

PASIONARIA DE LA FICCIÓN ANDINA

Guillermo Mariaca Iturri
Universidad Mayor de San Andrés

La ficción no aparece en el mundo andino como algo que tiene valor en sí -indiferente al acontecer del mundo- sino como una tarea a cumplir: producir un enlace o una articulación entre dos términos contrarios, alejados o que mutuamente se desean. Esa articulación, claramente, es un trabajo arriesgado y de ahí su belleza. Asumir ese riesgo revela que la condición ética de cualquier lectura radica en permitirnos un acceso al destino que se difunde por todo el linaje del texto. Ese destino puede repetir fatalmente la misma palabra o puede abrirse al gesto de su propia disolución en miles de palabras. Ese destino puede desear constituir una ley para condenarnos a todos a repetir su herencia monoteísta, o puede intentar trascender la imposibilidad del goce del otro a través del juego poético: una palabra esquiva y poliforme que en cada instante va hasta las últimas consecuencias porque hay una imposibilidad de anclaje en esa palabra ficcional. En ambos casos, partidos entre ambos extremos, los ángeles arcabuceros y los tejidos jalka y los pinceles postcoloniales leen el destino de la escritura y escriben la casualidad de su lectura al modo del Yatiri: tirando una hojas de coca para revelar nuestros sentidos.

LA SOSPECHA DE LA MARIPOSA los ángeles arcabuceros de Calamarca

Los seres alados fueron desde siempre habitantes de los imaginarios civilizatorios. Cómo no desear ser anfibios de aire y tierra. Cómo no delirar con ser nómadas de la vida. Cómo no erotizarse con la bisexualidad andrógina de los ángeles barrocos. Pero eso requeriría mirar la compañía de ángeles arcabuceros de Calamarca desde una perspectiva global de la cultura cuando ese discurso fundacional del travestismo local denunciaba las astucias de la colonización contrastando ese ambiguo vuelo de mariposas con la humillación terrena de nuestras más delirantes aspiraciones. ¿O será mirar demasiado en unos angelitos disfrazados con el atuendo militar de la guardia real española que existió durante el reinado de Carlos II, variante acomplejado a su vez de los trajes de las tropas francesas?

Siglos después de su vigencia y aún tropezando con disposiciones teológicas encubiertas por los escritos apócrifos de Enoc o anacrónicamente recuperando la obra de Dionisio Areopagita, los jesuitas -orden militar al fin y al cabo- batallan la sustitución de la idolatría indígena por la idolatría cristiana. El Maestro de Calamarca legitima esa estrategia pintando en 1684 una compañía de ángeles arcabuceros que celebra la conquista de los territorios también espirituales. Pero muy pronto los indígenas vestidos de ángeles, durante una insurrección fallida en 1750, se levantan contra los españoles. Y Tupaj Amaru, pocos años después y encubierto por la cofradía de servidores del arcángel Miguel, arma su rebelión. ¿Cómo ha sido posible que la celebración de la colonización sea, al mismo tiempo, el establecimiento de su ambigüedad? ¿Por qué el homenaje visual de los jesuitas a su propia obra de misioneros se detiene en estos ángeles tan terrestres y no se atreve a asaltar el cielo?

Es que los diez ángeles de Calamarca ya no son guerreros misioneros; posan únicamente con la nostalgia de las armas convertidas en un adorno más de la moda evangelizadora victoriosa exhibiéndose en la pasarela de la historia. Gabriel Dei es el ángel abanderado de la compañía de arcabuceros evangelizadores de Calamarca. Pero su bandera no es la de los jesuitas ni la del

vaticano, sino la wiphala. Barroco mestizo, claro. Legitimación de la conquista a través del traje de ceremonia militar, también. Ángeles que denuncian en el derrotado la celebración de la victoria obligándolo a contemplar su sumisión en el nombre de dios, finalmente. Pero no. Estos no son ángeles guerreros tomando al cielo por asalto. Estos son militares imberbes vestidos de encaje, andróginos de soldado y doncel(la) exhibicionistas. ¿O conquistadores travestis, o guerreros afeminados?

