el caso de la literatura aymara nos interesó destacar el papel de la radio como espacio creativo donde se pueden encontrar algunas huellas del lenguaje de la nueva literatura indígena aymara, en el caso de la literatura guaraní hemos considerado interesante rescatar algunos elementos de un texto de Elio Ortiz (2014¹²⁴) sobre las tejedoras del Isoso, porque se trata de un producto cultural también puesto en clave ‘occidental’, ya que estas mujeres isoseñas tejen sus productos para ponerlos a la venta en el mercado urbano. Por eso, creemos que sus reflexiones son totalmente pertinentes para la nueva literatura indígena guaraní en Bolivia, ya que esta literatura es también un producto cultural guaraní, puesto en el mercado (material y simbólico) global.

Por ejemplo, se pregunta Ortiz, ¿qué y para quién tejen las mujeres isoseñas? Porque al tejer para el mercado *karai*, estas tejedoras han debido adaptar sus diseños y colores de prendas como el *voko*, bolsa tejida tradicionalmente para los cazadores y ya antes adoptada por los escolares, profesores y otros profesionales.

Poner los tejidos tradicionales al gusto del cliente potencial significa muchos cambios, por ejemplo, en los colores. Los isoso, dice Ortiz, prefieren los colores ‘oscuros’ (blanco, negros, grises) para el *voko*, desplegando los colores ‘fuertes’ en los vestidos de las mujeres en la fiesta del *tentayapi*. Entonces, al igual que la lengua o la literatura, el tejido isoseño destinado al mundo occidental, es una zona de negociación.

Ortiz también se cuestiona sobre cuánto pierde y cuánto gana la cultura modificando y ajustando sus presentaciones artísticas a los gustos externos. Y aquí entran elementos

¹²⁴ Ortiz, Elio. 2014. *Kuña mbaapo regua: mujeres tejedoras del Isoso*. Camiri: Pastoral Social caritas; Unión Europea.

de género porque en la cultura guaraní se comprende que las mujeres (o lo femenino) son la garantía de la continuidad y preservación cultural, por lo que existen normas de control de las mujeres por el temor a la muerte étnica, reservándolas a la recolección. Pero, dado que sus tejidos las pone en contacto directo con el mundo *karai*, la mujer isoseña: “ya no [es] recolectora de frutos silvestres (...), sino de las cosas del ambiente *karai*.” (:20).

Por otra parte, la relación desigual en el mercado impone, según Ortiz, que la tejedora conozca más del mundo *karai*, por lo que incluso rompiendo las prerrogativas de ‘resguardo’ de las mujeres, Ortiz considera que es preciso que la tejedora “salga a las ciudades, conozca otras experiencias y se empape de esa realidad para poder elegir por sí misma los caminos a seguir y las estrategias a tomar” (:25).

De esta relación de negociación con el mundo externo, Ortiz reflexiona también sobre dos elementos que pueden adscribirse a la literatura. El primero es que las instituciones que ayudan a las tejedoras isoseñas desarrollan cierta tendencia paternalista y en ese camino, se ‘guaranizan’ mucho. El resultado es que su ayuda no es efectiva porque trabajan con preceptos del ‘deber ser’ indígena guaraní. Ortiz extiende este razonamiento a la escuela (“nociva y etnocida”), que es un campo cercano a la literatura y sobre la que dice: “una escuela demasiado guaranizada, por ejemplo, pierde eficacia como instrumento de defensa frente al mundo *karai*” (:28). Lo mismo sucedería con la noción idealizada de la unidad de la comunidad guaraní, cuando, en realidad, “la comunidad guaraní es unitaria y fragmentaria al mismo tiempo” (:22).

El otro elemento es el de la adopción y adaptación de los instrumentos del mundo occidentalizado. Según Ortiz, en las instituciones y el Estado funciona la lógica paternalista que es a la vez etnocida: “los extremadamente flexibles y ajustables al pensar grupal se convierten en paternalistas y los inflexibles en colonialistas y etnocidas” (:25). Es decir, al ‘entregar’ estos instrumentos se impone también un ‘uso adecuado’ que no considera que la adopción supone una adaptación según las formas de ser del grupo dominado. Esto se relaciona con la llamada de atención de Ortiz a que así como la comunidad cambia por el intercambio y negociación en violentos espacios de conflicto entre culturas, es preciso insistir en que también la cultura dominante cambia y eso sería la interculturalidad, asumida por Ortiz como algo que se produce “en la mitad”: “la interculturalidad es la capacidad de generar productos positivos en la media que estén en la mitad que resulta de la comprensión y la incomprensión de actuantes opuestos” (:37).

Este concepto de interculturalidad de Ortiz se relaciona con una tendencia, que aprecio mucho más abierta al mundo occidental que otros pueblos indígenas. Saignes dice, por ejemplo, que, junto a los efectos aculturadores de la tarea colonizadora de las Misiones, a inicios del siglo XX, ya se podía advertir la voluntad de los jóvenes de asemejarse a los blancos (2007:286). Esta “flexibilidad cultural para adoptar elementos ajenos” (2007:33), se ejemplifica con el parecer de Caurey (2015) de que la existencia de la sociedad guaraní está cifrada en la ‘fraternidad con el otro’, en una posición permeable, pero sin perder el núcleo de cohesión. Con ese trasfondo, Caurey refiere al ‘*karai* ficticio’, individuo que se ubica en el espacio intermedio entre el *karai* y el guaraní y que, según Caurey, está creciendo en número. La doble pertenencia del *karai* ficticio le habilita a tomar diferentes posiciones y uso de los códigos de cada parcialidad de acuerdo a sus necesidades.

Como se advierte, la nueva literatura indígena guaraní en Bolivia, es un espacio creativo en proceso de construcción¹²⁵, con signos comunes y diferentes a los textos de recuperación etnográfica, lingüística o histórica. Esta cultura, históricamente muy permeable al contacto con occidente y otras culturas ajenas a la suya y que considera como positiva esta flexibilidad de adaptación y negociación cultural, también sufre los avatares de la colonización. Por lo tanto, las estrategias de resistencia y supervivencia cultural se asemejan —a la vez que son particulares— a las de otros pueblos indígenas en Bolivia, incluyendo la recuperación de la memoria, de su lengua, etc. Precisamente por eso, los espacios de negociación identitaria, como el del ‘*karai* guaraní’, parecen ser los que soportan la nueva literatura indígena guaraní que se desarrolla en la sociedad global. Sin embargo y debido a las características de esta cultura, la actividad creadora de sus escritores coincide totalmente con los objetivos políticos de este pueblo que ha encargado a sus escritores sumarse a la “revolución del lápiz de la Nación guaraní”.

Con tales antecedentes, ahora pasamos a analizar la poesía de cada poeta

¹²⁵ En un encomioso artículo sobre lo que podría denominar la literatura amazónica en Bolivia, el poeta Nicómedes Suárez (2014) indica que los estudios de recuperación antropológica, como los de Riestler, revelan la rica cultura y además también la protesta por la aculturación y los abusos de los carayanes, por lo que, para él, se debe rescatar el valor de la tradición oral indígena que pone en el centro la modalidad del lírico pensamiento mítico que, es un modo de pensar afín al espíritu y a la imaginación humana. Suárez Araúz, Nicomedes. 2014[2000]. ¿Existe una literatura amazónica boliviana? *Aportes de la Comunicación y la Cultura* (Bolivia), (17)1: 99-104.

3 La poesía de Elvira Espejo

En 2006 se publicó *Paqhar kirki*, el primer poemario de Elvira Espejo, que permitió conocer su fresca poesía en aymara y quechua, autotraducida al castellano. En 2013, se publica su segundo poemario *Kaypi Jaqaypi: Por Aquí, Por Allá*, que está dividido en tres partes: *i) Inkay*, *ii) Kaypi jaqaypi* y *iii) Paqhar kirki* (esta última parte es la reposición de su primer poemario).

En la presentación editorial de *Kaypi Jaqaypi* y después de alertar sobre los mecanismos de la posible no lectura de este poemario —por la cerrazón del canon y el peso de la lógica colonial—, se aseguraba que también podría afectar a este ‘ninguneo’ la identidad de la propia autora: “creada no para el verso sino para la arenga y el alegato”. Esta referencia a esta identidad tenía relación con el hecho de que durante el gobierno del ex presidente Evo Morales (2006-2019), el discurso estatal acudió a lo que Silvia Rivera (2016: 73-74)¹²⁶ denominó como “etnicidad estratégica”:

Lejos de interpretar el predominio (muchas veces elegido) de lo indígena en la identidad de la población, como un potencial de cambio radical de paradigma —por ejemplo, con respecto a la relación de la sociedad humana con la naturaleza—, el gobierno reconvirtió a los indios en ornamentos empequeñecidos, reduciendo la noción de “descolonización” a un apéndice burocrático de tinte culturalista, carente de toda significación política.

Paralelamente, en un texto que publiqué en el periódico aymara *Pukara* y ante la pregunta de por qué a un momento de eclosión indígena en la arena pública (el Estado, la intelectualidad y la iniciativa empresarial, entre otros) no sucedía lo propio con una producción indígena literaria escrita más potente, concluía que “como en otros momentos de la literatura boliviana, la indígena también sufre el peso de ‘lo político’ y agota sus posibilidades discursivas en el texto político sea este de interpelación, propuesta o manifiesto” (Ayllón, 2016: 8)¹²⁷.

Vale decir, que la producción de Elvira (quien para entonces ya trabajaba como funcionaria pública en el cargo de directora del Museo Nacional de Etnografía y

¹²⁶ Rivera Cusicanqui, Silvia. 2016. Etnicidad estratégica, Nación y (neo)colonialismo en América Latina. *Revista Alternativa* (Colombia), 5: 65-87

¹²⁷ Ayllón, Virginia. 2016. Debates coloniales y eclosión indígena: ausencia de literatura indígena contemporánea en Bolivia. *Pukara: cultura y sociedad de los pueblos originarios* (Bolivia), (10)122: 7-9.

Folklore), a la vez que era una notable muestra de la nueva poesía aymara, también se publicaba en momentos de ‘alta presión identitaria’ en el país.

Estos datos me sirven para indicar que en la primera parte de *Kaypi Jaqaypi* —titulada *Inkay*— están cinco poemas de un registro diferente a los de toda su producción y que tienen en común la referencia al Inka.

Los orígenes del ayllu Qaqachaka, se ubican mitológicamente en la irrupción del Inka en el tiempo arcaico y de oscuridad eterna, Tiempo de los Chullpas, para inaugurar la nueva época, o Tiempo del Inka, en la que el Sol salió por primera vez. El origen mismo de Qaqachaka marka y sus límites está asociado a la primera Mujer, Inca Mariya:

El sitio de *Qaqachak marka* es fundado y lindado por algunos antepasados del ayllu. Inicialmente el lugar, donde ahora se halla la plaza, fue despejado del agua por la primera mujer, Inca Mariya Qhuya, quien despachó a patadas a las aguas calientes (que manaban a borbotones de la tierra, formando allí un lago), muy lejos hacia abajo al otro extremo del anexo. Es allí donde el lugar de Aguas Calientes (Phutina), con sus musas-sirenas de música y canto, fueron a dar, en las tierras vecinas de los jukumanis. Es así que ella liberó a los ríos y sirenas del ayllu como fuentes adicionales de sonido y canto (Arnold y Yapita, [1998]2018: 61- 62).

Ahora bien, el nacimiento del Inka “de una cueva-horno, llena de provisiones que portaba su llama acompañante” (Íd.: 440), se asimila también a las rutas de los tambos que vinculaban Qaqachaka a una red incaica desde Cusco, por lo que la relación de Qaqachaka con el Inka remite tanto a sus orígenes como pueblo, como a sus conexiones con el estado Inka: “No es para sorprenderse que, en ciertos contextos, se dice que el Inka vendrá de cualquier extremo de la ruta del tambo” (Íd.: 447).

De ahí que un canto rescatado por Arnold y Yapita en qaqachaka (*Op. cit.*: 447) diga:

De tambo en tambo vendrá, dice, Inkay

De legua en legua vendrá, dice, Inkay

El Tata Cura a pie, Inkay

Apura, vestite, Inkay.

Y tanto en la forma, como en el tema, este canto al viaje del Inka por los tambos es lo que se lee en cinco poemas de la parte Inkay del libro *Kaypi Jaqaypi* (2013) de Elvira Espejo, como estos primeros versos de su poema SINSIY: “¿Qué es lo que está viniendo

Sinsiy?/ el cura Inca está viniendo Sinsiy/ ¿De dónde está viniendo Sinsiy?/ desde Cusco está viniendo Sinsiy". Se advierte lo mismo en este extenso poema, cuyos últimos versos son similares a los del rescatado por Arnold y Yapita:

DICE INCAY

El inca cura está viniendo

dice Incay

¿De dónde está viniendo?

dice Incay

Cuando un pueblo nuevo se está construyendo

dice Incay

El cura está viniendo

dice Incay

Desde Chuquiago

dice Incay

Tambo por tambo está viniendo

dice Incay

Kilómetro a kilómetro está viniendo

dice Incay

Cuando un pueblo se está armando

dice Incay

¿Por qué estará viniendo a este pueblo?

dice Incay

¿Dónde está el cimientto?

dice Incay

Cuando el pueblo se está armando

dice Incay

El cura está viniendo

dice Incay

Tambo por tambo está viniendo

dice Incay

Kilómetro a kilómetro está viniendo

dice Incay

El cura está viniendo

dice Incay

Apúrate y prepárate

dice Incay

El siguiente fragmento del segundo poema referido al Inka, parece aludir a la piedra Inka en la interpretación de Arnold y Yapita (: 61):

De hecho, todas las piedras, desde los cimientos de las casas a las piedras de bramadero, que se hallan dentro o fuera de los corrales, hasta las piedras en el patio que forman cada altar doméstico llamado *iskina*, aún hoy se nombran *Inkas* (...) Las piedras poderosas llamadas *Inka* no sólo cuidan por el bienestar de los rebaños de cada casa, sino también origina la fuente del canto

DICE Y DICE INCAY

Cementada por quiénes

dice y dice Inkay

Cementada por los incas

dice y dice Inkay

Con qué piedra está cementada

dice y dice Inkay

Con piedra de los incas

dice y dice Inkay

Por quiénes está construida la pared

dice y dice Inkay

Concluye esta especie de ciclo Inka de los poemas de Elvira Espejo este hermoso poema en el que también podemos encontrar reverberancias de dos personajes encontrados en el estudio antropológico de Arnold y Yapita: la *Tiya* y la *ipala* o tía, además del complejo “doce pelos”:

LA TIYA ESTA VINIENDO, INCAY

La tiya está viniendo, Incay

¿Qué es lo que está trayendo? Pregunta Incay

La tiya está trayendo todos los productos, Incay

Almacén de productos trae, Incay

Almacén de cereales trae, Incay

La tiya está viniendo, Incay

¿Cargando de qué está viniendo la tiya? pregunta Incay

De todos los productos está cargada, Incay

La tiya está cargando, Incay

Los doce pelos está trayendo, Incay

La tiya ha de cementar, Incay

Con todos los productos ha de cementar, Incay

Ella ha de cementar, Incay

En el texto de Arnold y Yapita solo hay una referencia a la *Tiya*, como diosa de las entrañas de las minas, junto al *Tiyu* (:440). En cambio, de la tía, o *ipala* en aymara, se dice que es muy respetada en la ceremonia de marcado de orejas del ganado (:132-133) con funciones rituales específicas enlazadas con la distribución de los productos. Parece pues que el poema ha unido a la dea *Tiya* con la terrenal tía y sus funciones rituales, lo que aparece con claridad en la segunda estrofa en la que aparece el enigmático verso “Los doce pelos está trayendo, Incay”.

El denso y no por eso menos sorprendente y bello texto de Arnold y Yapita, establece que los doce pelos, *tunkapän pilu*, refieren a los doce colores que puede adquirir el vellón de las llamas (:180) y que, por lo tanto, para las tejedoras qaqachaka existen doce

colores. De ahí, doce son las canciones que se interpretan para el ciclo de las llamas (:177), doce lugares milagrosos hay en la región (:180), o doce *apachetas* (: 488), doce rincones tiene el ayllu que a su vez produce doce productos (:281), doce son las familias viajeras (:373), doce los cerros pastores (:376), y doce rincones a los que debe viajar la mujer para encontrar marido (: 83). En esta comunidad ganadera, el doce, que en aymara significa culminación (:83), parece ser la gran metáfora de esta comunidad ganadera, pero esta polisemia del doce, nace, sin duda, de los doce pelos. Tanto así que “Los brindis a los animales siempre deben mencionar los “doce colores” (*tunkapän kulura*) y los “doce pelos” (*tunkapän pilu*)” (: 199).

Ahora bien, con esta lectura a contrapelo (para seguir con el hermoso verso de los doce pelos) entre los poemas de Elvira Espejo y el texto antropológico de Arnold y Yapita, ¿se puede decir que los poemas de Espejo son simple trasposición de los cantos de su comunidad?, ¿que son más etnografía/antropología que poesía? Y, sin dudar, respondemos que son poesía.

Sabiendo que el término ‘poesía’ se toma también como una imposición, nuestra aseveración de que estos textos corresponden a la poesía se asienta en que se puede observar que son productos que pueden también —y resalto el también— leerse como poesía, en el sentido canónico de la palabra.

Esta disquisición viene aparejada a la traducción al castellano y su publicación, que trasunta el anhelo de la escritora de hacer conocer su producción. Entonces, son ‘poemas’ puestos a rodar en un mundo, el de los lectores —sobre los que el autor no tiene ningún peso prescriptivo—, que se acercarán a ellos, precisamente como poemas, aunque tampoco se puede desechar la idea de que los (ciertos) lectores se acerquen a esta producción desde su conocimiento de la autora como indígena experta en el tejido andino.

Evidentemente, en el caso de Elvira más que en otros escritores, su prolífica actividad en la divulgación del tejido andino y muy cercana a los académicos Denise Arnold y Juan de Dios Yapita¹²⁸, puede preceder los sentidos de la lectura de sus poemas. Puede incluso anteponer esa exigencia ‘étnica’ que pesa sobre los escritores indígenas, por

¹²⁸ Por ejemplo: i) Arnold, Denise; Espejo, Elvira; Yapita, Juan de Dios. 2007. *Hilos sueltos. Los Andes desde el textil*. La Paz: Plural; ILCA, ii) Arnold, Denise; Espejo, Elvira. 2013. *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: Fundación Albó; Fundación Interamericana; ILCA, iii) Arnold, Denise; Espejo, Elvira. 2010. *Ciencia de las Mujeres: experiencias en la cadena textil desde los ayllus de Challapata*. La Paz: ILCA.

encima de la lectura de los sentidos de sus poemas. Aún más, esta tendencia de lectura *a-priori* de la escritora puede ocultar su poesía¹²⁹ en el conjunto de sus quehaceres, ratificando la ‘presión étnica’ a la que me referí antes.

En este panorama cobra relevancia el papel de la crítica literaria en la difusión de esta poesía, pero también y sobre todo, como vehículo de apertura de sus sentidos.

Pero la producción poética de Elvira es amplia, lo que permite advertir la construcción de una voz poética propia, la que, reiteramos, con base en el ser en y de su comunidad, se despliega hacia sentidos múltiples.

La experiencia vital de Elvira está marcada por el tejido, del que ella es experta y además estudiosa. Este bello poema trasunta esa experiencia, intercalando en su rima la vivencia del tejer como una forma de concebir el mundo porque se relaciona con el pastoreo, los cantos a los animales, los bailes, las libaciones y el sentido de la comunidad. De ahí, los versos también se tejen y combinan —se dicen, cantan y se bailan—tal cual la trama y la urdimbre:

LOS VERSOS DE MICAELA

Combina, combina versos Micaela

Uno por uno tus versos Micaela

Combina, combina versos Micaela

Uno por uno tus versos Micaela

Cuando un pueblo se está armando, hay que bailar

Cuando un pueblo se está armando, hay que bailar

Baila, baila tus versos Micaela

Baila, baila tus versos Micaela

Combina, combina versos Micaela

¹²⁹ Esto leo, por ejemplo, en el artículo de Mora (2018) en el que se encomia la multi actividad de esta escritora, de la que se elimina su poesía. Mora, Aura Isabel. 2018. Elvira Espejo: una mujer de resistencias y re-existencias en los Andes. *Nómadas* (Colombia), 49: 207-218.

Uno por uno tus versos de Micaela

Combina, combina versos de Micaela

Uno por uno tus versos Micaela

Los poemas breves de Elvira son, a la vez, concentración semántica de la experiencia vital del tejido. Véase estos dos que, siempre de acuerdo al estudio de Arnold y Yapita, ponen en palabra cómo la faja es uno de los primeros tejidos de la joven qaqachaka, hasta arribar a su primer aguayo, que lo tejerá cuando se case (:87). Sin embargo, si fuera yo una lectora que no habría acudido al ‘contexto’—que además me explicaría la insistencia en el número tres—, estaría frente a un hermoso y breve poema en la que la voz poética me muestra a una juguetona y enamorada joven, en el primero, y a la entrega total en el segundo:

Fajita de tres colores he tejido	Este aguayo...
para mis tres enamorados	tejido por mi
de tres lugares	sólo para ti

De tal manera, que en la cultura qaqachaka en general y en las mujeres de esa comunidad en particular, todo deviene en tejido; ellas son tejido. Pero una vez más, una lectura que no conozca esa tradición y ni siquiera sepa qué es o dónde se encuentra Oruro, advertiría en estos versos que cualquier lugar deja de tener sentido cuando se pierde el bien máspreciado; la partícula ‘mi’ es clave en este poema:

Me estoy yendo de Oruro
Perdido mi aguayo
No hay razón para quedarme

Pero de todos los poemas de Elvira alrededor del tejido está el siguiente, que es el que creo concentra la riqueza de la poesía de esta poeta:

¿Qué late, qué late?
En la vacía plaza, ¿qué late?

La primera vez que leí este poema aseguré que es uno de los más hermosos de la poesía boliviana y aún lo creo, a pesar de haber accedido a los sentidos sociales e

históricos de la plaza en la lectura del texto de Arnold y Yapita. Mi primera y admirada lectura de este breve poema se detuvo en esa especie de aura enigmática que se desprende, precisamente, de la ‘vacía plaza’, la que por efecto de la interrogación del latido adquiere múltiples significados. Una relectura me devolvió la plaza vacía como la página en blanco, otra la de la soledad de cualquier plaza urbana nocturna, otra más la de la existencia humana como una plaza vacía.

Ahora tengo otra lectura más porque resulta que según el relato del origen de Qaqachaka:

Y con el Sol habían venido los colores de los tejidos también... habían brillado como la luz solar... y el telar de la plaza había tejido la tela que es Qaqachaka, y la gente ahora aún bailan en la plaza, elegantemente vestidos, bailando como los diseños de los tejidos, bailando como una *inkuña* de coca... (: 65)

Además, que, por tal efecto, las cantantes tejedoras de esa comunidad, “aun ahora, comparan la plaza con un telar gigantesco” (:66). El verso de Espejo dice: “El aguayo de cuatro esquinas/ La plaza de cuatro esquinas/ Y sólo tú sabes lo que es”

De hecho, el relato del origen, así como el texto antropológico tienen también ciertas remembranzas poéticas, pero mis lecturas personales, hacen referencia a la autonomía del texto, al menos en este caso.

En el análisis de la poética de Mauro Alwa (*cf. infra*), encontramos en sus poemas de reflexión sobre la palabra (o sobre las limitaciones de la palabra) referencias a la conciencia de muerte, indicando que esta es la conciencia sobre lo transitorio de la vida, noción que impacta en la percepción de la temporalidad. En el caso de los poemas de Elvira encontramos estos dos, que juegan, precisamente, con la temporalidad:

Estrella que brillas	Flor de la manzana
estarás brillando	estarás floreciendo
Y mientras la gente	Y mientras el tiempo
estará peleando	estará pasando

El primer poema establece dos espacios semánticos; los primeros versos aluden a lo estable, constante e inmovible, en tanto los últimos refieren a lo contingente. Pero por efecto de la construcción del poema, la contingencia de la segunda parte se relativiza, se atenúa, dando a entender que la pelea entre la gente puede ser tan persistente como el brillo de la estrella. La violencia se dibuja como una fuerza casi

imbatible. La fuerza del contrapunteo entre dos tipos de temporalidad (la sólida y la fluida, digamos) se asegura con el uso del tiempo del verbo continuo de la segunda partícula.

El poema de la flor de la manzana, si bien tiene la misma estructura que el primero, su sentido es mucho más dramático porque ambas partes hacen referencia a hechos invariables —la flor florece, el tiempo pasa—, pero el tiempo del verbo de la segunda parte instala cierta nostalgia, cierto deseo de que no sea así. También hay un sentido en el poema de aceptación de las cosas tal cual son, independientemente del deseo humano.

La conciencia de la temporalidad, en su versión de anhelo de aprehender el tiempo, también aparece en este otro bello poema:

en las pampas verdes
aún haya flores
para buscar versos
aún haya tiempo

En este caso el uso del tiempo subjuntivo del verbo marca el anhelo, el deseo. Y lo mismo que en los anteriores, las dos partes de este poema también instauran el deseo entre dos temporalidades, fluidas en este caso. Así, si lo más probable es que la pampa verde fecunde en flores, los versos pueden fructificar en (con) el tiempo. La primera proyecta el deseo a la naturaleza y la segunda devuelve el deseo al mismo hablante poético.

Por otra parte, y como aseguré en el caso del poema de la plaza vacía (*cf. supra*), creo que los mejores poemas de Elvira son los que contienen o remiten a enigmas, que, vistos desde el estudio antropológico de Arnold y Yapita, se trata de conceptos. Tal el caso de los dos siguientes en los que los versos “dos y tres” marcan, precisamente esa calidad enigmática del poema.

Esta flor de rosa
dos y tres colores
Traicioneros son
todos los señores

La gente de noche
es de negro y blanco
La gente de día
es de dos y tres

Así como en el caso de los “doce pelos” (*cfr. supra*), el texto de Arnold y Yapita abunda también en referencias al número tres en las concepciones y vivencias del pueblo Qaqachaka: tres colores básicos del vellón ovino (:184), dos (o tres) sendas de color que se reiteran a lo largo de las canciones de las mujeres (:199) tres constelaciones (:207), tres épocas del año en calendario aymara antiguo (:399). Pero tal vez las referencia más alumbradora sean los tres señores Inkas en el baile primigenio que dio lugar al Tiempo del Sol (:59) y los Tres Abuelos o tres constelaciones (:207). Asimismo, que en los motivos rítmicos de las canciones a los animales se intercalan y combinan estrofas de tres y dos versos, métrica que se extiende al tejido (:288). Finalmente, que:

la semilla masculina y líneas de semen, y la sangre femenina y líneas de sangre, también se identifican idiomáticamente en términos de tejer, y se llaman “dos sendas” o “dos cintas”. Una es blanca y la otra roja, de modo que existe una “senda blanca” (*janq'u sinta*) y una “senda roja” (*wila sinta*). Al tiempo de casarse, dicen que estas dos sendas se combinan. Al usar analogías del tejer, dicen que las dos sendas “se entrelazan entre sí” (:83).

De tal manera que los números dos y tres son conceptos caros para la cultura qaqachaka y los poemas de Elvira parecen dirigirse a este saber. Pero los dos poemas re semantizan esos conceptos marcando contrapuntos específicos. Así, en el primero se puede leer la contraposición entre la belleza de la rosa (por la multiplicidad de colores) con la traición que, por ese efecto parece ser tácita, sin variedad: el golpe de la traición es seco. En el segundo, en cambio, parece establecerse un juego de metáforas entre la bicoloridad de la noche y el multimatiz del día, para contraponer a la gente oscura con la gente multicolor. En cualquier caso, la ambigüedad es también la marca de este segundo poema.

El viaje es otra cifra de la poesía de Elvira, en los que la voz poética se detiene en cierto sentimiento de nostalgia, de ausencia, pero también se lee audacia. En estos dos poemas, por ejemplo, se alude a Oruro y Chapare, que son dos rutas, de migración la primera y de destino la segunda para los pobladores de la región donde se encuentra Qaqachaka.

Caminando por las pampas
de Oruro
buscando Bolivia,
recogiendo flores de dalia
llorando siempre he
caminado

Pueblo de Chapare
pueblo de naranja
Más lejos llegaré
¡qué me han de hacer!