En estas obras maestras de la ambigüedad, la narración del evangelio es un alarde de paradojas entre la conquista terrenal y la colonización espiritual: ángeles arcabuceros los jesuitas. Quién lo hubiera creído: visualizar el evangelio como el cuentito del guerrero travestido en sacerdote mensajero alado modelo de pasarela que como en el principio era el verbo y el verbo era dios, el verbo debía penetrar elegantemente con la sangre de la cruz y de la espada.

La colonización, entonces, no acababa de ser sin pecado concebida en la entraña jesuita; la idolatría indígena no terminaba de ser expurgada ni siquiera en esa celebración que son los ángeles; la idolatría cristiana no culminaba en la certeza porque vacilaba, todavía, ante el horror de la extirpación definitiva. De aquí la ambivalencia: la extirpación de las idolatrías podía convertirse en extirpación de la religiosidad y, por consiguiente, en exilio definitivo de los reinos del cielo y de la tierra; por otra parte, no podía correrse el riesgo de la contaminación panteísta en una doctrina tan abstracta como la cristiana. En la ambigüedad de las órdenes misioneras, precisamente ahí, radica la ambigüedad de los ángeles.

Ellos, los indios, los radicalmente otros, debían ser redimidos, sí, pero sobre todo de ellos mismos. Para que ya no sean tan definitivamente otros, tan enteramente ajenos, tan abrumadoramente extraños. Al fin y al cabo, no eran asuntos del cielo, sino sujetos que debían ser sujetados en la tierra. Los ángeles católicos son mensajeros entre dios y los humanos, mensajeros de la dominación y la protección divinas. Era sencillo, entonces, que el culto indígena a la

naturaleza facilitara la transposición de los nombres y funciones de los ángeles: príncipe de la rueda del sol, de la rueda de la luna, del rayo, de la lluvia. Espectáculo para los indios y vigilancia para los colonizadores. Así nos civilizaban. Pero el debate sobre el sexo de los ángeles no es un debate cualquiera que pueda resolverse con pan y circo. En uno de sus sentidos metonimiza la disputa sobre la humanidad de los radicalmente otros y, por consiguiente, la legitimidad de la evangelización que debiera estar orientada a la salvación. ¿Pero acaso los radicalmente otros son merecedores de la redención de la carne por el espíritu? No sabemos si los levantamientos indígenas pretendían, entre sus reivindicaciones, la redención de la carne, aunque el Taqi Onkoy nos lo haga deliciosamente sospechar; sí sabemos, en cambio, que la extirpación de idolatrías intentaba depurar al indio de su alteridad para, quizá entonces, redimirlo.

La ambigüedad de la colonización, por consiguiente, se concentra en estos angelicales misioneros andróginos. Debían redimirnos de nuestra otredad para mayor gloria de dios. Pero era prudente hacerlo con la cautela del adorno y la sutileza del encaje: así el día del juicio final, que es el día de la igualdad, ellos se presentaban bien vestidos y podían sentarse a la diestra del padre, mientras nosotros, indios al fin y al cabo acostumbrados a contemplarlos, sólo podríamos hacerlo a su luciferina siniestra. Más aún. Ellos, los andróginos autosuficientes, primera camada de autogestionarios sexuales del espíritu, podrían reproducirse sin necesidad de mezclarse con la oscura piel desnuda de los otros.

Los soportes de todos los cuadros de la iglesia de Calamarca son telas reutilizadas que primero constituyeron lienzos de embalajes de productos del comercio internacional. La caligrafía que los identifica corresponde al siglo XVII. Ese siglo de la colonización fue la escritura que estableció definitivamente la victoria de la fascinación, el gesto culminante del primer tratado de libre comercio. Un comercio de almas que embalaba un comercio de plata. Una colonización que no se atrevió a renunciar a la ambigüedad de su discurso religioso para no tener

que comprometerse con el fundamentalismo de sus dogmas de fe ni enfrentarse a los requerimientos del estómago europeo. Optaron, entonces, por declararse guerreros afeminados y conquistadores travestis. Así no parecían amenaza para los indios ni competencia para los virreyes.