El rotundo verso “buscando Bolivia” del primer poema marca un yo poético que se percibe como ajeno a Bolivia, realizando un doloroso viaje hacia un lugar que en este caso funciona como una evidente ‘comunidad imaginada’. En el segundo poema, en cambio, se puede inferir que el yo poético sabe de ese lugar, sabe de su producción. Pero el último verso, establece que acepta el desafío del viaje a ese lugar, aun cuando se adivinen percepciones de rechazo o de peligros en ese destino. A diferencia del primer poema que es un lamento, el segundo es una declaración de arrojo e intrepidez. Estos poemas del viaje incluyen también otros relacionados con la vivencia en ‘pueblo ajeno’, que una lectura podría asimilarlos al desarraigo del migrante:

Ciudad diciendo he venido	El sol encima del cerro
sobre el cemento de pena	y yo pobre en el pueblo de
he andado	los desgraciados

Si el primer poema trasluce la frustración ante la promesa de la ciudad, especialmente por el uso de la sinécdoque ciudad-cemento; en el segundo se opone la luminosidad en un paisaje conocido con la vivencia degradada en un lugar también degradado.

Cerramos esta parte sobre los poemas de Elvira con este hermoso poema en que la voz poética marca un territorio amplio a la vez que ininteligible y que se parece más al territorio de los versos de los poetas —el huilliche Jaime Luis Huenún o el aymara Mauro Alwa—que se quieren habitantes del mundo de la palabra:

Allá lejos es mi pueblo
 Aquí cerca es mi pueblo
 Donde sea está mi pueblo
 —a mi medida—
 Para andar por todo lado

4 La poesía de Mauro Alwa

Comenzaremos con su poemario *Arumak qípiri* (2010), que a diferencia de su primer poemario, *Paninitaki* ¹³⁰publicado en 2013, es, entre otros, un largo poema sobre el cuerpo o, más bien, sobre la corporalidad, que es una (otra) forma de escritura, apegada a lo oral, a la acción y, por esa vía, a las formas de ser en el mundo. Pero en este

¹³⁰ Para Gonzales Almada (2017), estudiosa de la poesía de Alwa, *Paninitaki* es un poemario que trabaja con el concepto aymara de dualidad.

poemario, la corporalidad se anuncia desde el principio aymara de la complementariedad que es entre géneros, pero mucho más: entre los seres que pueblan el orbe, entre la vida terrenal y la extraterrenal, etc.

Esta intención se establece ya en los últimos versos del primer poema del libro: “—mi llanto grita—/ los dos, los dos, los dos siempre” y deviene, notablemente, en una genealogía femenina que incluye a Pachamama, o Madre Tierra, la abuela, la hija, la hermana y la hija.

En la fiesta de los ancianos
 las mujeres
 en su boca de lluvia hacen girar
 la alegría de ser aymarás
 (...)

De ahí que la sensualidad es la marca semántica de estos versos: el vientre, el parto, la placenta, las lágrimas de las mujeres o la leche materna explican este mundo. Así, no es la sagrada hoja de la coca la que recibe la palabra de los mayores sino el vientre de la coca:

Los mayores
 han regresado
 en el vientre de la coca
 su lenguaje
 entra a la *Pachamama*.

En el siguiente poema, por ejemplo, la herida colonial —y en este caso la frase ‘herida colonial’ no hace referencia al concepto, sino al hecho físico de la herida que causa dolor en los cuerpos— se registra en el despojo de la placenta de las hijas, arrasando con ese hecho a todo el linaje femenino y su memoria, lo que hiere, sin embargo, a todo el mundo, al terrenal y al extraterrenal, al cosmos (*apus*)

Cuando han llegado
 han escrito HUÉRFANO
 han bautizado con sus nombres
 han dejado cicatrices en los Apus

a tus hijas les han bajado su placenta
desde la madre de tu abuela.

Por otra parte, la figura de la abuela, es una representación de la guía moral de la comunidad y su sentencia puede también llegar a quien ha optado por la palabra escrita, como en este poema en que el cargador de palabras puede ser una metáfora del escritor. Es decir, el escritor puede vivir su apego a la palabra escrita como una culpa, como un alejamiento, como un destierro. Recordemos que *Arumak qípiri*, cargador de palabra, es el título del primer poemario de Mauro Alwa.

Mi abuela
me ha retirado de sus lágrimas
por irme
detrás del cargador de palabras.

Pero la figura de la abuela, tal como se dice de la *Pachamama*, castiga, reprende, pero también ama y protege; es decir puede volver, en un ciclo regenerativo vital y ético permanente:

Mi abuela
ha regresado
en las flores de mi hija
este tiempo ya no es el de ella.

Esta genealogía femenina, tiene un punto central en la imagen de la mujer tejedora y el tejido, a la vez, es una metáfora de la creación por lo que la tejedora también es intermediaria entre los distintos niveles de la vida y el mundo. Los dos primeros versos de este poema, expresan lo dicho porque la labor de la tejedora es una metáfora del desarrollo y crecimiento del alma de la comunidad:

La mujer tejedora
hace avanzar los hilos del *ajayu*
tiñe el amor cansado
con el amor nuevo
engendra la luz
para los menores

la mujer tejedora
 con pan de plata
 teje la sonrisa final.

Pero si esta alusión al linaje femenino se asienta en el principio de la complementariedad, podemos decir que se cierra en este hermoso poema que refiere a la complementariedad entre géneros porque, como ya lo advertimos antes, (Ayllón, 2019b) y de acuerdo a los estudios sobre las tejedoras qaqachaka (Arnold, 1994)¹³¹ con el armado de la urdimbre y la trama, las tejedoras establecen las tareas destinadas a los varones de la comunidad así como la de los animales machos en la producción; esto es en sus tejidos, las tejedoras nombran la masculinidad, la crean:

YA HE LLEGADO
 ahora puedes vestirme
 con ese nombre que has tejido

Complementariamente, la mujer es asimilada a la palabra y el parto puede también generar la palabra enferma, aquella conquistada o impostada, por lo que la regeneración de la palabra propia, la palabra madre, será concebida por la hija que no repetirá la palabra enferma¹³².

En la puerta del parto
 cada palabra estaba enferma
 esa mirada
 no volverá a repetirse
 se hablará de otros deseos
 llegará la llave de la vida
 y la hija concebirá a la madre.

¹³¹ Arnold, Denise. 1994. Hacer al hombre a imagen de ella: aspectos de género en los textiles de qaqachaka. *Chungara* (Chile), (26)1: 79-115.

¹³² Este hermoso juego del verso nos habilita también a una lectura, propia de las reflexiones del feminismo —más bien de la sicología o incluso del sicoanálisis feminista sobre el maternaje—, de la madre engendrada por la hija. Ver, por ejemplo: Rich, Adrienne. 1978. *Nacida de mujer*. Barcelona: Noguer.

La transmutación de la hija/madre/hija sucede, a la vez en un cambio de cuerpo, asimilado al cambio de piel animal que, como la serpiente o la oruga, se ‘arrugan’ para renovarse y acaecer en ‘otro’.

La hija
 en el mes de la madre tierra
 se arruga
 para cambiarse de cuerpo.

En este otro poema, el yo poético transpone el origen cósmico con el nacimiento de su ser, intrincando la leche de la abuela como intermediaria entre el mundo extraterrenal con el terrenal de la madre que engendra la inocencia:

Nacido en el tiempo del *yatiri*
 capturado por los rayos
 envuelto por *achachilanaka*
 amamantado por la eternidad de las abuelas
 mi madre me ha recibido
 en una mano de niña.

Paralelamente, o mejor, complementariamente, Arnold y Yapita (1998) han observado que los niños varones son preparados para desarrollarse en la esfera masculina de la comunidad, formación que incluye, entre otros, la escritura, oratoria, comercio, que remiten al conocimiento racional. Estos mandatos, sin embargo, forman parte también de la herida colonial, lo que instala el anhelo, o más propiamente la nostalgia de ‘otro’ conocimiento: dulce regalo¹³³, que promete ‘otro’ camino, exento de la herida:

Desde la llegada de otro conocimiento
muxsa waxt'ana
 salen el abuelo y el niño
 para ellos
 otro camino se enciende.

¹³³ Traducción libre nuestra del verso *muxsa waxt'ana*, con base en consulta de Laime, Lucero y Arteaga (2020). Laime Ajacopa, Teofilo; Virginia Lucero Mamani y Mabel Arteaga Vino. 2020. *Paytani Arupirwa: diccionario bilingüe Aymara – Castellano Castellano – Aymara*. La Paz, Plural.

Ahora bien, los poemas de Alva también son poemas de reflexión sobre el lenguaje¹³⁴, con varios niveles meditativos, entre los que resaltan los que hacen referencia al contexto histórico de la imposición de otra lengua, lo que a su vez invoca el silencio de la lengua originaria y el anhelo de su restitución o de emergencia de nuevas y ambiguas voces.

En otro nivel, mucho más íntimo, están sus reflexiones sobre el poema como refugio del enfrentamiento del escritor con la materia prima, que es la angustia de todo poeta en el mundo y que suele remitir también al silencio, no ya por razones de silenciamiento externo sino por las limitaciones de la materia prima (la lengua) para expresar lo que se quiere decir; la angustia de la palabra clausurada o cerrada en los sentidos que la historia y la sociedad le han impregnado, vaciándola, precisamente, de sus múltiples sentidos, tarea que el poeta toma para sí.

Para el primer caso, el de la imposición de una lengua ajena, el siguiente poema asimila la escuela a un camino hacia de muerte, porque las palabras se van acabando:

Esa escuela
me ha robado de mi casa
a todos los niños
nos han absorbido
la mirada de nuestros padres.
Esos “profesores”
en pocos días
nos hicieron escribir otras ciudades
cuando se acababan nuestras palabras
otras palabras nos metían
en todo el cuerpo.
Ahora, en sus escritos
ya no nacen más niños.

¹³⁴ O función metalingüística del lenguaje en la taxonomía de Jakobson 1975[1960].

Asimismo, la muerte (cultural) que propicia la escuela es la muerte del alma, del *ajayu*, que produce memorias tristes. La casa del saber es aquella donde los bebés envejecen:

“La casa del saber”
 han hecho con los adobes de mi padre
 al hacer esa casa
 los bebés envejecieron
 al hacer esa casa
 la voz ya no cruzaba el alma
 al hacer esa casa
 el *ajayu* ya no entraba en la letra
 cuando terminaron esa casa
 la memoria era triste.

Esta palabra vieja, de muerte y de tristeza, contrasta con la de los *achachilas*, que es viva, de encuentros, puentes y surcos entre todos los seres que habitan el mundo terrenal y extraterrenal. La palabra de los *achachilas* convoca otra muerte, que no es la del acabamiento:

Achachilanaka
 hablan
 abren el camino a la palabra
 construyen puentes para la primera voz
 anuncian encuentros esperados
 de los cerros
 traen la vida en la oración
 ponen surcos para las flores
 limpian el camino para la partida
 registran la memoria de los muertos.

Hay pues, en esta poética, dos muertes y dos muertos; los muertos imperfectos, que se extinguen y hacen llorar; y los muertos que viven, los muertos nacidos, que viviendo callan:

Sus muertos
 hacen llorar recuerdos
 dividen muros
 borran acuerdos
 van y vienen.
 Nuestros muertos
 viven en silencio.

Ahora bien, entre el poema metalingüístico de denuncia de la palabra usurpada y las reflexiones más íntimas sobre el quehacer escriturario, se ubica este poema que es una afrenta a personas e instituciones que le niegan al escritor indígena a decir su voz:

Dicen que nos hemos ido a otros ojos
 dicen que ya no queremos a nuestras abuelas
 dicen que ya no queremos esos nombres
 dicen que tenemos miedo a la Palabra
 quienes dicen eso
 tienen miedo
 que las polleras suban a su Palabra
 que nuestros *Arawiku* ya no escriban sus poemas
 y que de nuestras bocas salgan libros.
 Quieren que el árbol se vaya
 sólo las hojas se marcharán.

Lo importante de este poema es que la denostación se dirige a la imagen que la sociedad dominante ha construido sobre el deber ser indígena en general y sobre el escritor indígena en particular. Evidentemente, una lectura de este poema 'por la contraria', dibuja un escritor indígena que debería ver (tener ojos) solo a su comunidad

o su entorno más inmediato, demostrar lealtad con sus ancestros y escribir solo la Palabra sagrada.

La interpelación de este poema hacia esa imagen prefabricada y fijada sobre lo indígena llega a su clímax en el miedo que provocaría un escritor que evada tal imagen. Más aún, que esta toma de la palabra dominante (“su” palabra) sea una especie de grito de la subalternidad. Y es interesante que la voz poética refiera a “las polleras” —y no al indígena mismo, por ejemplo—como posible sujeto que arremeta con el verso. Recordemos que la pollera es la prenda de vestir identificatoria de las mujeres indígenas urbanizadas, es decir que la concepción de ‘lo indígena’, evade también esa otra fijación que es la del indígena exotizado y generalmente rural, que excluye de lo indígena al migrante, o indígena urbanizado.

Este hermoso poema, a la vez, instala al poeta indígena en la voz *Arawiku*¹³⁵, que, por tal efecto no deberá ser denominado como ‘poeta’, sino como *arawiku*, indicando que la cultura aymara no precisa prestarse un término para quien escribe poemas. Además, y con derecho propio, el *arawiku* puede producir libros, lo que también produce miedo.

Se advierte pues un poeta que viniendo y reivindicando su origen aymara se quiere como poeta, *arawiku*, del mundo de la palabra.

Tan del mundo de la palabra se quiere este *arawiku*, que en este otro poema se confiesa lector de otros poetas, en un gesto que recuerda el poder de la poesía como vía de conocimiento y como forma de ser y estar en el mundo¹³⁶. Pero este poema es también una bella muestra de cómo la función poética del lenguaje vive junto a la función referencial (o de contexto), lo que se advierte en los versos: “para recordar al padre de los cerros/ para cantar la canción castigada” y “para entrar a la escuela con mis letras”:

Leo la escritura de otros
para alimentar la vida
para aprender sus odios y amores
para descargar tristezas

¹³⁵ “arawiku. s. Poeta (CS)” (Laime, Mamani y Artega, 2020: 45). Tomado a su vez de: Callo, Saturnino. (CS). (2009) *Kamisaraki: Diccionario aymara – castellano, castellano– aymara, Piwra arunaka aymarata kastillanuru qillqata*. Tacna, Perú: Editora LIM.