El renacentista templo de Calamarca fue declarado monumento nacional en 1943. Tres siglos y medio después recién pudimos reconocer que los afanes civilizatorios de la colonización espiritual venían enmascarados en un rostro angelical. Pobres de nosotros. Indios vestidos de mariposas. Como ellas, con una vida sospechosamente voladora de 24 horas. Pero el resto del tiempo, gusanos ficticiales preparándonos para el vuelo. Algún día llegará. Pero entonces no levantaremos un monumento a nuestro icárico fracaso; al son del Taki Oncoy bailaremos en las tierras del cielo.

EL CANTO DE LA SIRENA

los tejidos jalka

Los privados de deseo no pueden sino desear monstruosamente. En sus obras, por tanto, no hay figuras entre las que está a punto de suceder algo, sino el caos que cuenta un cierto relato de lo definitivamente inaccesible pero, al mismo tiempo, imprescindible. Porque el tejido jalka es un inventario de lo monstruoso como epifanía: la profecía de una memoria comunitaria. Si la modernidad, ese lenguaje de la apropiación que niega lo absurdo, debe narrar su epopeya de continuidades; lo indio, ese lenguaje radicalmente ajeno que se duele de su memoria de tragedias sociales, se teje para dejar paso a las eróticas represiones del caos libertario. Así, los deseos monstruosos no son limitados por este mundo, se deslizan en cantos de sirena para seducir al orden moderno.

Uno de los cronistas cuenta que "el criador formó de barro en Tiaguanacu las naciones todas que hay en esta tierra; y que unos salieron de los suelos, otros de los cerros, otros de fuentes a los cuales comenzaron a venerar, cada provincia el suyo como guacas principales y así cada nación vestía con el traje que a su guaca pintaba". Nada tiene de extraño entonces que el Virrey Toledo, en 1572, determinara que "por cuanto dichos naturales también adoran algún género de aves y animales y para el dicho efecto los tejen en los frontales y doseles de los altares ordeno y mando que los que hallareis los hagais raer y quitar y prohibireis que tampoco lo tejan en la ropa que visten". Aún si al mismo tiempo necesitaban recaudar impuestos paradójicamente preservando la distribución territorial representada por los diseños de la ropa indígena. De esta tensión de prohibiciones y necesidades del dominador peleando con una honda memoria de identidades tejidas, surge el estilo jalka.

Existe una tradición según la cual cuando las mujeres jalka llegan a la edad de hacerse tejedoras deben ir a cierta cueva a pasar la noche donde hacen el amor con el amo del caos. Del parto de esa unión nacen esos animales indómitos. No parece posible asimilar estos seres al mundo inca ni al aimara; mundos ordenados, al fin y al cabo. ¿Será necesario remontarse a culturas tan antiguas como Tiahuanacu o Chavín para encontrar esa trasposición de partes que recomponen los seres y que de la combinación de cóndor, puma y reptil producen esos animales mitológicos?¹. ¿Serán reminiscencias de aquella que se llama a sí misma etnia chullpa, los chipaya, aquellos que nacieron de la sombra del mundo cuando no había sol? ¿Serán las representaciones intolerables de los siempre derrotados que se vengan de su historia tejiéndola como ficción? ¿Será la represión de las mujeres que aman al demonio colonial, denunciada en esas huellas tejidas que traicionan el éxodo del cautiverio amoroso a la seducción de la modernidad?

¹ Arte textil y mundo andino. Teresa Gisbert, Silvia Arze, Marta Cajías. La Paz, Ed. Gisbert, 1988.