¹³⁶ Para Gonzales Almada (2017) este es un poema en el que resalta la función meta reflexiva o reflexión sobre la propia literatura de Alwa.

para lavar ollas pobres
 para recordar al padre de los cerros
 para cantar la canción castigada
 para amar días que matan
 para hacer dormir las penas
 para abrazar el hijo de atrás
 para entrar a la escuela con mis letras
 para hacer levantar al gallo
 para morir expresando
 Así sea.

Junto al anhelo del cosmopolitismo en el mundo de la palabra, otro notable elemento de la reflexión sobre el propio quehacer escritural es el de la mentira. “que las letras se escriban para no mentirme”, dicen los versos de un poema y en el que sigue, la voz poética quiere poemas que “confiesen sus mentiras”:

Estos poemas
 quiero que se parezcan a ti
 que viajen a pueblos poco conocidos
 que regalen flores del árbol prohibido.
 Que pasen por las manos
 del llanto
 del baile
 de la risa
 que confiesen sus mentiras
 (...)

La cavilación sobre la pertinencia de la palabra es evidente en estos poemas, en los que se instala la sospecha sobre el lenguaje como vehículo de lo que se quiere nombrar. En un movimiento que se vuelve sobre sí mismo, el poema incluye esta sospecha en forma de cavilaciones que dudan de la materia prima que lo constituye. En este mismo orden, el siguiente poema extrema este sentido o sin-sentido de la palabra y a través del uso

de la conjunción onomatopéyica incorpora cierto dejo irónico, como indicando que el juego con la mentira puede convertirse en realidad:

Ujj ujj ujj
¡Tatayyy...!

Estas palabras que voy a decir
ya no anotan mi dolor

Ujj Ujj
ya no me visita ni la niña que florece
ya no soy yo

Ujj ujj
todo lo que quería se apaga.

Tatay
esta partida no es mentirosa.

Como se ha indicado en el caso de otros poetas como el del guatemalteco Humberto Ak'abal, también en Alwa se puede advertir cierta tendencia al haiku o al poema breve con mayor precisión. Posiblemente heredera de la conseja de los ancianos de la comunidad, esta forma del verso otorga al poeta el recurso de una semántica concentrada a través de un delicado a la vez que exigente trabajo en la búsqueda de la palabra precisa. En la poesía boliviana, el caso más relevante de este tipo de verso es, sin duda, el del poeta tarijeño Roberto Echazú. Sobre esta característica de la brevedad de la poesía de Echazú, la también poeta Vilma Tapia (2017)¹³⁷ indica que “en la concentración que tiene hay una complejidad que trasluce su vida, sus reflexiones, sus lecturas, su fe y, sobre todo, una ética”. Este poema es una muestra de esta extraordinaria capacidad del verso breve de Echazú: “Otra vez/ mañana/ el sol nacerá/ para siempre”.

En Alwa, este tipo de verso es la forma que toman los poemas de su primer libro, *Arunak Q'ipiri* (2010) y es esta forma en la que el poeta reflexiona con mayor profundidad sobre diversos aspectos existenciales. Un primer conjunto de estos breves poemas refiere a

¹³⁷ Tapia Anaya, Vilma. 2017. Akirame en Roberto Echazú: estudio introductorio. En: Roberto Echazú. *Poesía Completa*. Biblioteca Boliviana del Bicentenario. La Paz. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.

cierta meditación que a primera vista podría parecer ‘identitaria’, especialmente en los siguientes cuatro poemas breves:

ME HE PEINADO BASTANTE

el espejo

ya no devuelve mi partida

APAGAR EL GRITO PRESTADO

el canto perfora el límite

la calle recoge sus pasos

QUE VENGA EL VACÍO

para plantar la llave

donde nacerá una sola memoria

SALIR DEL FONDO DE LA TIERRA

para abrir el viaje

y nacer en el final

Se pueden leer estos cuatro poemas como el periplo del poeta que llegado a la ciudad, reconoce que los signos asumidos de la modernidad borran precisamente ese camino, desde la partida de su comunidad de origen. Que esta vivencia urbana, desagarrada y desarraigada, ha dividido también su memoria por lo que se anhela la unidad de esa “sola memoria” originaria. Que la calle recoge el grito desgarrador que, sin embargo, es un grito prestado, emitido en otra lengua, carente de la memoria originaria. Que esta especie de entierro urbano impone el anhelo del viaje hacia los orígenes. Finalmente, que todo eso dibuja una vida urbana en ausencia, despojada del alma, del *ajayu*:

Quiero leer mi *ajayu*

en otro rayo

donde no vea esa ausencia

Pero, a esa posible lectura, apegada al ‘contexto’, le oponemos otra más bien apegada a otros sentidos que los poemas también otorgan. Y es que en este conjunto leemos semas como espejo, partida, vacío, memoria, límite, viaje, final y ausencia, que suelen estar presentes en varias poéticas que reflexionan sobre el poeta y su enfrentamiento existencial con la palabra y el mundo. Para completar, o incluso para ensamblar este conjunto de semas está el de muerte que remite la pregunta sobre el sentido de la vida. Entonces, más bien se trata de la conciencia de la muerte¹³⁸, que es la conciencia sobre

¹³⁸ Entre los principales poetas, el austriaco Rainer María Rilke desarrolló su percepción de la conciencia de la muerte en su “Octava Elegía”. Rilke, Rainer María. 2002[1923]. *Las Elegías del Duino, los Requiems y otros poemas*. Traducción, prólogo, notas y comentarios de Otto Dörr Zegers. Madrid, Visor Libros.

lo transitorio de la vida, lo que impacta en las nociones de temporalidad. Esta conciencia, en realidad, alumbró la búsqueda existencial, de ahí que la conciencia de la muerte es la conciencia de la existencia. Nos preguntamos, pues, si estas disquisiciones filosóficas que conforman la tradición de la poesía ‘occidental’ impactan —y cómo— en el poeta o *arawiku*, quien vive y escribe entre dos mundos y se declara lector de otros poetas.

Independientemente de la respuesta, el siguiente poema es una hermosa composición que revela el impacto del ejercicio de la palabra sobre el mismo sujeto poético y, al hacerlo, lo enfrenta con la muerte. En un ritmo asentado en los cambios en la forma del verbo, se expone un movimiento envolvente en que el sujeto es ‘jalado’, casi involuntariamente, por la palabra:

ME NOMBRA

traigo hasta la puerta

la palabra me estira hasta la urna

La pregunta existencial está pues presente en esta poética que descrea de las certezas terrenales y sus temporalidades y, por supuesto descrea también de la palabra: “quiero elegir/ al anciano que no escribe”, dice en otro poema:

Estoy tan cansado

todos los días

con la misma piedra

ya no me levanto como hombre

mis pasos

ya no alcanzan al hogar

mis ojos ya no llegan a las letras

ya no existen promesas

para llevar la vida.

Ahora bien, si junto a estos poemas existenciales ponemos otros de tono más celebratorio que también forman parte de esta poética —además de todos los otros que hemos analizado en este acápite—, nos asalta la tentación de analizarla con la imagen del ‘saco del *aparapita*’ que el poeta paceño Jaime Saenz patentó en su colección de

ensayos *Imágenes paceñas* y su novela *Felipe Delgado*, ambos de 1979¹³⁹, más aún cuando uno de los oficios de Mauro Alwa fue, precisamente el de *aparapita*. Sin embargo, creemos que no tenemos todos los elementos que significarían tan grande empresa que podría caer en una aplicación muy mecánica y, por lo tanto, falsa. Con todo, la dejamos como posible desafío futuro.

5 El verso de Clemente Mamani

Además de sus libros publicados, Clemente, que es un prolífico escritor, tiene varios poemarios autopublicados, a veces policopiados o fotocopiados. Es el caso de *Pusi Jawira: Cuatro ríos*, que el autor me regaló en versión mecanografiada. El libro se compone de las siguientes cuatro partes: i) *Maya. Chimpunakasa*: I Nuestros símbolos, ii) *Paya. Sartawisa*: II Nuestro impulso histórico, iii) *Kimsa. Phunchhawi*: III Fiesta y, iv) *Pusi. Jiwasa*: IV Nosotros.

Con anterioridad ya nos acercamos a la poesía de Mamani (Ayllón, 2006, 2007)¹⁴⁰ de la que nos llamó la atención su particularísimo uso del castellano, en una suerte de interferencia del castellano desde el castellano mismo, resemantizando las palabras castellanas a total discreción, organizando un ‘idioma propio’. Veamos el siguiente poema “El suspiro de la nieve”:

Es dable alejarnos de la fiesta
llegando a los espacios de la propia naturaleza.
Ahí el cerro vibra mediante su corazón sonoro,
haciendo hablar a las piedras congeladas
y suavizando la furia de las nubes celosas.

La montaña esta vestidas de glaciár.
El color de la nieve está buscando

¹³⁹ *Aparapita*= del aymara, el que carga. Refiere al estibador urbano. Saenz ha hecho del *aparapita* una figura que metafóricamente carga la ciudad, y su saco (hecho de varias capas de remiendos) una imagen romantizada que ha provocado diferentes extensiones como la del crítico literario Luis H. Antezana (2006), para quien, este saco es la mejor figura para el concepto de ‘formación social abigarrada’ de René Zavaleta Mercado. Antezana, Luis H. 2006. Zavaleta leyendo Felipe Delgado. Maya Aguiluz y Norma de los Ríos (Coords.) *René Zavaleta Mercado. Ensayos, testimonios y re-visiones*. Buenos Aires y México: PPEL, UNAM, FLACSO-México, CESU-UMSS, CIDES-UMSA: 163-170.

¹⁴⁰ Ayllón, Virginia. 2007b. Aruskipasipxañanakasakipunirakispawa: notas sobre dos poetas indígenas bolivianos contemporáneos. *Nuestra América: revista de estudios sobre cultura latinoamericana* (Portugal), 3. 2006. “Poesía alteña: algo raro sucede en El Alto”. En: *Mar con Soroche: revista de poesía y otras escrituras del entre acá* (Bolivia-Chile), 1: 75-80.

alentar el cántico de los danzarines.
 Hasta el azulado de nuestros adoratorios
 lo va exhibiendo en blanco parecido.

Escuchando bien concentrado
 se percibe el suspiro de la nieve.
 Interrumpiendo el paso de las almas
 vas movilizandó sueños nocturnos,
 colocando el aksu de nieve a la sirina.

A todos de blanco los vas enalteciendo,
 los pobladores muy admirados
 piensan que eres mixtura natural.
 Nieve, tu suspiro va helando mi anhelo,
 transformando la nieve en cumbre de nevado.

Como se advierte, los sentidos del poema exigen al lector una aguda percepción desde el título mismo, porque el significado de cada palabra está intrínsecamente relacionado con las otras y con el todo. En ese sentido cada poema de Mamani es una unidad en sí misma, en el sentido que el contexto o los referentes externos están minimizados al extremo. Cada poema es a la vez su propio contexto.

Ciertamente, como sucede en el siguiente poema, la frase “memoria longeva”, como las palabras “sufrimiento” y “pueblo” pueden brindar algunas pistas sobre el sentido del poema; en realidad estas mismas palabras pueden más bien velar los sentidos que cada lector encuentre en este poema. Además, los dos últimos versos deshacen cualquier ruta que se haya podido dibujar hasta entonces:

Los avatares

Se ha vencido todos los avatares
 con la benéfica unidad
 Quisiera que me dieras el deseo del olvido
 de un de repente hacer desaparecer los hechos
 de nuestra memoria longeva.

Hemos caminado en una serie de sufrimientos
 por veces incluso a plan saliva.
 Avatares que acechan,

tus pasos no hace canto de lluvia
por tanto admirarte el arco iris baila.

Avatares márchense a la lejanía
por nada puedes enraizarte en el pueblo.
Ay, mi corazón apasionado
deberás quieres quieres cambiar
No se podrá por nada.

Qué es esto,
El penar va filtrando a las laderas del valle.
Desarrollando ideales de la verdad
realizando obras benéficas
destrozaremos los malestares.

Estos poemas se mueven en una delgada línea entre la discreción y cierto control que asegura la estructura del poema. Por eso es una poesía que ‘obliga’ al lector a procesos más bien subjetivos como sucede, por ejemplo, con la yuxtaposición de palabras que no están relacionadas lógicamente entre sí, sino en una especie de ‘rienda suelta’ de la voz poética, como sucede con “trinos sin antifaz” del siguiente poema:

Esclarecimiento

El trayecto del alegre destino
no cambia la vida en el follaje
y en cada polvareda del camino
va encontrando el mito del coraje,
mas el poder del sol divino
esclarece dudas de alba en paisaje.

La legendaria morada del sur
levanta su mirada desesperante
al ver la indiferencia del amor,
apremiado en pasión electizante,
que a través del vitral sin rumor
alcanza abrazar el horizonte.

Reducido el júbilo augural
 se esclarecen los dichos de paz
 en una inagotable mirada vital
 el clamor victorioso de la luz,
 en el ronco sentimiento del mineral
 que va juntando trinos sin antifaz.

Esta discrecionalidad, llevada al extremo —aún en la forma rimada del poema, o tal vez por eso mismo—, no puede evocar sino a la poesía surrealista. En su *Primer manifiesto surrealista*, André Bretón [1924]2001¹⁴¹: 44 definía así al surrealismo:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.

En ese manifiesto y de la mano de los recientes descubrimientos de Freud sobre el subconsciente, Bretón contraponía las fuerzas de la razón y el pensamiento sobre la imaginación, para defender la libertad de la segunda como base de la tarea creadora.

De ahí que la poesía surrealista se construye sobre imágenes ajenas a la lógica real, con base en lo que se ha llamado la ‘asociación libre’ y la escritura automática. Este ejercicio del fluir de la consciencia, acerca las imágenes a las que provienen de los mundos oníricos. Algo así se puede leer en este poema:

Pregunta?

Interrogación de mil flores
 en parramos lejanos de cristal
 que lanza respuesta en dolores
 del paisaje vestida en fontanal,
 despedazando la variedad de dudas
 en un cántaro de barro ideal.