Las representaciones visuales de cualquier guerra muestran momentos de agonía, discontinuos con respecto a todos los demás, a fin de provocar un máximo de inquietud en la memoria para que no se amodorre en la comodidad de la resignación. Esta discontinuidad formal revela una inadecuación moral. Distorsionan la apariencia ordenadora de la colonización restituyendo en esa distorsión la narración del caos que impone. Los diseños en los tejidos, por eso, no son sólo una mimesis del testigo de la condición colonial, sino una verdadera huella de éste. El testigo es tan importante como el testimonio: por eso esta precisión es existencial, la experiencia del testigo individual concuerda con la experiencia de la comunidad. Vengarse de su historia, entonces, es cantarla con cantos de sirena, con aquel deseo monstruoso de encarcelar al carcelero. Con aquel deseo desnudo de cuerpo entero que seduce al orden impuesto para perderlo en el caos. Porque aún si en el principio el caos colonial era una tragedia, hoy los cuerpos desnudos lo gozan libertario.

Sólo aquellos que son capaces de narrar la ficción de sí mismos pueden hacernos comprender. No el tiempo histórico de la memoria derrotada, sino el tiempo ficticio que profetiza la lucha. No el tiempo original de la colonización, sino el tiempo narrado de los deseos. Y como el espectáculo diseñado por su relato crea un presente perenne, la memoria adolorida deja de ser inevitable. Con la transgresión de esa memoria trágica se desnudan asimismo las continuidades modernas del significado y el juicio. Al contrario de la frialdad histórica que ordena el tiempo de la condición colonial; en estos tejidos caóticos vivimos apasionadamente la profecía del retorno comunal.

La condición colonial es vivida existencialmente como movimiento desde un cautiverio hacia una liberación. Aún si esa liberación pretenda sólo tramar al caos, el tejido se revela como la trasgresión del deseo. El deseo moderno es una prohibición, prohibición de ir más allá de un límite en el goce.

Por eso este otro goce, el monstruoso, es una trasgresión del deseo: metaforiza el nombre impronunciable de la libertad ausente cantándolo para que se exilie de su límite colonial. Ella, la condición colonial seducida en un tejido: sirena que le canta a la modernidad para que pierda su rumbo.

LA MIRADA CHOLA

Los ojos del pincel postcolonial

La mirada moderna fue el territorio simbólico fundacional de la plástica boliviana y nos persigue hasta ahora amparada en esa ilusión que es la redención por la cultura. Por una parte, el barroco mestizo es una práctica pictórica que se somete a los medios, soportes y criterios de la occidentalización estética enmascarados bajo la teología mendicante de los franciscanos. Por otra, es un concepto que nos permitió mostrarnos participando de los mismos códigos simbólicos de la modernidad, de modo que la incorporación de elementos que no pertenecían a esa modernidad a la que nos sometíamos resultasen traducibles.

Así como desde el siglo XIX y hasta después de mediados del XX, la literatura tuvo demasiado que ver con la formación del Estado nacional; con las vanguardias y la postmodernidad, la plástica tuvo demasiado que ver con la formación de los imaginarios urbanos modernos. Las élites artísticas nos enseñaron lo que debíamos mirar y lo que podíamos imaginar. La importancia de nuestras maneras de representarnos, ese modo de construir colectivamente nuestra realidad, es, por consiguiente, básica cuando se trata de comprender los horizontes de visibilidad social dentro de los cuales convivimos en esta urbanización dislocada. Sobre todo

cuando la revolución modernizante de 1952 incorpora y legitima el imaginario popular como parte indisociable de nuestra cotidianidad.