Jovial palabra del transcurso,
 que busca la respuesta consolar
 en un aluvión imparcial de caso
 arrebatando la ira del solar,

¹⁴¹ Bretón, André. 2001[1924]. *Manifiestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta.

al justificar verdades sin ocaso
incentivando al frenesí sin mar.

La constante pregunta del sueño
es falso y real en el sustento
cuya dulzura aprecia cada año
el retrato del sismo sin aliento
mientras la pasión del antaño
incluye el capullo indagador.

Precisamente por habitar en un entre mundo parecido a la vigilia, la poesía surrealista es tremendamente sensorial. Esto se advierte en el siguiente poema en que las palabras relacionadas con los sentidos organizan el poema: mirada, caricia, beso, etc. Y claro, los últimos versos pueden despertar de cualquier sueño:

Mariposa del olvido

Astral que se pierde en la divinidad
con mirada celosa de frescura
apreciando las flores de la bondad,
dejas escapar tu beso de galanura,
más tu vuelo dinámico sin lealtad
posibilita el sendal de la ternura.

El tiempo infeliz del historial,
consume el brebaje del veredicto
al resplandor de canto sin herencial
y tus alas se extienden en el pasado,
sin acarciar el laberinto fontanal,
que en balance explica escarmiento.

Los colores inquietan el yermo
estampando la inocencia sin estrella,
buscando el eterno ensueño
ahuyentas la brisa sin querella
por culpa del maldito estorbo
que no quiso perder la muralla.

En una entrevista de 1992 (Mendoza, 1992: 13)¹⁴², Clemente Mamani aseguraba:

Yo me he dedicado a la poesía desde muy temprana edad, de igual a igual con otros literatos de la ciudad. Hace poco en una competencia literaria, he ganado el primer premio en poesía en castellano que fue convocado por SERPAJ. Yo digo a mis hermanos aymaras que debemos cultivar el arte, debemos participar de igual a igual en todo, sin prejuicios. A veces hay aymaras que dicen, los *q'aras* nomás están haciendo eso, y están equivocados.

Al igual que en su poema "Pregunta?", nos cabe preguntarnos si acaso este gran poeta aymara sabía que lo que estaba haciendo es más que escribir poesía; se estaba desatando, con todo lo que ello implica. Sin embargo, tal vez la respuesta a esa pregunta podamos encontrar en el siguiente poema:

Poesía

Crepúsculo que toca el sentimiento
con metáfora de reflexión suave
y enigma de felicidad trascendente
que instala al alba acariciante
en un follaje enamorado de aspiraciones
donde el celaje pinta la inspiración.

El caudal de la palabra acuática
describe el verso de la proyección,
que va componiendo hielos de susurro
con lucientes versos hidráulicos.
Ante la mirada del cosmos enamorado
y el mensaje que exalta el paisaje.

El rostro de la brisa exclama mensaje,
ante el arrullo del misterio palpable
se va vertiendo la bohemia excitable
parpadeando entre brasas de soledad
escribiendo la ansia peregrina
en una carta de comunicación eterna.

¹⁴² Mendoza, David. 1992. Diálogo con el poeta Clemente Mamani. *Linterna Diurna (Presencia)* (Bolivia), 26 de enero: 13.

Con un léxico arcaico, modernista y una composición versificada, este poema que funciona como arte poética del autor, es pródigo en alumbradas metáforas que habrían celebrado los surrealistas de inicios del siglo XX: “hielos de susurro”, “versos hidráulicos”, “bohemia excitable”. Todo para decirnos que —en iluminado verso— la poesía es “una carta de comunicación eterna”.

6 La poesía de Elías Caurey

De su primer poemario *Yayandu Ñeere* (2018) resaltan la presentación de dos líderes de la Asamblea del Pueblo Guaraní, APG, el prólogo de la poeta guaraní de Paraguay Susy Delgado y la presentación del propio autor. Destacan estos tres textos porque funcionan como ‘contexto’; es decir, explican varias cosas del poemario: desde la importancia de la palabra en la cosmovisión del pueblo guaraní, hasta el uso de este poemario por distintas poblaciones —lectores—, pasando, por supuesto, por las razones del poemario mismo.

Por ejemplo, la Presentación de los dos líderes indígenas de la APG (Bayanda y Chumira, 2018)¹⁴³, resalta el papel de este poemario en la divulgación de la palabra guaraní y, además, establece los lectores a quienes debería destinarse: niños, jóvenes, profesores, personal de salud y los no guaraní. Es decir, para la principal organización del pueblo guaraní, la función de este poemario es triple: como defensor de la palabra guaraní, como herramienta educativa y como vehículo de difusión de su cultura hacia otras:

Lo que está escrito acá es para ESCUCHAR y SENTIR la PALABRA. Es para que los jóvenes se motiven y sean ellos, luego, quienes tomen la posta de la escritura, para que no se avergüencen de su idioma (...) Es un trabajo muy importante para todos, para los niños, jóvenes, profesores, personal de salud y para los que no son guaraní” (Bayanda y Chumira, 2018: 3).

Esto es ratificado por el autor quien entre los objetivos de su poemario incluye los de,

Constituirse en un material de apoyo y consulta en el proceso de implementación del currículo regionalizado de la nación guaraní en el Sistema Educativo Plurinacional (...) Poner al alcance del no guaraní un material que esperamos les

¹⁴³ Bayanda Robles, Fermín; Chumira, Rojas, Julio. Presentación. Caurey, Elías. 2018. *Yayandu Ñeere (Poemas guaraní – castellano)*. Territorio guaraní: 3600: 1-4.

ayude a la comprensión de la realidad guaraní y así a la construcción de una sociedad más justa e intercultural (12-13).

El concepto de ‘lector intercultural’ que se lee en el último objetivo, se engancha también con la percepción del autor sobre su poemario. Caurey manifiesta su preocupación de promover la “memoria escrita”, convencido que la presente es la “sociedad de los papeles”. Esta conciencia que podríamos llamar como ‘moderna’, es también, seguramente, la base de la publicación y la autotraducción de su obra.

Respecto de su percepción de qué es lo que escribe, Caurey afirma que: “no es un poemario que se enmarca, estrictamente, en la estructura del género lírico como tal, porque está escrito en guaraní y traducido al castellano” (:12). Esta explicación es ambigua porque pone en juego dos formulaciones —*i*) no es estrictamente lírico, *ii*) está escrito en guaraní y traducido al castellano—, pero no las relaciona directamente. De ese modo, se puede interpretar esta aseveración en dos sentidos: no es lírico porque en guaraní no hay ese género, o, no es lírico porque este género tiene otro nombre en guaraní, tal cual parece ser la opción del autor quien inmediatamente después indica: “se puede escribir versos en *ñaneñeepé* (nuestro idioma) como en cualquier otro idioma de los *karai* (no guaraní)” (:12). Esta ambigüedad, sin embargo, es propia de las tensiones de la literatura indígena, tal como se vio en la parte teórica de este estudio (*cfr. supra*).

Ahora bien, el Prólogo de Susy Delgado capta muy bien los sentidos de los poemas de este libro, como en este caso: “...podemos encontrar los grandes mitos como la creación de la Madre Primigenia y sus hijos gemelos, engendrados por el Dios Armadillo y el Dios Zorro, que aquí aparecen en una admirable recreación poética” (Delgado, 2018: 6)¹⁴⁴.

Evidentemente, el poema “Madre Primigenia”, cuya primera estrofa es la siguiente, es una recreación poética de uno de los mitos fundamentales del pueblo guaraní:

¡Solo existe la nada!
 ¡El universo está en penumbra!
 Los dioses ¡Guiu! ¡Guiu! ¡Guiu! Revolotean en el
 espacio, como luciérnagas
 El Dios Tüpa desde el núcleo de su palabra
 Crea a nuestra Madre Primigenia, quedando un

¹⁴⁴ Delgado, Susy. 2018. Prólogo: Yayandu Ñeere, libando la esencia del origen del mundo. En: Cuarey, Elías. 2018. *Yayandu Ñeere (Poemas guaraní – castellano)*. Territorio guaraní: 3600: 5-8.

pedazo de él a morar en su sentimiento.
 El Dios Rakuaa le iluminó el día a nuestra
 Madre Primigenia y un pedazo de él se quedó a
 morar en su razón.

En esta estrofa destaca el uso de los signos de admiración que resaltan el carácter épico, a la vez que admirado de la narración. Asimismo, es notorio el contrapunto entre sentimiento y razón, dando a entender que el equilibrio de estos atributos forma parte del pueblo guaraní, desde sus orígenes. Finalmente, esta estrofa también incluye el origen divino y creador de la palabra en la cosmovisión guaraní. Por eso, en su Presentación, Caurey insiste en referencias al peso de la palabra no solo en la mitología, sino también en la vida cotidiana y organización actual de su pueblo. Así, *ñee* que significa ‘palabra’, es la razón de ser de la cultura guaraní (:11). De ahí que en la explicación del título de su poemario haga hincapié en esta noción: “Hacerse palabra es plasmarse tal cual uno es. Por lo tanto, *Yayandu Ñeere* significa ‘Escuchar y Sentir la Palabra’, esa palabra que llega al corazón y se guarece en el alma” (: 9).

Las reflexiones de Delgado (2018:7) sobre este poemario, destacan “el apasionado periplo” de sus versos por la selva: “Y el elemento sagrado del agua asimismo vuelve como un poder que inspira un gran respeto, que puede mostrarnos de pronto su ira y castigar la pérdida de nuestros antiguos valores”. Veamos la última estrofa del poema “Ánima del Parapetí”:

Las nuevas formas de vida son como
 atragantarse con anzuelo, lastima mi corazón.
 A diario las basuras me sofocan, como un pez
 fuera del agua.
 A diario me contaminan, como quien maldice
 por su desgracia.

En sus poemas, Caurey trabaja, digamos, con la estructura del cuento. Esto quiere decir que a las primeras estrofas que se detienen en la descripción —las más de las veces gozosa— de hechos y situaciones, así como las sensaciones que producen en el sujeto hablante. Y generalmente en la última estrofa, asesta un golpe de sentido porque cambia el registro hacia términos y nociones negativas sobre esa gozosa escena antes descrita. La negatividad proviene, generalmente, de lo perdido, de la amenaza, sea esta natural y/o cultural.

La última estrofa de este poema sobre el río Parapetí, río fundamental en el territorio guaraní, demuestra lo dicho porque alude a la gravitación desastrosa de la contaminación en ese río, o mejor y siguiendo el título del poema, en el alma de ese río.

De este poemario queremos destacar dos más que son particulares en el conjunto. El primero, “Caminar”, que en delicado verso escribe sobre la trashumancia, una de las características centrales del pueblo guaraní. Lo lindo de este poema es que, en su primera estrofa, la voz poética anuncia la experiencia de caminar, desde el sueño:

La noche me cubre con su manto
y los grillos me cantan al dormir,
sueño que estoy caminando,
pero por caminos por los que nunca caminé.

Es decir, el trajín puede revelar sus sentidos en el sueño, tal como se advierte en las dos últimas estrofas:

En mi caminar encuentro a otros guaraní,
por el amor cultural que nos tenemos,
nos alentamos a seguir caminando
de acuerdo a nuestro modo de ser.
Por mi territorio y por otros territorios camino.
Ancestros y espíritus tutelares de las cosas:
“quiero caminar conforme a sus palabras”.

Sea en la historia, en la experiencia cotidiana, o en el sueño, el caminar —así como la palabra— de los guaraní es fundamento de su cultura, tanto así que el verso “amor cultural” cobra sentido en la experiencia onírica o en el relato histórico.

El segundo poema que llama nuestra atención es “Parecida al firmamento” porque, a diferencia de los anteriores, que se ubican en el campo cultural, éste lo hace en el espacio lúdico:

Si para la nación guaraní el papel puede
significar la corteza del árbol o la piel de dios, es
intrascendente para lo trascendente que fue
escribirte cartas y decirte en ellas
lo que significas.
Razón y sentimiento se conjugaron para
expresar en el papel tu parecido con el

firmamento, el cielo; o mejor dicho, el cielo
pareciéndose a ti.
Admiro tu belleza y hermosura, y qué bien lo
sintetiza tu nombre.
Te contemplo y siento que el cielo
está en mi compañía.
Me siento un Dios en el Olimpo.
Pero, una llamada entrando en mi movil me
devuelve a la realidad, a la mortalidad.
Como terrícola vislumbro el firmamento.
Entre sollozos sonrío
Me alegre.
Porque tengo a mi Araogua.

Definitivamente este poema es de un registro único en la poética de Caurey porque se escribe desde el juego; es decir, desde cierto espacio de soltura y desparpajo, que no desdice en nada el espacio de sus otros poemas. En todo caso, este poema informa de la multiplicidad de registros del poeta, en función de su libertad como creador.

La primera y última estrofas de este poema de amor son tremendamente apasionadas como desembarazadas de todo que no sea el sentimiento amoroso; es como si el amor se estableciera en una pausa de las otras preocupaciones mundanas, como si no pudiera existir si no en un espacio donde solo sus palabras caben. El ritmo ‘enamorado’ del poema tampoco se rompe con la referencia a ‘otros’ dioses o la “llamada entrando en mi movil” —hermoso recurso del poeta— porque también la torpeza, al igual que la risa o las lágrimas, forman parte del lenguaje del amor.

Del segundo poemario de Caurey, *Ñeepoti kaa peguarä: canto al bosque* (2020), hay que destacar el Prólogo, escrito por Elvira Espejo (2020b)¹⁴⁵ porque allí ella funge como lectora: una escritora indígena leyendo a otro escritor indígena, tal como el Prólogo de la poeta guaraní Susy Delgado a su primer poemario, aunque la diferencia entre Delgado y Elvira es sustancial; Delgado primera comparte la cultura de Caurey, en tanto Espejo es de un pueblo diferente.

¹⁴⁵ Espejo, Elvira. 2020b. Moeräkua/Prólogo. En: Cuarey. Elías. *Ñeepoti kaa peguarä (Canto al bosque)*. Edición en castellano de Liliana Colanzi. Territorio guaraní-Bolivia: Dum Dum editora: 11-13

El prólogo de Elvira es un delicioso texto que trasluce una lectura asombrada y fascinada con la cultura guaraní. Con un admirable detalle Elvira rescata la información que sobre esa cultura guardan los versos de Caurey, y tengo la impresión que este sería un ejemplo de lo que se llama como 'lectura intercultural':

es un viaje infinito con la naturaleza del bosque en la lengua guaraní, en un despliegue del ciclo de la naturaleza, de las flores, frutos y espinos, un viaje compartido de crecimiento en el entorno de la vida en los bosques, del que nos ofrece los términos específicos para entender la cultura dinámica, el sentimiento de compartir la vida mutua desde los bosques (:13).