Lo popular andino, aquel sujeto que puede ser moderno sin dejar de ser indígena, no puede definirse por una serie de rasgos internos esenciales o por un repertorio de contenidos tradicionales, sino por una posición: la que construye frente a lo hegemónico. Esa posición, esa mirada chola sobre cualquier objeto busca desnudar aquello que la densidad cotidiana oscurece. Que no podamos escapar a la indigencia simbólica o que no podamos subvertir las opresiones culturales, no nos impide conocerlas porque en su revelación se evidencia la fijación del destino colectivo. Y aunque el colonizado no pueda construir una mirada inédita de su propia imagen, eso no lo inhabilita para representarse su condición, para encontrarse revelado en sus propios ojos.

Los Arcángeles Arcabuceros del Maestro de Calamarca (1680) son el primer trabajo de apropiación de lógicas de representación coloniales para modificar sus fines de sujeción y sustituirlos por las formas de la duda. Tuvimos que esperar dos siglos hasta El Yatiri (1918) de Arturo Borda para que la nación se reencuentre en sus deseos de autodeterminación simbólica. Porque nuestro realismo no es la mimesis de las cosas sino el develamiento de su valor de uso. El Maestro de Calamarca y Borda fueron realistas porque narraron el uso de los instrumentos usados para la colonización de nuestro imaginario. Nuestros pintores cholos de hoy son realistas por la misma razón: también cuentan la indigencia, la cotidiana y la simbólica, y como sus antecesores, tampoco la celebran. Porque se trata, claro, de que podamos conocer nuestra condición a través del itinerario de la pasión nacional por las cosas vividas. No para inscribir la miseria en nuestra mirada, sino para realizar el inventario de nuestra presencia en el mundo.

Hoy estamos aprendiendo a sustituir esa identidad maniquea colonizada por un campo nomádico donde se truecan sentidos y donde se juegan valores. Obviamente, la descripción de

una situación de convivencia asimétrica entre las diferencias no alcanza a explicar los complejos resultados de un proceso histórico. Por esto, no basta reconocer la diversidad. La desigualdad en la apropiación cultural no puede subsanársela sólo con una distribución equitativa de la mirada sobre las obras, sino con una igualdad de oportunidades en el proceso productivo del imaginario social. Los caminos de nuestra plástica chola nunca se limitaron a la obsesión moderna de las vanguardias por reconciliar la vida a través del arte o a la reunificación del sujeto fragmentado estetizando su proyecto de vida o a la neoliberalización del proyecto emancipatorio de esa misma modernidad; siempre celebraron la apertura subvertora que implica producir para dotarnos de sentido.

Si lo popular es una posición que resiste la hegemonía simbólica, lo nacional es una de las políticas representacionales posibles para la reconstitución de un sentido postcolonial. La nación se convierte ahora en el espacio de repatriación de la diferencia tanto como en el lugar de traducción ante la uniformización de efectos de la globalización. Por esto la nación contemporánea no es la modernidad, aquella que nos uniformaba a todos haciéndonos mestizos que celebraban su complejo colonial; ahora la nación es el lugar que revela nuestra condición colonial.

Los cholos pintados son fundamentalmente una presencia cultural: aquel imaginario social que ha demostrado el anacronismo de seguir ambicionándonos mestizos homogéneos, y que ha construido la legitimidad de la polivalencia simbólica y de la anfibiaidad de las prácticas culturales conocida ahora como interculturalidad. Porque, claro, la importancia de lo cholo deriva de su dedicación a la preservación del imaginario nacional. Aunque habría que añadir para que no haya lugar a malos entendidos, la preservación perversa del imaginario nacional. Estos cholos pintados no son una identidad desarraigada; son una identidad carnavalera que planta su raíz viajera allí donde lo pesca la conveniencia de la noche sin hacerse ningún problema. Duerme

en un hotel intercontinental de cinco estrellas con la misma facilidad que encima de un cuero de oveja en una choza; navega en internet con la misma naturalidad que reitera el rito de sus tradiciones orales; maneja el dinero plástico con la misma convicción que las obligaciones de la reciprocidad; bautiza su casa financiada a 15 años plazo; requiere cirugía plástica como solicita mesas blancas y negras a los callawayas de Curva. El cholo ha hecho de las máscaras de identidad el único rostro que conoce, el único rostro que ama, el rostro anfibio de la interculturalidad. De esa interculturalidad que consiste simultáneamente en la capacidad de traducir lo global a lo local y en la persistencia de articular las identidades locales en torno a sus propias autodeterminaciones.

SALIDA ENMASCARADA

En cualquier caso en que el despojo de la autodeterminación es condición de la vida cotidiana en una comunidad, ¿quién podría quedarse sentado y documentar el desastre? ¿Es que acaso la condición colonial en que vivimos no es precisamente la condición del despojo de la identidad; no consiste la condición colonial misma en la ausencia de identidad autodeterminada?

El concepto de interculturalidad es un instrumento de conocimiento, una guía para la acción, el principio de un viaje cultural hacia un nuevo tipo de identidad y la condición estética de la ética colectiva de la diferencia. Sobre todo porque la interculturalidad no es una protesta ante la condición colonial, sino, fundamentalmente, una respuesta a esa misma condición. Una propuesta para fundar nuevas normas de convivencia.

Por consiguiente:

porque la interculturalidad es siempre cultura local, en el caso boliviano la interculturalidad encuentra su lugar de enunciación en la cultura chola; aquella cultura que

elabora la po(ética) puruma², la po(ética) de los márgenes, de los subalternos, de los deshechos simbólicos, de aquellas representaciones que ignoran todo proceso de homogeneización para sostener la especificidad de su identidad particular;

porque nuestra interculturalidad es siempre tensión simbólica que no se resuelve jamás, la figura fundamental de nuestros lenguajes interculturales es la paradoja; aquel lenguaje que desarrolla la po(ética) awka, la po(ética) del conflicto, del agonismo, de las formas que no se resuelven, que no armonizan la diferencia, de la estética –en metamorfosis siempre- de aquellos lenguajes que traducen para preservar la diferencia;

porque nuestra interculturalidad tiene siempre muchas voces narrativas, su narrador se ha construido, cuando menos, polifónico; porque nuestra interculturalidad inventa mundos postulando imaginarios, la narración asume siempre la misión de contar las memorias de ayer y los sueños de mañana desde la perspectiva del presente; aquellas narrativas que preservan la po(ética) taypi, la po(ética) de la conjunción, de la mediación, aquellas narrativas que construyen los imaginarios –únicos siempre- que se sitúan en el medio y hacen posible el desarrollo sostenible de la reciprocidad.

Nuestra interculturalidad es, por fin, la po(ética) de la diferencia, del desarrollo sostenible de la diferencia. De aquella diferencia incansable que baila sus metamorfosis sin fin mientras vuelve a la casa. Nuestra casa. Ese lugar donde sabes que, pase lo que pase, habrá siempre una luz en alguna ventana para iluminar el camino de retorno. Aún si el viaje ha sido duro. Aún si ha dolido distancias. Aún si ha desgarrado resentimientos. El abrazo en medio de la oscuridad espera inmovible. Porque nuestras casas, claro, son casas de montaña, saben de la tibieza de los refugios. Se abren como regazo de madre, sin demandas, sin rencores. Casas en los recodos del

² Puruma, awka y taypi son tres nociones del pensamiento aymara que explican los tipos posibles de relaciones entre cualquier categoría de cosas.

camino donde descansa el viento de sus heladas. Casas que curan las heridas. Que acarician despacio la cabeza. Casas que susurran con palabras tiernas los perdones que no se piden porque ya se han entregado suavemente para no humillar, más todavía, la vergüenza del traidor, del resignado, del culpable.

La casa de la ficción. Nuestra casa libertaria. Nuestra casa de ficciones. Nuestros cuerpos iluminados de soles musicales, oscurecidos de lunas de poesía, mojados de lluvias de tejidos, cobijados de fríos pintados, respirados de aires de bailes. La piel. Nuestra sangre. Nuestra casa de poemas ávidos y tejidos suaves.