Bien, la sensualidad organiza los poemas de *Canto al bosque* de Caurey, la gozosa y apasionada voz poética por el impacto de sensitivo de las plantas, se transforma luego en también apasionada exposición de algún principio del pueblo guaraní:

ESPINO BLANCO

Cala mis huesos el frío,
suavemente en mis manos,
Te acaricio.

Frente a la leña ansioso,
de tus espinas te despojo,
en mis manos puedo sentirte ardiente.

Suavemente se enciende,
la leña arde,
el calor me envuelve,
es tu efecto incandescente.

Calor de tiempos primigenios me envuelve,
la sabiduría de nuestros hermanos mayores,
habiéndoles robado el fuego a los buitres
para guardarlo en el vientre del espino blanco.

¡Espino blanco!,
resguarda el fuego;

¡Espino blanco!,
transmite el fuego.

El contrapunto entre las sensaciones de frío y calor se resuelve en la figura del fuego que remite tanto a la bondad del árbol que propicia la incandescencia, como a la historia mítica guaraní. De ahí que los dos últimos versos ya no refieren al árbol como planta propiamente dicha sino como ser tutelar de un bien arcaico de la comunidad. En este otro poema, el juego del contrapunto es más complejo:

QUEBRACHO

En el quebrachal me encuentro,
solo quebrachos pequeños encuentro,
algunos en tacú y manija están convertidos,
muchos utilizados para cama de rieles de los karai¹.

“Tráeme tronco de quebracho para la madre de mi
[fuego”, decía mi abuela;
me siento nostálgico.

“El quebracho atrae descargas eléctricas”, decía mi
[abuelo;
me siento asustado.

“El quebracho grande produce viento”, decía mi
[tío materno;
se me eriza la piel.

“En luna nueva no se corta quebracho”, decía el
[finado abuelo;
me siento confundido.

“A los loros les encantan los frutos del quebracho”,
[decía mi madre;
¡Tiemblo!, quisiera ser firme como el quebracho.

Los madereros están acabando con el quebracho;

mi corazón sangra y llora de impotencia;
quisiera curarme con la corteza del quebracho;
que alguien me sahúme con hoja de quebracho,
para espantar el susto que me invade

La primera estrofa, es informativa, casi neutral si no fuera por la referencia a los *karai*, denominación guaraní para las personas no guaraníes. Esta inclusión marca también cierto sentido irónico y negativo al uso *karai* del quebracho. Esto es importante porque esta alusión señala el ritmo del poema. Evidentemente, las siguientes cinco estrofas anuncian sobre los saberes y valores comunitarios sobre este magnífico árbol del bosque guaraní.

Pero la intromisión de los sentimientos del yo poético en cada estrofa (“me siento nostálgico”, “me siento asustado”, “me siento confundido”) no se relaciona tanto con el sentido de los dichos de los abuelos, madre o tío, sino que anuncia la última estrofa. El miedo, el susto, la confusión, e incluso la nostalgia, se corresponden con la muerte del quebracho por los intereses de los empresarios madereros, esos mismo *karai* que usan su madera para construir sus camas. De ahí que la última estrofa es el susto de que se acabe este bosque y con él la sabiduría de sus mayores.

En este mismo sentido está el siguiente que acude a cierta inocente descripción para, de manera delicada, instalar otra vez el miedo de la pérdida:

CACHA

Estoy descansando a la sombra de una cacha,
con su espina me quito otra espina que me
[molesta,
mi perro dejó de rascarse desesperadamente,
con cáscara de cacha lo bañé.

¡Juu! ¡juu! Escucho el zumbido de las abejas,
Han hecho su colmena en el tronco de la cacha,
¡mbuu! ¡mbuu! escucho el sonido de las máquinas,
vienen tumbando árboles de cacha.

Árbol amargo, frondoso y de tronco marrón,
que con tu amargura nos endulzas el corazón,

no te extingas de entre nosotros,
refúgiate en lo profundo de la tierra.

La inocencia de la primera estrofa en el dibujo de una casta escena, continúa en los dos primeros versos de la segunda estrofa para dar lugar a las dos siguientes que rompen con la candidez hasta entonces manifestada. La máquina que tumba árboles violenta la inocente acción del sujeto, el árbol, el perro y las abejas. Esa irrupción signa el miedo ante la extinción de la cacha y, sobre todo el último verso que advierte que el árbol solo se puede salvar si acaso se invisibiliza.

La sensualidad a que nos referimos antes, se despliega en este poema que exhala efusión e ímpetu:

TAJIBO

Estoy hechizado,
late mi corazón al verla,
mis babas caen con solo pensar en tocarla,
imagino perderme en su cuerpo delicado.

Ante mi atenta mirada sus cabellos se vuelven:
blancos como el algodón,
fucsias como el atardecer,
dorados como los rayos del sol,
me hacen suspirar.

Siento que no soy yo quien contempla al tajibo,
¡transpiro!, ¡lo miro extasiado!,
cruzo y vuelvo a cruzar las piernas al verla,
¡Me regala una dulce sonrisa! ¡Me envuelve!
“¡Qué hermoso es el tajibo!”, digo sonriendo;
Disfruto de la flor de tajibo
Porque alegra mi invierno.

Es un canto de acercamiento amoroso entre dos cuerpos, tanto que, de no ser por los tres últimos versos, este poema podría leerse como uno de conquista amorosa entre almas humanas. Y esto marca la belleza de este poema, en el despliegue sensual que convoca el hermoso cuerpo de la flor del tajibo.

El siguiente es un hermoso poema en el que la autotraducción ha mantenido voces onomatopéyicas para señalar el trayecto de una experiencia onírica:

CARAPARI

¡Es de noche! Comienzo a roncar a gusto,
la fragancia de la flor del caraparí invade mi olfato,
¡siririu! me despierto y me siento, sonámbulo
voy en busca de la que hechiza mi olfato.

¡Siu! ¡siu! ¡siu! voy por senderos angostos,
¡sin miedo a nada me interno entre los sotos!
¡al fin! La encuentro en lo más tupido,
¡la abrazo!, me pinchan sus espinas
Y despierto confundido.

Su increíble fragancia me vuelve a adormecer,
me hace soñar,
en mi sueño me hace andar,
me da a saborear sus frutos para no morir de sed,
con su resina me permite fortalecer mi pared;
¡siririki! despierto, el sol caliente está en mi
[habitación,
contento regreso a mi tierra.

Es delicada esta composición sobre la alucinación que produce la fragancia de flor del caraparí, una experiencia sobria y gozosa, aún en los sobresaltos del que experimenta en espejismos su encuentro con la flor y los frutos del caraparí. Tan placentero es el viaje que el hablante despierta contento de ese deslumbramiento.

Posiblemente por el peso de la moral judeo cristiana, en Occidente se reprimen, en general, las experiencias de alucinación y también las palabras relacionadas con los fluidos corporales. Por eso llama la atención el poema de Caurey sobre una experiencia alucinatoria, y también la referencia a los “excrementos de los chanchos [que] ennegrecen el camino” en el siguiente poema:

ALGARROBITO

Los niños están felices,

es tiempo de algarrobito,
 grupos de jóvenes van a recoger algarrobito,
 los excrementos de los chanchos ennegrecen el
 [camino,
 sus excrementos están llenos de algarrobito.

En las colinas el fruto de algarrobito alfombra la
 [tierra,
 ya me imagino bebiendo chicha de algarrobito,
 me delato a causa de la chicha de algarrobito,
 me he casado en tiempo de algarrobito.

Nuevamente el contrapunteo de términos resalta en este poema, intermediados por el nombre de la planta que es un diminutivo (algarrobito). Entonces, la distancia que la lógica occidental puede poner entre los excrementos y el matrimonio, se diluyen en el ritmo del poema y conviven sin sanción moral alguna.

En el Prólogo a este libro, Elvira Espejo (2020) se admiraba de los conocimientos guaraníes sobre las bondades de los árboles del bosque. Caurey recupera estos conocimientos y los resemantiza en sus poemas, en formas tan inocentes y alegres como en este poema:

SIPOY

Deambulo perdido por el bosque,
 camino bajo los calientes rayos del sol,
 la sed me tiene a punto de desfallecer,
 en ese trance de vida-muerte me acordé de la sipoy.

¡Siriri! ¡Siriri! Me arrastro en busca de sipoy,
 como serpiente que se desliza a gusto;
 ¡despacio me atrevo a tocarla!
 siento que el alma me vuelve alcuerpo.

Cavo la tierra como iguana temerosa,
 ¡logro encontrar la raíz de la sipoy!,
 bebo el agua que almacena en su interior,
 “hoy fui bendecido”, digo satisfecho.

¡Ahí está! Para mostrarse a quien la reconozca,
 sus hojas juegan cómplices del viento,
 su raíz esférica y grande está abrazada a la tierra,
 nos quitoneamos con el jabalí por la sipoy.

El conocimiento guaraní sobre las especies vegetales con las que convive está claro en este poema que informa sobre el agua que almacena la sipoy. Imaginando el bosque seco que habitan algunas comunidades guaraníes este conocimiento seguramente salva vidas (“en ese trance de vida-muerte”). Pero lo hermoso de este poema es la narración retonzona sobre cómo alcanzar esa fuente de agua y el juego con imágenes animales como la serpiente o la lagartija y especialmente la del jabalí. El último verso es sencillamente maravilloso.

Juega Caurey en sus poemas y esa calidad llega fresca y amable a quien los lee. Veámoslo en este poema que es, precisamente, sobre un juego:

GALLO-GALLO

Sus inmensos gajos se hamaquean con el viento,
 sus flores en forma de gallo cubren el suelo,
 escojo el ejemplar más grande,
 busco una espina
 y le hago un pico con ella.

¿Alguien que quiera enfrentarse a mi gallo-gallo?
 busco contrincante,
 ¡estoy provocador!
 “acepto el desafío”,
 escucho a un retador,
 ¡soki!¡soki!
 destruye a mi gallo-gallo.

En época de flores del gallo-gallo nos hicimos amigos,
 entre triunfos y derrotas he crecido,
 el gallo-gallo me ha visto crecer,
 gracias al gallo-gallo tengo mi otro yo.

Las primeras dos estrofas son una ágil narración sobre el juego con las flores del gallo gallo, pero, como nos tiene acostumbrados Caurey, la última contiene un golpe — muy parecido al golpe del cuento—, que a la vez que alumbra todo el poema, lo resuelve. En este caso, y en ritmo ascendente, la voz poética transcurre desde el aporte de la amistad al crecimiento hasta el conocimiento de uno mismo, que está en el último verso.

En la publicación, Caurey ha incluido la siguiente nota de pie al último verso: “La expresión ‘mi otro yo es una traducción literal de ‘sěĩ’; un significado aproximado al castellano sería ‘amigo’”. No ponemos en duda la autotraducción de Caurey, pero nada nos impide entender el último verso en su traducción literal, “mi otro yo”, en referencia al autoconocimiento en el enfrentamiento con el otro. Más aún y tomando precisamente su autotraducción, podríamos leer que mi otro yo es mi amigo que soy yo mismo.

Suele decirse que, a diferencia de las sociedades urbanizadas, en las rurales (muchas de ellas indígenas) la vida de las personas y las comunidades se desarrolla en estrecha relación con los ritmos de la naturaleza; de ahí su conocimiento y pensamiento. Esto también se encuentra en la poesía de Caurey, como en estos dos poemas:

KUMANDA-MANDA

Te yergues sobre la tierra a la luz de Idía,
me interno en tu bosque,
tus flores amarillas iluminan el camino,
camino contento por el bosque.

Al verte por el bosque,
recuerdo quién soy,
crecí comiendo frejol,
la kumanda-manda me ha visto crecer.

GUAICHI

En tiempo de lluvia crece el guaichi
Por la chacra se observa bastante guaichi,
La perdiz se esconde entre los guaichi,
El extinto Guaichi fue un dirigente connotado,
Por el guaichi sé que he alcanzado un año más.

Si en el primero la voz poética se reconoce por los alimentos que ha consumido; esto es, por la relación de su cuerpo con los bienes que brinda la naturaleza del entorno, en el segundo la planta es vehículo de recuerdos externos (el dirigente de la comunidad) como propios (la aparición anual de la planta marca la edad). De ahí que el verso “recuerdo quién soy” del primer poema, remite a elementos de la identidad, intrínsecamente adheridos a los de la naturaleza. Pero el “quién soy” también remitiría al futuro deseado, tal como aparece en este poema:

MORA

¡Tiu!¡Tiu!¡Tiu!
 Suena el hacha al cortarla,
 ¡Terere!¡Tiriri!¡Terereee!
 Cuando le cae el rayo,
 Mora, árbol duro como la piedra.

Los frutos de la mora cubren el suelo y lo oscurecen,
 compartimos con los animales y nos regocijamos,
 me siento como si estuviera en la Tierra Sin Mal.

El uso del tiempo del verbo en la última estrofa remite nuestra comprensión a ese presente futuro que en este caso encarna en la Tierra sin Mal. En el poema esta tierra sería un territorio en que se regocijan humanos, animales y plantas.

VI. CONCLUSIONES

El escritor de la nueva poesía indígena en Bolivia escribe, autotraduce, publica y difunde su obra en una especie de autoagenciamiento en el mercado y mundo global. Esta multiactividad del escritor indígena no es, por lo demás, diferente a la de muchos escritores en Bolivia, sabiendo que el campo literario es de pequeñas dimensiones (mercado, institucionalidad, etc.). Mas, aún sea pequeño no está exento de las relaciones de poder de todo sistema simbólico hegemónico, lo que deja a muchos escritores al margen de los mecanismos de este sistema. Ello explicaría, por ejemplo, la grande y creciente autopublicación de escritores (indígenas y no indígenas), importante número de editoriales 'alternativas' —a veces eufemismo de extremadamente pequeñas, etc. Claro que la autopublicación e incluso las editoriales alternativas provienen también de cierto aire rebelde, autónomo e interpelador 'contra' la institucionalidad literaria.

De este modo, hay una importante cantidad de escritores que deben recurrir a los modos 'alternativos' como única forma de publicar su obra, debido a su escasa capacidad material, como el caso de los autores que publican en las editoriales cartoneras en El Alto, La Paz, Cochabamba —editoriales que, sin embargo, también se crearon en un signo interpelador.

En cambio, los escritores de la nueva literatura indígena provienen, generalmente, de comunidades indígenas, con residencia en las ciudades del país y con un capital simbólico acumulado en sus actividades académicas, profesionales y en otras artes. Además, generalmente se desempeña laboralmente en instituciones privadas, aunque fundamentalmente públicas. Esta adscripción de origen y recorrido de vida se completa con estudios que develan que —en general y especialmente en ámbitos aymaras y quechuas—, estos escritores o conforman (por sus actividades académicas) la intelectualidad indígena, o están relacionados de alguna manera (actividad económica familiar, compadrazgo, etc.) a las emergentes burguesías indígenas en el país.

A esto, hay que sumar que actualmente Bolivia vive un momento, si no de eclosión indígena como en los 70, pero sí de un sentido general, político y social, de reivindicación de lo indígena. Digamos, entonces, que se trata de un momento favorable para la producción literaria indígena, por las condiciones de los escritores y por cierta apertura de la institucionalidad literaria (editoriales, ferias del libro, espacios en los medios de comunicación y el espacio digital). Menos apertura, sin embargo, se aprecia en el 'núcleo duro' de esta institucionalidad: el canon y la crítica.

Por eso sigo manteniendo mi opinión de cierta contradicción entre el momento político que transita el país respecto de una inexistente (o tal vez, lenta) propuesta estética indígena para este momento. Lo que hay es una actitud emblemática de los símbolos indígenas, desde el Estado y también las organizaciones sociales. No se ha producido un movimiento literario tan potente como el del pueblo mapuche o varios pueblos indígenas mexicanos (zapoteco, digamos), lo que creo puede explicarse porque el peso del escrito político es muy fuerte sobre otro tipo de producción, que no literaria.

De ahí que la producción actual de la nueva literatura indígena en Bolivia corresponde a la tarea individual de cada poeta. Si matizamos un poco, tal vez el caso de Elías Caurey escapa un poco a este criterio por el evidente apoyo de su pueblo y sus organizaciones a su tarea creadora, lo que no se advierte en el caso especialmente aymara —Elvira Espejo, Clemente Mamani y Mauro Alwa.

Ahora bien, los autores analizados exponen en su obra rasgos ambiguos de su posición cultural y de su posición como escritores. Creo que esta ambigüedad hace a todos los escritores del mundo, ya que todos pertenecen a una cultura, tengan o no conciencia de ello. Pero en el caso de los escritores indígenas esta ambigüedad es mayor por la impronta colonial que impone determinados programas políticos a sus pueblos, que se traducen en 'tareas' para el escritor. Aquí se producen también matices. En el caso del escritor guaraní, como el caso de Caurey, el mandato político es explícito en aquello que la APG denomina "la revolución del lápiz de la Nación Guaraní". Pero la constitución de ese pueblo tiene mucho más espacio para una relativa autonomía personal (con diferencias de género, sin embargo) por lo que el espacio del creador está mucho más garantizado, lo que también se advierte en la producción literaria. En cambio, la relación de lo aymara con la producción poética escrita (o traducida) en castellano, creo que mantiene si no un tinte de sospecha, sí al menos de indiferencia y tal vez eso explique también la soledad social en que escribe el poeta. Pero, el discurso identitario andino es preferentemente aymara por lo que, a pesar del silencio, la indiferencia, o inexistencia de 'tareas' concretas, el escritor aymara tiene una referencia política muy fuerte, que parece se concreta en formas específicas en su vivencia en el mundo hegemónico (academia, administración pública, etc.) De ahí que la reivindicación identitaria se advierta con peso específico en su producción.

Pero, también lo dicho debe matizarse. Por ejemplo, la poesía de Elvira Espejo, sin duda, refiere más al modo de ser no aymara, en general, sino y casi exclusivamente de su comunidad de origen. De ahí que la referencialidad de Espejo se ciñe a ese espacio

geográfico y simbólico y son muy pocos los poemas que dicen de su vivencia en la ciudad. No es el caso de Alwa, en cuyos poemas la reivindicación aymara es más patente. Pero, la calidad poética de la producción de Alwa escapa a toda identificación rápida e a ideológica. Lo mismo podemos decir de los poemas analizados de Clemente Mamani en los que la marca identitaria es más un 'aire' que una cifra concreta. El recurso lingüístico evidentemente *chixi* de los poemas de Mamani ha creado una poesía casi enclavada en sí misma.

Un tema por demás importante y revelador es que en la obra de estos cuatro poetas existen evidentes marcas de lo que suele llamarse 'el oficio del poeta', en referencia al gran esfuerzo de establecer, prioritariamente, un sendero de búsqueda de la voz propia, que se expresa en la angustia (a veces gozosa) de su enfrentamiento con la palabra. Este enfrentamiento es el arte de la poesía porque significa que el poeta demanda al lenguaje la palabra que exprese lo que quiere decir y, en las limitaciones del lenguaje y la indagación de los sentidos ocultos, antiguos, olvidados o velados de la palabra es que se le va la vida. Este camino, a la vez, lo engancha con las reflexiones filosóficas en que suele encalar el poeta, porque de este enfrentamiento sobrevienen reflexiones sobre la temporalidad, lo inefable, el silencio y la muerte.

En el caso de la obra de los autores analizados, esta reflexión, llamada función metalingüística del lenguaje, se aprecia donde menos se espera, menos en un poema, y más en algún verso o a veces una sola palabra que revela estas tensiones del poeta en el ejercicio de su labor. Una sola palabra es lo que suele encontrarse en la alucinada y surrealista palabra de Clemente Mamani. En breves poemas de Elvira Espejo donde apenas deja relucir su vivencia alejada de su comunidad. En profundos poemas de Alwa. En los juegos infantiles, los sueños, la vigilia o la experiencia con plantas alucinatorias de Caurey.

En la tradición occidental resaltan con luz propia los poetas que casi olvidan la publicación para detenerse el tiempo necesario en encontrar la palabra precisa, aquella que soporte sus reflexiones más íntimas que son las más universales. Y es también cierto que los más bellos poemas son los que provienen de ese angustioso trabajo del poeta. Sea que provengan de pueblos colonizados (Derek Walcott), que no tengan comunidad y apenas un ático por todo mundo (Emily Dickinson), sean estibadores de puerto (Charles Bukowski), sean diplomáticos (Constantino Kavafis), o amas de casa (Silvia Plath), o escriban en sistemas totalitarios (Ana Ajmatova); la palabra se emite, el poema sucede.

De este modo, la creación de los poetas de la nueva poesía indígena en Bolivia, a más de ser un aporte para sus pueblos, para la 'literatura nacional' y para la identidad indígena, es una zona de contacto, un signo *chixi* que ha producido, al menos cuatro poetas: Elvira Espejo, Mauro Alwa, Clemente Mamani y Elías Cuarey.

Finalmente, con base en las referencias a las acciones de los cuatro poetas, más allá de su proceso creativo, es claro que todos ellos son autogestores culturales de su propia obra y, por lo tanto, la de sus pueblos. Desarrollándose en instituciones públicas, privadas, comunitarias y académicas, estos poetas han habilitado espacios para el debate sobre el estatuto indígena, en general, y del escritor indígena en particular, en la sociedad boliviana. Además, todos ellos difunden su obra en el mercado global (editoriales, concursos, premios) y en todos los medios de comunicación (impresos, audiovisuales, digitales y artísticos). En ese sentido, la obra y vida de estos escritores indica el valor de la literatura indígena para la formación de (auto) gestores culturales.

VII. BIBLIOGRAFÍA

Poemarios

Alwa, Mauro. 2013. *Paninitaki*. La Paz: 3600.

2010. *Arunak Q'ipiri: poesía aymara*. Edición bilingüe aymara-español. La Paz: Ediciones del Hombrecito Sentado.

Caurey, Elías. 2020. *Ñeepoti kaa peguarä (Canto al bosque)*. Edición en castellano de Liliana Colanzi. Territorio guaraní-Bolivia: Dum Dum editora.

2018. *Yayandu Ñeere (Poemas guaraní – castellano)*. Territorio guaraní: 3600.

Espejo, Elvira. 2006. *Kaypi jaqaypi. Por aquí, por allá*. La Paz: Pirotecnia

2003. *Paqhar Kirki, t'ikha takiy, canto a las flores*. La Paz: Pirotecnia.

Mamani Laruta, Clemente. s.f. *Pusi jawira: Cuatro Ríos*. Mecanografiado. s.p.i

Textos citados

Ajens, Andrés. 2011. *La flor del extérmino. Escritura y poema tras la invención de América*. Buenos Aires: La Cebra.

Albó, Xavier. 2007. Prólogo. Saignes, Thierry. 2007. *Historia del pueblo chiriguano*. Compilación, introducción y notas: Isabelle Combès. La Paz: Plural; IFEA: 9-16.

1987. Formación y evolución de lo aymara en el espacio y el tiempo. *Coloquio Estado y Región en los Andes*. Cusco: CBC: 29-43.

1974. Idiomas, Escuelas y Radios en Bolivia. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 1(6): 92-133.

Albo, Xavier; Layme, Félix. 1996. El renacimiento de la literatura aymara. Oralidad. Lenguas, Identidad y Memoria de América. *Anuario (UNESCO)*, 8: 4-12.

1992. *Literatura aymara: antología*. (Cuadernos de Investigación, 37). La Paz: CIPCA; HISBOL.

Albó, Xavier, Greaves, Tomás; Sandoval, Godofredo. 1983. *La cara aymara de La Paz. III: Cabalgando entre dos mundos*. La Paz. CIPCA. (Cuadernos CIPCA, 24).

Alemaný Bay, Carmen. 2013. La narrativa sobre el indígena en América Latina: fases, entrecruzamientos, derivaciones. *Acta Literaria (Chile)*, 47: 85-99.

- Allen, Chadwick. 2012. *Trans-Indigenous: Methodologies for Global Native Literary Studies*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Antezana, Luis H. 2011[1984] "Canciones chimane". En su *Ensayos escogidos 1976-2010*. La Paz: Plural: 275-308. Original: 1984. *Hipótesis*, 20/21: 63-93.
2006. Zavaleta leyendo Felipe Delgado. Maya Aguiluz y Norma de los Ríos (Coords.) *René Zavaleta Mercado. Ensayos, testimonios y re-visiones*. Buenos Aires y México: PPEL, UNAM, FLACSO-México, CESU-UMSS, CIDES-UMSA: 163-170.
1999. *Teorías de la lectura*. 2ª ed. La Paz: Plural
- Anzaldúa, Gloria. 1999. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Archondo, Rafael. 1991. *Compadres al micrófono: resurrección metropolitana del ayllu*. La Paz, HISBOL.
- Arguedas, José María. 2009[1950]. La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú (1950). *Qepa Wiñaq...: siempre literatura y antropología*. Madrid: Iberoamericana: 153-162.
- Arias, Arturo; Cárcamo, Luis; del Valle, Emilio. 2012. Literaturas de Abya Yala. *Lasaforum* (Estados Unidos), (43)1: 7-10.
- Arnold, Denise. 2016. Ponencia al V Ciclo de Conversatorios: "Entre Horizontes de Sentido", Puno: Instituto de Estudios de las Culturas Andinas (IDECA). En línea: <https://tinyurl.com/3vmwzdjy> (acceso 22/2721).
2004. [Ponencia]. *Encuentro Latinoamericano de Literaturas Indígenas y Afrodescendientes*. La Paz: Espacio Simón I. Patiño. CD interactivo.
1994. Hacer al hombre a imagen de ella: aspectos de género en los textiles de qaqachaka. *Chungara* (Chile), (26)1: 79-115.
- Arnold, Denise; Yapita, Juan de Dios. [1998]2018. *Río de vellón, río de canto: cantar a los animales, una poética andina de la creación*. La Paz: Instituto de Lengua y Cultura Aymara. (Etnografías, 6).
- Arroyo, Roberto. 2014. Retrato y autorretrato literario indígena: resistencia y autonomía en las Américas. Trabajo para el Doctorado de Filosofía, University of Oregon.

- Ayllón, Virginia. 2019a. La sospecha de Luis H. Antezana J. sobre la poesía indígena. *Decursos: revista de Ciencias Sociales* (Bolivia), (19)40: 47-65
- 2019b. Identidad, colonialismo y literatura indígena contemporánea en Bolivia. Ponencia presentada al Seminario internacional "Indoamérica, identidad y debate". Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador. Quito, noviembre.
2013. La estética del proceso de cambio. Ponencia. *XXXI Congress of the Latin American Studies Association*, Washington, DC.
2016. Debates coloniales y eclosión indígena: ausencia de literatura indígena contemporánea en Bolivia. *Pukara: cultura y sociedad de los pueblos originarios* (Bolivia), (10)122: 7-9.
- 2007b. *Aruskipasipxañanakasakipunirakispawa*: notas sobre dos poetas indígenas bolivianos contemporáneos. *Nuestra América: revista de estudios sobre cultura latinoamericana* (Portugal), 3.
- 2007a. Elvira Espejo. Poemas del Ande en traducción. *Mar con Soroche: revista de poesía y otras escrituras del entre acá* (Bolivia-Chile), 3: 7.
2006. "Poesía alteña: algo raro sucede en El Alto". En: *Mar con Soroche: revista de poesía y otras escrituras del entre acá* (Bolivia-Chile), 1: 75-80.
- Bautista Cruz, Susana. 2008. *De la literatura indigenista a la literatura indígena: una revisión*. México: IJ-UNAM.
- Barthes, Roland. 1997. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2ª edición. Caracas: Monte Ávila.
- Bayanda Robles, Fermín; Chumira, Rojas, Julio. Presentación. En: Caurey, Elías. 2018. *Yayandu Ñeere (Poemas guaraní – castellano)*. Territorio guaraní: 3600: 1-4.
- Bhaba, Homi K. 2002[1994]. "Introducción: los lugares de la cultura". En su *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial: 17-37.
- Benjamin, Walter. 1978[1940]. Tesis de filosofía de la historia. En su: *Para una crítica de la violencia*. México: Editorial la nave de los locos.
- Beverley, John. 2004. *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Madrid: Iberoamericana.
- Bey, Hakim. 1999. T.A.Z: La Zona Temporalmente Autónoma. *Nómadas* (Colombia), 10: 10-23.

1991. *La Zona Temporalmente Autónoma*. Traducción y notas de Guadalupe Sordo. *La Haine: proyecto de desobediencia informativa*. En línea: https://lahaine.org/pensamiento/bey_taz.pdf (acceso 15/1/21).
- Bretón, André. 2001[1924]. *Manifiestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta.
- Brígido, Anna M.; Domínguez, César. 2019. Los mundos subalternos de la literatura mundial: hacia una comparación de las literaturas indígenas en Abya Yala/las Américas. Müller, Gesine; Siskind, Mariano (ed.) *Literaturas Latinoamericanas en el Mundo*. Berlín: CPI Books: 76-100.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Caurey, Elías. 2017. Elio Ortiz García jare tembikuatua reta guaraníre. Elio Ortiz García y la literatura guaraní. *Americanía. Revista de Estudios Latinoamericanos* (España). Nueva Época, Número Especial: 7-24.
2015. *Lengua y cultura en la nación guaraní: breve análisis al estado de la investigación*. Territorio guaraní-Bolivia: Gráfica Impora.
- Casanova, Pascale. 2001[1999]. *La república mundial de las letras*. Traducción de Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama
- Chikangana, Fredy. 2014. Oralitura indígena como un viaje a la memoria. Luz María Lepe Lira (coord.). *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena*. México: CONACULTA: 75-98
- Chihuailaf, Elicura. 1988. *En el país de la memoria*. Quechurewe, Temuco.
- Churata, Gamaliel. 1957. *El pez de oro: retablos de laykhakuy*. La Paz: Editorial Canata
- Cornejo Polar, Antonio. 1997. Mestizaje, transculturación, heterogeneidad. *Memorias de JALLA Tucumán 1995, Tucumán: Proyecto "Tucumán en los Andes"*, Vol. I: 267-270.
1996. Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrante en el Perú colonial. *Revista Iberoamericana* (Estados Unidos), (62)176-177: 837-844.
1977. El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (Perú), 7-8: 7-21
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. 1978. *Kafka: por una literatura menor*. México: Era.

- Delgado, Susy. 2018. Prólogo: Yayandu Ñeere, libando la esencia del origen del mundo. Cuarey, Elias. 2018. *Yayandu Ñeere (Poemas guaraní – castellano)*. Territorio guaraní: 3600: 5-8.
2004. [Ponencia]. *Encuentro Latinoamericano de Literaturas Indígenas y Afrodescendientes*. La Paz: Espacio Simón I. Patiño. CD interactivo.
- Eliot, T.S. 2009[1943]. La música y la poesía. *Atenea* (Chile), 500: 251-264. Publicado inicialmente en *Atenea*, 219 (septiembre de 1943).
- Espejo, Elvira. 2020a. Diálogo Decolonialidad y patrimonio. Miradas desde el mundo andino: Rita Segato y Elvira Espejo Ayca. Dirección Nacional de Museos del Ministerio de Cultura de Argentina. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=Hd1P6ddrH7w_(acceso 23/2/21).
- 2020b. Moeräkua/Prólogo. En: Cuarey. Elías. *Ñeepoti kaa peguarä (Canto al bosque)*. Edición en castellano de Liliana Colanzi. Territorio guaraní-Bolivia: Dum Dum editora: 11-13
- Fernández, Fruela. 2011. La sociología crítica y los estudios de traducción: premisas y posibilidades de un enfoque interdisciplinar. *Sendebarr* (España), 22: 21-41.
- Foucault, Michel. 1999[1969]. ¿Qué es un autor? *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós: 329-360.
- García Barrera, Mabel. 2016. La literatura mapuche actual y su tránsito hacia una etapa nacional: *Perrimontun* de Maribel Mora Curriao. *Diálogos* (Estados Unidos), (19)1: 137-152.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la Modernidad*. México: Grijalbo.
- González Almada, Magdalena. 2017. Abigarramiento lingüístico, resistencia y traducción: la poesía de Mauro Alwa en el contexto de la literatura boliviana contemporánea. *Mitologías hoy: revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos* (España), 16: 355-370.
- González, Rocío. 2014. La escritura del otro o la enseñanza de Rimbaud. Luz María Lepe Lira (coord.). *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena*. México: CONACULTA: 119-190.

- Grutman, Rainier. 2009. La autotraducción en la galaxia de las lenguas. *Quaderns: revista de traducción* (España), 16: 123-134.
- Guédez, Víctor; Menéndez, Carmen. 1994. Formación del gestor cultural. *Memorias del Encuentro Internacional sobre Gestión Cultural*. Bogotá: COLCLTURA-SECAB.
- Gutiérrez, Augusto. 2013. Ruptura y continuidad en la poesía indígena contemporánea escrita en castellano de México y Guatemala. Tesis para Master of Arts (Hispanic Studies). Montreal: Universidad Concordia.
- Hoy, Helen. 2001. *How Should I read These? Native Women Writers in Canada*. Toronto: University of Toronto.
- Jakobson, Roman. 1975[1960]. Lingüística y poética. En su: *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral: 347-395.
- Karam, Tanius. 2005. Una introducción al estudio del discurso y al análisis del discurso. *Global Media Journal Edición Iberoamericana* (México) (2)3: 34-50
- Kristeva, Julia. 1997. Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En Navarro, Desiderio (ed.). *Intertextualité*, La Habana: Casa de las Américas.
- Laime Ajacopa, Teofilo; Virginia Lucero Mamani y Mabel Arteaga Vino. 2020. *Paytani Arupirwa: diccionario bilingüe Aymara – Castellano Castellano – Aymara*. La Paz, Plural.
- Lepe Lira, Luz María. 2014. Tensiones y relaciones: el vínculo oralidad-escritura en la literatura indígena contemporánea. Luz María Lepe Lira (coord.). *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena*. México: CONACULTA: 9-32.
2011. Colonialidad y decolonialidad en la literatura indígena mexicana. El pensamiento fronterizo en Natalio Hernández. *Anuario Americanista Europeo* (España). 9: 49-63.
2010. *Lluvia y viento, puentes de sonido: literatura indígena y crítica literaria*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Lienhard, Martin. 1990. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.

- Makaran, Gaja. 2008. Bolivia: una wawa criolla: la realidad nacional boliviana en la literatura indígena desde los tiempos coloniales hasta los años 70 del siglo XX. *Estudios Latinoamericanos* (Polonia), 28: 93-133.
- Mannheim, Bruce. 1986. Popular song and popular grammar, poetry and metalanguage. *Word*, (Estados Unidos) (37)1-2: 45-75.
- Mariátegui, José Carlos. 1969[1928]. El proceso de la literatura. En su: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. La Habana: Casa de las Américas: 174-264.
- Martinell, Alfons; López Cruz, Taína. 2007. *Políticas culturales y gestión cultural: Organum sobre los conceptos clave de la práctica profesional*. Girona: Documenta Universitaria.
- Melià, Bartomeu. 2012. La interculturalidad y la farsa del bilingüismo. *Abehache* (Brasil), (2)2: 89-94.
- Mendoza, David. 1992. Diálogo con el poeta Clemente Mamani. *Linterna Diurna* (Presencia), 26 de enero: 13.
- Montemayor, Carlos. 1993. *Situación actual y perspectivas de la literatura en lenguas indígenas*. México: CONACULTA.
- Mora, Aura Isabel. 2018. Elvira Espejo: una mujer de resistencias y re-existencias en los Andes. *Nómadas* (Colombia), 49: 207-218.
- Ortiz, Elio. 2014. *Kuña mbaapo regua: mujeres tejedoras del Isoso*. Camiri: Pastoral Social caritas; Unión Europea.
- Ostria González, Mauricio. 2001. Literatura oral, oralidad ficticia. *Estudios Filológicos* (Chile), 36: 71-80.
- Padula Perkins, Jorge Eduardo. 2014. El derecho a la autogestión cultural. *Revista digital Nueva Museología*. En línea: <https://tinyurl.com/ema8npf7> (acceso 20/8/21).
- Pedraza, Alex Zacarías. Presentación. Caurey, Elias. 2015. *Lengua y cultura en la nación guaraní: breve análisis al estado de la investigación*. Territorio guaraní-Bolivia: Gráfica Impora.
- Pratt, Mary Louise. 2010[1992]. *Ojos imperiales: Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica.

1991. Arts of the Contact Zone. *Profession* (EE.UU): 33-40.
- Rama, Ángel. 1982. *La novela en América Latina: panorama 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de la Cultura.
- Regino, Juan Gregorio. 2014. Poesía comunitaria mazateca. Luz María Lepe Lira (coord.). *Oralidad y escritura. Experiencias desde la literatura indígena*. México: CONACULTA: 33-44
2004. [Ponencia] *Encuentro Latinoamericano de Literaturas Indígenas y Afrodescendientes*. La Paz: Espacio Simón I. Patiño. CD interactivo
- Reinaga, Fausto. 1969. *La revolución india*. La Paz: Ediciones del Partido Indio de Bolivia
- Rendón, Ana M. 2019. *La discursividad indígena: caminos de la palabra escrita*. México: Kumay.
2018. Lenguaje, cuerpo y amor en la poesía indígena latinoamericana. José Luis González Rojo (coord.). *Filosofía Latinoamericana: ¿nuevos rumbos del filosofar?* Guadalajara: Universidad de Guadalajara: 71-90.
- Rilke, Rainer María. 2002[1923]. *Las Elegías del Duino, los Requiem y otros poemas*. Traducción, prólogo, notas y comentarios de Otto Dörr Zegers. Madrid, Visor Libros.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 2018. *Un mundo ch'ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
2016. Etnicidad estratégica, Nación y (neo)colonialismo en América Latina. *Revista Alternativa* (Colombia), 5: 65-87.
- 2010a. *Violencias (re) encubiertas en Bolivia*. La Paz: Piedra Rota; La Mirada Salvaje.
- 2010b. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y pensamientos descolonizadoras*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, Silvia; Ayllón, Virginia. 2015. *Antología del pensamiento crítico boliviano contemporáneo*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rodríguez Monarca, Claudia. 2017. Dinámicas de contacto entre la producción poética andina (kichwa y aymara) y el canon literario. *Letras* (Perú), (88)127: 31-54.

2013. Los espacios de la poesía indígena: agenciamientos y metatextos. *Taller de Letras* (Chile), 52: 157-174.
2012. Poesía (en) guaraní: la palabra dislocada. *Estudios Filológicos* (Chile), 50: 113-126.
- Saignes, Thierry. 2007. *Historia del pueblo chiriguano*. Compilación, introducción y notas: Isabelle Combès. La Paz: Plural; IFEA.
- Salazar, Cecilia. 2012. *Intelectuales aymaras y nuevas mayorías mestizas: una perspectiva post 52*. La Paz: PIEB.
- Salomon, Frank. 1982. Chronicles of the Impossible: Notes of Three Peruvian indigenous Historians. Adorno, Rolena (ed). *From Oral to Written Expression: Native Andean Chronicles of the Early Colonial Period*. Syracuse: Syracuse University.
- Sánchez, Juan. 2014. Nativos migrantes: poesía en la encrucijada. Tesis de Doctorado en Estudios Hispánicos con especialización en Migraciones y Relaciones Étnicas. University of Western Ontario.
- Santoyo, Julio Cesar. 2019. Autotraducción y resurgimiento literario indígena en Hispanoamérica. Bujaldón, Lila; Beleén Bistué y Melisa Stocco (ed). *Literary Self-Translation in Hispanophone Contexts*. Mendoza: CONICET: 23-48.
- Sarlo, Beatriz. "Literatura e historia". 1991. En: *Boletín de Historia Social Europea* (Argentina), 3: 25-34.
- Shklovski, Viktor, 1987. El arte como artificio. Todorov, Tzvetan (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México D.F.: Siglo XXI.
- Spivak, Gayatri. 1988. Can the Subaltern Speak? Nelson, C.; Grossberg, L. (eds.) *Marxism and Interpretation of Culture*. Urbana, IL: University of Illinois Press.
- Stocco, Melisa. 2018. Trafal: una propuesta de estudio de la autotraducción en poesía mapuche. *Literatura: teoría, historia, crítica*, (Colombia), (20)1: 39-61.
2017. Negociación lingüística e identitaria en las autotraducciones de tres poetas mapuche. *Ticontre. Teoria Testo Traduzione* (Italia), 7: 41-65.
2016. Potencia visibilizadora e intensidad testimonial en la autotraducción: la poesía mapuche de Adriana Paredes Pinda. *Kamchatka. Revista de análisis cultural* (España), 7: 307-320.

- Suárez Araúz, Nicomedes. 2014[2000]. ¿Existe una literatura amazónica boliviana? *Aportes de la Comunicación y la Cultura* (Bolivia), (17)1: 99-104.
- Tapia Anaya, Vilma. 2017. "Akirame en Roberto Echazú: estudio introductorio". En: Roberto Echazú. *Poesía Completa*. Biblioteca Boliviana del Bicentenario. La Paz. Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Teuton, Christopher B. 2015. Ciclo de supresión y retorno: Geografía simbólica de las literaturas indígenas. *Cuadernos de literatura* (Colombia), (19)38: 248-268.
- van Dijck, Teun. 1999. El análisis crítico del discurso. *Anthropos* (Barcelona), 186: 23-36.
1996. Conferencia 5: Estructuras y funciones del discurso literarios. En su: *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México: Siglo XXI: 115-145.
- Viereck Salinas, Roberto. 2014. De la literalidad a la irreverencia: los caminos estéticos de la traducción en la poesía mapuche actual. *Revista canadiense de estudios hispánicos* (Canadá), (39)1: 123-146.
- Wallerstein, Immanuel. 2005. *Análisis de Sistemas-Mundo: una introducción*. México: Siglo XXI.
- Zalamea, Jorge. 1986. *Poesía ignorada y olvidada*. Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura.
- Zavaleta, René. 2013[1984]. Las masas en noviembre. En su *Obra completa*. La Paz: Plural, Vol. II: 103-104.
- Zumthor, Paul. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus