

Daniel Sebastián Galeas
Universidad de Buenos Aires
danitog4@gmail.com

La estética andina del textil y el procedimiento del zurcir en *Cuando Sara Chura despierte**

The Andean Aesthetic of the Textile and the Darning Procedure in *Cuando Sara Chura despierte*

Resumen

Desde una perspectiva crítica contra la autonomía del arte, el presente trabajo esboza las principales categorías estéticas del pensamiento andino prehispánico a partir de algunos aportes de los estudios antropológicos y del contraste con la estética occidental de la recepción, presentada por Hans Jauss en su *Pequeña apología de la experiencia* (1972). Para este procedimiento doble, se aborda la figura de la producción textil que, al resultar central para la sensibilidad de los pueblos andinos, condensa la totalidad de su pensamiento estético. A partir de esto, se analizan los rasgos de la estética andina en la novela *Cuando Sara Chura despierte* (2003) del boliviano Juan Pablo Piñeiro y se propone que la construcción narrativa establece un símil con la elaboración de un textil. Así, se destacan las maneras en que la estética andina prehispánica y la figura del textil aparecen en la obra y catalizan posibilidades sensibles para su recepción, al operar en ellas una crítica social decolonial; la cual resulta importante rescatar.

Palabras claves: Estética andina, estética de la recepción, crítica decolonial, autonomía del arte, *Cuando Sara Chura despierte*.

Abstract

* Este artículo fue realizado de forma individual en septiembre de 2022, en el marco del seminario “Enfoques Filosóficos de la Literatura y el Arte”, dictado por el Dr. Marcelo Burello para la Maestría en Estudios Literarios de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Se le ha realizado una serie de alteraciones a esa primera versión para enviar a *Palimpsesto*.

From a critical perspective of the autonomy of art, in this paper we will outline the main aesthetic categories of pre-Hispanic Andean philosophy. We will base our study on anthropological studies, but we will also contrast, our object of study with the Western aesthetics of reception represented in our scheme by Jauss in his *Small Apology for The Aesthetic Experience* (1972). In this double procedure, we will focus on the figure of the textile for its condition of being a central cultural product of the people in the Andes. We will see, that the textile condenses several categories of the andean aesthetics. Once we establish this approach, we will proceed to highlight the features of the Andean aesthetic that we find in the novel *Cuando Sara Chura despierte* (2003) by the Bolivian Juan Pablo Piñeiro. Here we will defend that the narrative construction of Piñeiro has a simile with the construction of a textile. We are interested in highlighting how in the literary production to which we refer, both the pre-Hispanic Andean aesthetic and the figure of the textile catalyze sensitive possibilities in their reception, operating in them a decolonial social criticism, which must be rescued.

Keywords: Andean aesthetic, aesthetics of reception, decolonial social criticism, autonomy of art, *Cuando Sara Chura despierte*.

Introducción

En este trabajo proponemos una crítica a la categoría de *autonomía del arte* desde la perspectiva del mundo andino. Para esto analizaremos la novela *Cuando Sara Chura despierte* del boliviano Juan Pablo Piñeiro (2003). Nos interesa llevar adelante este análisis en tres capas. En la primera de ellas nos centraremos en el rescate de las nociones centrales del pensamiento estético andino, para lo cual haremos referencia a los trabajos de Verónica Cereceda (1987), José Sánchez Parga (1995), y Denise Arnold y Elvira Espejo (2013)

Dado que nuestro análisis se enfrenta a un sistema de pensamiento vasto que ha sido invisibilizado y desarticulado, así como por nuestra condición de mestizos nos encontramos posicionados en una matriz cognitiva occidental, en la segunda capa buscaremos tensiones y coincidencias entre la estética andina y la concepción europea de autonomía del arte a partir de una obra que sintetiza brevemente algunos debates centrales para esta última: *Pequeña apología de la experiencia estética* de Hans Robert Jauss (2002).

Por último, en la tercera capa de este trabajo, señalaremos los rasgos de la estética andina en el texto textil inscripto en *Cuando Sara Chura despierte*. Nuestro objetivo es vislumbrar el carácter *textil* de la novela de Piñeiro, en la cual una práctica literaria teje una crítica social decolonial que entra en confrontación con la noción de autonomía del arte mediante lo que denominaremos *un procedimiento del zurcir*.

Somos conscientes de que varios han sido los análisis en relación al terreno que queremos indagar. La bibliografía crítica disponible en referencia a *Cuando Sara Chura despierte* (2003), se caracteriza por incluir en su vocabulario de análisis metáforas y analogías con el mundo textil. Esto sucede incluso en autoras donde el acento crítico está puesto sobre otras categorías, como la espacialidad o la metamorfosis. Sin embargo, el carácter textil de la novela es innegable. De este modo, autoras como Magdalena González Almada en *Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana* (2017a), expone un análisis tripartito de

narrativa publicada entre el 2000 y el 2010, entre ellos, *Cuando Sara Chura despierte* (2003). En la sección que le dedica al análisis de la novela en cuestión, la autora plantea la estructura textil del texto y aduce que los personajes se tejen, *cual nuditos en un awayo*¹ (p. 223). Parte de su análisis es ampliado en su artículo “Gestos coloniales: reverso y diseminación. Una lectura a partir de Principio Potosí Reverso y *Cuando Sara Chura despierte e Illimani púrpura* de Juan Pablo Piñeiro” (2017b), donde González Almada aborda el análisis desde el modo de lectura que propone el texto, ya que implica un quiebre con la *lógica textual occidental* (p. 116). Afirma que la estructura de la novela posee una figura textil andina, ya que, en su división de cinco capítulos, el capítulo tres es el capítulo central a modo de *taypi*², desde donde se irradian los capítulos *previos y posteriores*. Hay así, una intervención en la cronología narrativa que pone en tensión la lengua colonial. (p. 117). La lectura de González Almada contiene una óptica ch’ixi³, donde el texto promulga el reconocimiento y aceptación de dos opuestos: occidente y andes.

Una lectura similar la encontramos en “Más allá de la hibridez: la ciudad ch’ixi de Juan Pablo Piñeiro” (2011) de Meritxell Hernando Marsal, donde la autora identifica la misma organización *taypi* de los capítulos y profundiza en este análisis, ya que para Hernando Marsal, la estructura responde a dos mitades paralelas y complementarias donde, en el primer y segundo capítulo, se despliegan los personajes vivos: César Amato y Don Falsoafán; y en el cuarto y quinto capítulo, los personajes muertos: Juan Chusa y el cadáver que respira. Este anverso y reverso también ocurre en términos temporales, ya que los primeros capítulos suceden en tiempo presente y en los dos últimos el tiempo se centra en el pasado. Esta estructura responde a un análisis aún más fino desde una perspectiva textil, donde además se plantea a “la escritura misma como tejido que se hace y rehace en transformación continua” (p. 166) aludiendo a escenas que repiten y que son narradas desde otros puntos de vista. Para la autora, estamos frente a un “universo narrativo ch’ixi” (p. 168) donde los motivos andinos, personajes y *extravagancia imaginativa* conforman un “gesto político que apunta a transformaciones políticas profundas.” (p. 170)

Por su parte, Rosario Rodríguez-Márquez en *De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: La tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)* (2008), también dedica parte de su análisis a la novela de Piñeiro. En su operación, llamada *Entramando hebras*, toma la metodología arqueológica de Foucault para vincular nuestra novela en cuestión con *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, ya que, para la autora, ambos textos utilizan la ficción y el desborde de lo real, propio de la escritura, como capacidad para *crear los objetos de los que habla* (p. 226), y por su intención de hacer política poniendo en tensión el sentido común y los estatutos occidentales. Este procedimiento se gesta, en Piñeiro, al poner en el centro una serie de “percepciones, sistemas, nociones y símbolos de la cultura andina” (p. 222). Así, para Rodríguez-Márquez, el texto busca mostrar *la configuración de un textil en movimiento* (p. 228), donde desestabiliza “las bases de nuestras certezas, del apoyo en la norma en lo que creemos que nos informan unívocamente nuestros sentidos” (p. 230). Esto último es logrado a partir del uso de la fantasía y de una mirada mítica en la narrativa. El cruce entre la norma occidental y las posibilidades de la mirada andina, producen una serie de desfases,

¹ Tejido andino multiuso.

² Centro, espacio de reunión. Fundamento de la matriz de pensamiento andina y consecuentemente arquitectura base de los textiles.

³ Concepto acuñado por Silvia Rivera Cusicanqui (2022), palabra aymara que expresa una tonalidad gris, pero cuando se acerca la mirada, se denota puntos negros y blancos que no se mezclan. Es una propuesta que profundiza la noción de abigarrados de René Zavaleta Mercado (1983).

paradojas, disparidades que parecería establecer a ratos incluso una *coherencia racional* (p. 229) en el relato, pero que no son, para la autora, más que juegos para poner en jaque la racionalidad de occidente. La autora va a analizar la novela desde, al menos, tres ángulos: 1. geografía de la ciudad y fiesta, 2. símbolos, categorías y estructuras culturales andinas y 3. red intertextual de la literatura universal, en donde va a cruzar categorías de espacialidad, metamorfosis y traducción, –que, para nuestros objetivos, es el trabajo más detallado que tenemos en relación con la novela, pero que sin embargo, no profundiza en detalle–. Estas categorías se vuelven centrales para nosotros en relación con los andes: su escritura textil, la estructura del relato y la matriz de pensamiento. A su vez, la autora en “Juan Pablo Piñeiro: Cuando Sara Chura despierte” (2010), despliega un análisis desde el foco de Bajtín o más bien, a contrapelo de Bajtín, en relación con la figura de carnaval en la novela. Aunque no es de nuestro particular interés este abordaje, rescatamos del artículo, sin embargo, su operación, pues demuestra cómo ciertas escrituras producidas en América Latina escapan de ciertas categorías y de modelos de comprensión ampliamente aceptados por los estudios literarios. Esta es la ruta que deseamos continuar.

A su vez, Lucía Aramayo Canedo, en “Cuando Sara Chura despierte: pachacutic y la muerte del cadáver que respira” (2012a), propone *leer esta obra como un tejido*. Para ello, hace una breve alusión a la tradición de escritura andina donde “en vez de letra en papel, se plasma en los textiles, mediante símbolos y figuras que cuentan la historia de la comunidad que producen” (p. 1). La interpretación central de Aramayo Canedo es que la narrativa de Piñeiro teje un aguayo⁴, sobre donde se erigirá el ritual necesario para que Sara Chura despierte. El despertar dicha deidad andina creada por Piñeiro es, para la autora, una metáfora del Pachacutic⁵, y el personaje que debe ser sacrificado para su despertar es el cadáver que respira, que no es otra cosa que una metáfora a los pueblos andinos sometidos y faltos de memoria. La muerte de esta configuración del pueblo será consecuentemente su despertar y la inauguración de una nueva era. Lo central entonces, para abrir la posibilidad del pachacutic es una transformación en la manera como miramos al otro. La importancia de la alteridad para una mutación social se hace evidente para el análisis de la autora. “El cadáver que respira no es una persona, es una terrible invención para mirar al otro” (Piñeiro, p. 171). A continuación, el análisis se centrará en resaltar las metáforas y constantes alusiones de la obra en referencia al mundo andino. La misma autora, en *Las pieles que habitamos: Chuquiago, la ciudad mercado* (2012b), centra su análisis a través de la categorías espaciales, haciendo hincapié en la figura de ciudad. Un enfoque similar lo encontramos en “El entretejido de una literatura boliviana andina desde las novelas *Felipe Delgado* de Jaime Saenz y *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Pablo Piñeiro” (2012) de Ramiro R. Huanca Soto. La espacialidad va a ser la óptica principal a partir de una metáfora inscrita en el texto: “el mundo como casa embrujada” (Piñeiro, p. 13). El autor dirá que “el mundo como casa embrujada no es sino el mundo como totalidad expresiva de las fuerzas extrañas de la razón” donde “esta percepción revela la manera que tiene el ser paceño y aymara de vivir su mundo” (Huanca, 2012, p. 57). A pesar de que no es de nuestro interés el enfoque espacial, rescatamos del análisis de Huanca Soto su insistencia por ver en la novela una escritura de batalla, del ser andino. Frente a la lógica racional occidental, el autor pone el acento del proceso cognitivo y narrativo en la imaginación: “el mundo no es lo que la apariencia revela, sino lo que se podía imaginar y enunciar en palabras.” (p. 62). Para Huanca Soto, el rasgo existencial y trascendente

⁴ Textil ritual aymara en el cual se asientan sacrificios.

⁵ Palabra kichwa que indica renacimiento, desde donde se enarbola un concepto similar al de *revolución* para occidente.

de la obra de Piñeiro es uno de los mayores aportes novelescos para la narrativa boliviana contemporánea. (p. 66).

Sin embargo, para nosotros, la bibliografía existente aún no ha explorado la construcción de un aparato de lectura erigido sobre una amplia gama de elementos de la cognición andina. Hemos encontrado luces, retazos y posibilidades que por supuesto son una guía, pero que se nos presentan como insuficientes a la hora de cumplir nuestros objetivos: ampliar el conocimiento del espectro de lecturas y escrituras fuera de lógicas occidentales, sabiendo incluso que no hay un afuera, pero insistiendo en dinamizar y agregar elementos al mestizaje andino en su balanza cognitiva, blanca-indígena, hacia su lado más invisibilizado⁶. De este modo y hacia la consecución de un esquema de lectura andina, necesitamos indagar dos cuestiones: por un lado, ¿por qué el uso de la *K'isa* como modelo narrativo?, y por otro lado, ¿en tanto sociedades mestizas, podemos zurcir los abismos entre las producciones estéticas de los andes y nuestros grupos sociales?

Primera capa

Con *estética andina* nos referimos al sistema de pensamiento acerca de lo bello y a las producciones sensibles de los pueblos que formaron parte del territorio Inca del Tahuantinsuyo. Un pensamiento que, así como todo el universo cultural de los pueblos prehispánicos, fue sometido, desarticulado y ocultado por el proceso de conquista y colonización, iniciado en 1492 y continuado hasta la actualidad en las repúblicas americanas contemporáneas (Quijano, 2014, p. 47) Sin embargo, mediante procesos de resistencia, subterráneos pero amplios, importantes aspectos de la cultura andina y de su filosofía siguen vivos y palpitan día a día en las numerosas comunidades localizadas en diversos puntos de la Cordillera, como también en los centros urbanos. Fragmentos de estas experiencias llegan a la academia gracias a los estudios decoloniales, a la antropología y a una zona de los estudios literarios. Hacemos referencia a ellos como fragmentos porque, como veremos enseguida, para los pueblos andinos el pensamiento disociado de la praxis viviente deviene en un sinsentido.

Verónica Cereceda, en su artículo “Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al Tinku” (1987), se propone estudiar la comprensión andina de la *belleza* a partir del análisis de diferentes tipos de textualidades. Posicionada en la abolición de la diferencia eurocéntrica entre artesanía y arte (Palermo, 2014, p. 12), la autora concibe bajo la categoría de *textos* un gran grupo de producciones que abarcan tanto los mitos de la tradición oral, como los dibujos de Huamán Poma, e inclusive objetos que en occidente no solemos organizar bajo esta denominación, tales como los textiles y las semillas. Resulta necesario aquí detenernos primero en una particularidad lingüística que comparten tanto el quechua como el aymara: se trata de lenguas que organizan sus sistemas por medio de la dualidad y de las gradualidades intermedias. Además, al ser el aymara una lengua aglutinante, posee una gran cantidad de palabras polisémicas y una amplia gama de palabras para expresar distintos tipos e intensidades de una misma idea⁷. Es el caso de

⁶ Utilizamos esta palabra en el sentido político que esboza Rancière “Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo.” (2010, p. 65)

⁷ El aymara posee la posibilidad de denominar ciertas estructuras cromáticas de manera monolexemática. Podemos decir con una palabra cuántos colores intervienen en la combinación, si el color es mate o brillante, la manera en la

la idea de belleza, en la que el léxico permite una pluralidad de conceptualizaciones y, según el grado de intensidad de lo bello en aquello que se quiera transmitir, transforma sus valores desde un encanto tranquilo, hasta un pavor sagrado (Cereceda, 1987, p. 138).

En esa línea, Cereceda se pregunta entonces por el modo en que el pensamiento andino organiza el campo de lo sensible en relación con la experiencia y la comprensión del mundo. De acuerdo con sus estudios, la autora afirma que, dentro de los intensos contrastes propios de una matriz dual del pensamiento, lo bello y lo sensible generan un principio de adherencia y equilibrio entre los opuestos; aunque esto implique una peligrosidad que subyace en el roce de elementos antagónicos. De esta manera, lo sensible parece tener un rol de mediación que se manifestará en todas sus expresiones creativas y el arte deviene inmanente a la estructura social y a su idiosincrasia.

La primera textualidad que aborda Cereceda es el relato recogido a comienzos del siglo XVII por el Fray Martín de Murúa, quien escuchó el mito acerca del Inka Tupaj Yupanqi leído desde un *khipu*⁸. En dicho escrito se narra una severa enfermedad que afectó al Inka, quien para su recuperación fue trasladado a un templo ubicado en las afueras de Cusco. Su hermano, Tupac Amaru, decide acompañarlo durante su proceso de recuperación y allí se enamora de una de las vírgenes (*ñusta*) del templo. En la narración doble que enlaza enfermedad y enamoramiento, Cereceda rescata y puntualiza el pensamiento estético contenido en este artefacto literario. Por un lado, encuentra un sistema de relato enmarcado en al menos tres niveles, a modo de *matrioshkas*, que van desde lo más grande hasta lo más pequeño y en el cual la resolución del conflicto de la trama pequeña se traslada a los relatos superiores.

Así, el esquema de esta narración está compuesto por un relato mayor, la enfermedad del Inka con su consecuente crisis social; un relato intermedio, el enamoramiento de su hermano; y un relato menor, una escena de apareamiento entre dos culebras que presencia Tupac Amaru. En este último, la culebra hembra solo acepta al macho cuando recibe de su parte una flor a modo de cortejo. Tupac Amaru realiza la misma acción que ha atestiguado con la *ñusta* que desea, lo que soluciona el conflicto amoroso, tras lo cual se narra cómo la virgen, mediante ceremonias y juegos, convoca la salud de Tupaj Yupanqi, quien al recuperarse sana también la crisis social que ocasionó su ausencia.

En esta dinámica, la belleza representada en el relato menor por la flor y en el mayor por los juegos y ceremonias opera como el factor resolutorio que espanta la muerte y atrae la vida. La belleza cumple un rol mediador entre los relatos enmarcados, puesto que en el nivel intermedio la *ñusta* es quien la representa y permite el tránsito entre la enfermedad del Inka y el relato de su hermano. Además, Tupac Amaru es invitado a observar la escena de las culebras por una araña que guio su mirada. La araña, que se designa por la palabra quechua *kusi*, media a su vez entre el relato de Tupac Amaru y el de las culebras. No es casual, entonces, que el nombre de la *ñusta* sea *Kusi Chinpu*: “La belleza participa así, directamente, en la transformación que ocurre en el relato y, al mismo tiempo, relaciona las diferentes partes de la estructura” (Cereceda, 1987, p. 147).

Al modo de una energía que puede propiciar la resolución a conflictos en diversos niveles en la trama, la belleza se despliega en un rol mediador “cuya participación se intensifica a medida que se reduce el enfoque” (Cereceda, 1987, p. 145). Esta mediación no solo se cumple al interior

que se disponen en la superficie, la dosis de color que entra en la combinatoria, relaciones de contraste o armonía entre colores (Cereceda, 1987, p. 177).

⁸ Sopoite, método de escritura y contaduría en las sociedades andinas precoloniales. Este consistía en distintos tipos de nudos en una soga. Se trata de un registro háptico.

de las producciones culturales, sino que las exceden en su propia función cohesiva de la realidad social. En el caso del relato en cuestión “las investigaciones sugieren que el mito funcionaba como un rito” (Cereceda, 1987, p. 148). Al enunciar el relato y performar el mito a través de la palabra, se incide en el mundo real. Si para el pensamiento andino la belleza y las producciones sensibles eran el lenguaje de los dioses, entonces el arte era la vía de comunicación con lo divino.

Podemos observar la misma dinámica en el dibujo de Waman Puma⁹. En este caso, la música es el puente que conecta el mundo terrenal y el plano de las deidades. Pero, a su vez, la estructura del dibujo da cuenta de una arista fundamental del pensamiento andino: la dialéctica de los opuestos. De este modo, la música media entre lo alto y lo bajo, lo pesado y lo ligero, lo seco y lo húmedo. Como el relato, el dibujo representa valores integrales de la cultura andina. La belleza “no aparece nunca como algo que tiene un valor en sí –indiferente al acontecer del mundo– sino con una tarea a cumplir: producir un enlace entre dos términos contrarios” (Cereceda, 1987, p. 217).

3. EL SEGUNDO TEXTO: UN DIBUJO



Waman Puma (1615 - 1980: 316)

149

⁹Anexo 1. Ilustración de Waman Puma, como citado en Cereceda, 1987, p. 149.

Este hecho se hace aún más latente en el producto artístico por excelencia de la región andina: los textiles. José Sánchez Parga, en *Textos textiles en la tradición cultural andina* (1995), establece como piedra angular de su estudio sobre la textualidad del textil que la escritura de una sociedad se corresponde con su enlace territorial. En el caso andino, la labor agropecuaria a dos mil metros sobre el nivel del mar produce una lógica de simbolización basada en el recurso material en mayor abundancia: la lana. En el textil, para Sánchez Parga, el rol mediador de la belleza y de la pieza artística en sí trasciende una mera función expresiva y se condensa dentro de una función normativa al interior de la sociedad. En el arte textil, la sociedad reproduce una idea sobre sí misma, al codificar e imprimir en él los comportamientos culturales, lo que genera un dispositivo ético de soporte social (Sánchez Parga, 1995, p. 8). A su vez, los textos textiles son siempre contruidos bajo una lógica simétrica, materializando así el pensamiento dual. El autor argumenta que la complementariedad de la estructura figurativa desde la cual emana el texto textil es de carácter total, es decir, cerrada. De esta manera, se compone un texto completo, sin fisuras ni filtraciones. Todo parece indicar que la dualidad, como *pensamiento fuerza* andino, también estructura las categorías estéticas: todo lo que es real es doble.

Esta noción toma cuerpo dentro de la estética textil en lo que conocemos como las *K'isas*¹⁰. Las mismas, muestran en su estructura aquella noción dual en la que no se manifiesta una relación de tensión entre los opuestos tal como ocurre en el pensamiento occidental, sino más bien una complementariedad y una validación social de todo lo que se encuentre dentro de la amplia gama de oponibles, incluso así se trate del peligro¹¹. De este modo, las *K'isas* simbólicamente generan “la idea de una continuidad sin ruptura, de una transformación sin quiebre” (Cereceda, 1987, p. 188)¹². Las *K'isas* posibilitan el arte de construir una impresión que tiene simbolismos en dos niveles: uno ideológico y otro comunicativo. Las degradaciones cromáticas de las *K'isas* reafirman la importancia de las escalas narrativas, específicamente de su dimensión mínima, porque poseen una lógica de reducción tal como en las *matrioshkas* del mito antes mencionado. Esta lógica responde a una concepción complementaria: “la minimización permite la unión óptica de los contrarios” (Cereceda, 1987, p. 183). Lo que las *K'isas* evocan del arcoíris con su sistema de degradación es más bien su principio lógico: el de “la más perfecta unión, donde, sin embargo, cada identidad se conserva con fuerza” (Cereceda, 1987, p. 213). De este modo, para el pensamiento andino la manera más clara de explicar una idea es oponiéndole su contrario: “entendemos la luz en función de la sombra, la vida en función de la muerte” (Cereceda, 1987, p. 217).

Sin embargo, es menester mencionar que las *K'isas*, sin embargo, no forman parte de la tradición estética tradicional pre-hispánica de los andes. Por el contrario, el modelo de degradado es introducido recién en el proceso de industrialización y de la influencia de la globalización sobre el textil andino en lo que Arnold y Espejo (2013) denominan un *modernismo andino*. De hecho, el ejemplar más antiguo que se conoce de una *K'isa* es de 1938 (P. 159). Las autoras

¹⁰ Las *K'isas* son la luz del tejido. Es una angosta escala cromática que se ordena de lo más oscuro a lo más claro o viceversa. Es un contraste, pero con un equilibrio entre la cantidad de sombra y de luz. Las listas de colores que forman una degradación no se leen por sí mismas: es la pequeña escala que va desde la sombra a la luz la que constituye una unidad mínima de sentido (Cereceda, 1987, p. 184, 188).

¹¹ Entendemos como *peligrosas* a prácticas tales como el *Tinku*: Ritual aymara basado en la pelea cuerpo a cuerpo, que en ocasiones ha llevado a la muerte de sus participantes.

¹² Esta misma idea está presente en el ámbito de las producciones literarias, tanto orales, hápticas y textiles. La noción de una intertextualidad multinivel es defendida tanto por Denise Arnold (Arnold, Jiménez & Yapita, 2014), para quien “Cada cuento andino, como texto, no puede ser entendido aisladamente.” (p. 176).

argumentan que la difusión de la *K'isa* como un elemento central de la construcción estética del textil en Los Andes tiene que ver con un error de análisis de Cereceda, y a su vez, la amplia difusión de su obra. Aducen que la degradación dice relación más con una teoría del color, influenciada por Europa¹³, que con una expresión de la descomposición de la luz solar o una relación con el Arco Iris. De hecho, la obra de Cereceda fue amplificada en un momento, en que se estaban constituyendo distintas hebras de la identidad aymara moderna, tales como la creación de la Wiphala y su falsa asociación con un símbolo del Tahuantinsuyo. Por su parte, “durante estas mismas décadas, una de las principales fuentes de diseminación de los diseños de *k'isa* fue la fiesta aymara, sobre todo el *performance* del Gran Poder en la ciudad de La Paz” (Arnold y Espejo, p. 165). Este elemento es fundamental para nuestro análisis de la novela de Piñeiro, ya que consideramos que no es casual, que la estructura narrativa de un escritor mestizo, sea justamente el de la *K'isa*, dejando inexplorado estructuras más profundas del textil en los andes.

Contrario al carácter unidimensional de las *K'isas*, Denise Arnold y Elvira Espejo (2013) argumentan que el textil, lejos de ser una estructura superficial bipartita, es en realidad un elemento tridimensional, ya que las capas de urdimbre que conforman ambas superficies son una característica clave de la relación de las tejedoras con el objeto y a su vez, del pensamiento andino con el textil. Hay entonces un *interior* en el textil que es justamente de donde adquiere vitalidad. En *Hacia un orden andino de las cosas* (2014), Arnold va a investigar varias aristas de la cultura andina, pero lo que nos interesa aquí, es su análisis en torno al cuento y al acto de narrar en los andes, ya que, aquí se demuestra, cómo la estructura del textil, en tanto modelo de escritura, trasciende a otros registros y contenedores textuales tales como la narración y los khipus¹⁴. Hay así, un orden literario regulado por el tejido, pero que aún va más allá. En *El textil y la documentación del tributo en los andes: los significados del tejido en contextos tributarios* (Arnold, 2016), la autora va a discutir incluso sus trabajos previos en torno al *texto textil*, defendiendo una noción de *documento textil* donde “reducido a su condición de texto, el textil es un entramado de signos con una intención comunicativa que adquiere sentido en un determinado contexto. Visto como texto, el textil se percibe nuevamente como un objeto terminado.” De este modo, “es necesario acercarse al textil como un dispositivo didáctico y fuente de información; no como un texto pasivo, sino como un documento dirigido a los propios actores sociales de un periodo determinado” (p. 19). Con ello, Arnold quiere asegurarse de que la racionalidad occidental no sesgue la legitimidad de otros usos, tanto del textil como de los khipus. De este modo, coloca a ambos soportes textuales en una semiosis común basada en fibras (p. 22), cuyos fines desbordan el texto mismo, en usos más corporales, rituales, espirituales y esotéricos que previos estudios antropológicos caracterizaron como *menores*.

Segunda Capa

¹³ “La producción de la *k'isa* se basa más bien en los experimentos científicos europeos a partir del siglo XVII, que privilegiaban la producción de los colores rojo, amarillo y azul como primarios en vez de secundarios, y que se fundamentaban más en los principios de la teoría científica pura que en las prácticas experimentales de los talleres de teñido de la producción textil.” (Arnold y Espejo, 2013, p. 173)

¹⁴ Sistema de documentación, contabilidad y escritura háptico y visual de los pueblos andinos pre-hispánicos, basado en sogas.

Hemos señalado la importancia central del textil en las sociedades andinas, dado que en él se plasma la escritura social, de acuerdo con Derrida (1986): “no hay nada fuera del texto” (p. 207). Con lo cual, y de la mano de Sánchez Parga, podemos decir que la idea de autonomía del arte resulta inconcebible en las sociedades andinas:

La sociedad andina ha de ser entendida como la “escritora” y al mismo tiempo el metatexto de la obra tejida, y de la cual, a su vez, los tejidos no son más que un código de interpretación, donde se transcriben mensajes, reglas organizativas y el discurso de una sociedad. (Sánchez Parga, 1995, p. 25)

Sánchez Parga (1995) plantea que las sociedades andinas son “sociedades sin escritura sólo en cuanto la escritura hace referencia a un texto separado de sí mismas” (p. 8). Este autor, tras la revisión de los estudios de Pierre Clastres y de sus propias investigaciones, concluye que la escritura en una sociedad que deja de estar “incorporada” a esta “no es la escritura de la sociedad sobre sí misma sino de los poderes políticos o religiosos que desde su interior se vuelven autónomos. La mayor autonomía escritural de los textos comporta a su desanatomización o descorporalidad” (p. 9). Desde esta perspectiva, la modernidad occidental se constituye como artífice y ejemplo de esta escritura descorporal.

En consecuencia, la conquista de la autonomía del arte es posible únicamente en una sociedad en la que la escisión es su clave fundante, mas no en las que la energía necesaria para mantener la complementariedad o el peligro¹⁵ es el fundamento de la vida. Europa, tras sus procesos de conquista y colonialismo, no se entiende sin la división entre la humanidad y la naturaleza, lo útil y lo necesario, lo público y lo privado, el Estado y la sociedad, lo masculino y lo femenino, las emociones y la razón, lo real y lo imaginario. Por ello Jauss (2002) parte desde un problema formalmente abismal: la recepción estética en una sociedad basada en la oposición entre trabajar y disfrutar, donde el *gozar* es presentado como separado del conocer y del actuar (p. 39).

En su *Pequeña apología de la experiencia estética* (2002), Jauss recorre diversas posturas en relación con la tensión en torno al problema sobre si el arte estimula procesos cognitivos a partir de su recepción racional o, por el contrario, lo hace por su recepción sensible. En nuestro análisis, entendemos a Jauss como un teórico del *zurcir*, puesto que su propuesta implica un fuerte contraste con las concepciones clásicas desde Platón y Aristóteles, pasando por Kant y Hegel, hasta la estética negativa de Adorno. Su esquema *zurce* distintas oposiciones bajo la experiencia estética, y sus argumentaciones develan que el placer y la recepción sensible no están alejados de procesos cognitivos y conscientes, sino que resultan claves para estos mecanismos. En el procedimiento del *zurcir* comprobamos la cantidad de problemas a los que Jauss se enfrenta por la condición escindida del arte en relación a la sociedad, pero también, y sobre todo, por *liberación de* y *liberación para* como funciones del arte o, más bien, como fundamentos de la experiencia estética en una sociedad que está en constante pugna por su emancipación de lo cotidiano, conflicto que surge ya desde la antigüedad griega. Así, frente a los hiatos en el pensamiento occidental, Jauss pretende una reunificación y para ello rescata nociones estéticas de Herbert Marcuse, Fred Fiedler, Viktor Sklovski y Paul Valéry; a partir de lo cual se pueda:

¹⁵ Hacemos alusión a *peligro* tal como señalamos arriba en relación al tinku o al arcoíris. A veces los opuestos no se complementan sino que su roce genera otro tipo de relaciones, no necesariamente negativas, pero que pueden desencadenar la muerte.

(...) dejar abierta la pregunta acerca de cómo se franquea el abismo entre la praxis presente y el arte como *promesse de bonheur* para la experiencia estética y de cómo ha de ser conducido el solitario y sorprendido espectador, mediante la experiencia comunicativa del arte, a una nueva solidaridad de la acción. (Jauss, 2002, p. 51)

En esta operación emprendida por Jauss, nos encontramos con distintos conceptos que pretende reunificar en una comunión orgánica y que conforman las brechas con las que la racionalidad occidental construye lo real. En la lucha por la reunificación de lo escindido en un mundo alienado, la recuperación de nociones se vuelve prioritaria. Dentro de este conjunto, podemos reconstruir el siguiente esquema de *conceptos-prácticas* formulados por Jauss:

Autor	Concepto/práctica
Valéry	Visión Pura: romper la ilusión de que la naturaleza está hecha para el hombre (Jauss, 2002, p. 67).
Da Vinci	<i>Construire</i> : actividad en la que convergen la comprensión y la producción (Jauss, 2002, p. 67).
Fiedler	Establecer la inseparabilidad entre contemplación y producción, visión y expresión (Jauss, 2002, p. 69).
Sklovski	Cancelar la extrañeza entre sujeto y objeto surgido por la automatización de la percepción subjetiva (Jauss, 2002, p. 64).

El proyecto estético de Valéry también se enmarca en la labor teórica del *zurcir*, por eso Jauss (2002) necesita de este autor para nutrir su propuesta. Con su *visión pura* Valéry pretendía correr el velo impuesto entre la vista y las cosas, pero también, sobre todo, postular un canal para la rearticulación del mundo:

El principio del arte como pura visibilidad no se limita en la obra de Cézanne a liberar a la percepción de las anteojeras de un saber orientador previo con el fin de que se pueda volver a sentir un objeto en su coseidad y en la pluralidad de significaciones. En el proceso de *réalisation*, la recuperada función cognoscitiva de la percepción estética hace surgir ante nuestros ojos, a la vez que la coseidad perdida, una articulación entre las cosas que se nos había vuelto desconocida, la «articulación de un mundo». (Jauss, 2002, p. 71)

Este gesto de liberación está ausente en lo que nos ha llegado de la producción estética de los Andes prehispánicos. Si existió una función crítica de los productos artísticos orientados hacia esas sociedades, falta investigación al respecto. Por ello, diremos que la relación con la cultura en los Andes es radicalmente distinta a la relación de Europa con su cultura en tanto *industria*. Esta diferencia es resultado del elemento autónomo del arte en tanto producción y del elemento contemplativo en tanto recepción. A su vez, la contemplación no constituía un momento en la estética andina, lo cual reduce drásticamente cualquier tipo de distancia entre experiencia sensible

y contemplación teórica, pues la experiencia estética era vivida de forma participativa y siempre como vínculo social. Al respecto, Sánchez Parga (1995) sostiene que el arte en los Andes se entiende directamente como un objeto social, y en el caso del textil, afirma:

La organización del espacio textil en su figurativa propiamente hablando no constituye un mensaje, no se dirige a nadie en particular; sin embargo, comporta una información, de la misma manera que la secuencia del relato mítico; incluso en ausencia de cualquier auditorio. En definitiva, se trata del discurso de una sociedad-cultura sobre sí misma. (Sánchez Parga, 1995, p. 44)

Precisamente, Jauss (2002) ve en la estética de Valéry y en la historia secular del arte preautónomo la posibilidad de redotar al arte de su elemento comunicativo en tanto configurador de normas (p. 81), pero también por su capacidad para transgredirlas.

(...) oponer a la experiencia atrofiada y al lenguaje servil de la sociedad de consumo una función crítica y creativa de la percepción estética y, a la vista de la pluralidad de funciones sociales y de las versiones científicas del mundo, hacer presente el horizonte del mundo común a todos y que el arte puede visualizar como un todo posible o realizable.» (Jauss, 2002, p. 73)

Asimismo, Jauss (2002) querrá *zurcir* una última distancia: la del sujeto con sus pares. Hacia el final de la obra, enfatiza la importancia de que la experiencia estética articule “la experiencia individual con la experiencia ajena” (p. 76), pues la identificación con las emociones que suscita el arte transmite también normas de acción. Zurcir es entonces para nosotros una operación necesaria, en las sociedades occidentales, para re-entramar las producciones estéticas con el mundo social. Jauss apunta a zurcir esta brecha entre arte y sociedad con la producción sensible europea. ¿Cómo funcionaría este procedimiento en sociedades mestizas como las nuestras?

Tercera capa

La novela *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Pablo Piñeiro, publicada en el año 2003 por la editorial Offavim en la ciudad de La Paz, nos brinda una narrativa cuya estructura literaria está compuesta por diversos elementos propios del pensamiento estético andino. Para abordarlos, hemos escindido esta última capa de nuestro análisis en cinco secciones. En las cuatro primeras desarrollaremos los criterios que, según consideramos, conforman la estructura narrativa y discursiva de la novela para, a modo de conclusión, en la última, esbozar brevemente nuestra defensa en torno a la actualidad de la estética andina en relación con los procesos de resistencia cultural frente a la maquinaria colonial.

Marginalidad

La trama de la novela transcurre en la ciudad de La Paz durante la fiesta del Señor del Gran Poder. Juan Pablo Piñeiro ha creado una deidad andina: Sara Chura, una mujer gigante y ancestral que requiere el sacrificio de una criatura portadora de una plaga, asimismo ancestral. Se trata del *cadáver que respira*, con él podrá despertar y catalizar un *pachakutic*¹⁶. Para ello, contrata los servicios de César Amato un *pax'paku*, es decir, un personaje que cambia de piel¹⁷ muchas veces en el transcurso de su vida. En el momento en que suceden los hechos de la novela, César Amato se ha puesto la piel de un detective. Su búsqueda del *cadáver que respira* teje las tramas de los personajes que surgen en el transcurso de la investigación. Otro personaje que aparece en la narración es Don Falsoafán, el inventor de causas perdidas, que dicta sus proyectos a su secretario Puntocom; ambos recién migrados del campo a la ciudad. Además, están Juan Chusa, quien oficia en la Funeraria Arcoíris¹⁸ de cadáver postizo en los funerales que requieren un cuerpo para ser velado; Al Pacheco, un borracho con esperanzas de ser candidato a la presidencia de Bolivia, y su esposa ciega, Lucía Apaza, que construye maquetas del mundo de los vivos y de los muertos. También se encuentran los hermanos Zepita, guardianes de Sara Chura, y el mulato Moisés, guardia de seguridad de La selva oscura, el bar donde Sara Chura cita a César Amato.

Todos estos personajes destacan por su carácter marginal: chantas, indígenas, campesinos, borrachos, ciegos y negros muestran la historia de “segregación, opresión, pero también de resistencia y perduración del mundo indígena y la cultura andina en Bolivia” (Aramayo Canedo, 2012a, p. 2). La elección de Piñeiro de construir una narrativa orientada hacia un *pachakutic* con personajes socialmente marginados permite dos lecturas. Por un lado, la marginalidad es uno de los conceptos sobre el cual se erige la categoría de belleza en los Andes porque en ella reside una posibilidad transformadora, como se ilustra en el mito de la sanación de Tupaj Yupanqi. En este sentido, en la marginalidad social de estos personajes radica su belleza y su potencia en tanto mediadores de la transición hacia el despertar andino. La segunda lectura se vincula con la crítica de la sociedad boliviana contemporánea, la cual a su vez se articula en la integralidad del aparato narrativo mediante el *cadáver que respira*, personaje que simboliza la miseria y el hambre del orden actual del mundo. A lo largo de la novela, los indicios de que este personaje condensa la negatividad en la trama son evidentes: se describe a un ser que sufre una enfermedad que le provoca la pérdida de los cinco sentidos, motivo por el cual no muere, pero tampoco vive. De este modo, en la primera parte de la novela este personaje evoca el adormecimiento de las nacionalidades indígenas. Hacia el final, cuando se construye la imagen de la posible muerte del *cadáver que respira*, se describe que de su cuerpo se desprenden muertos, niños con hambre, ollas vacías, soldados, mineros acostumbrados a sentir frío, tanto dentro como fuera de la mina (p.94).

La crítica que el relato elabora no se detiene en alusiones al colonialismo y al neoliberalismo, sino que redirige sus cuestionamientos hacia el lector mismo: “El cadáver que respira no es una persona, es una terrible invención para mirar al otro. Si te miras ahora mismo vas a darte cuenta de que el cadáver que respira también eres tú” (p. 122). El *cadáver que respira* engloba la marginalidad y sus miserias, por lo mismo su destrucción abarca también la centralidad y la calma. La marginalidad de los personajes y del *cadáver que respira* le otorgan centralidad a

¹⁶ *Pacha* significa tiempo/espacio y *kutic* cambio/retorno. El *pachakutic* es un mito andino cuya significación se aproxima al concepto de *revolución* en el pensamiento occidental.

¹⁷ Entendida aquí como oficio y estilo de vida.

¹⁸ Nótese la referencia léxica en el nombre de la funeraria a la interpretación andina del arcoíris que hemos desarrollado en la primera capa: el exceso de belleza invoca la muerte.

la crítica social, dentro de un relato que sucede en la periferia del mundo y de la realidad, en tanto narración onírica; característica que abordaremos más adelante.

Escala Mínima

Otro elemento presente de la estética andina en la novela se vincula con la relevancia de la escala mínima en su función condensadora de belleza y en tanto espacio resolutivo de los conflictos, dado que allí se propician soluciones para los problemas de mayor escala, de acuerdo al esquema narrativo andino que hemos comentado anteriormente. Por un lado, tenemos la figura de Lucía Apaza, una mujer ciega que construye cotidianamente las maquetas del mundo de los vivos y de los muertos. En estas maquetas se puede observar en tiempo real lo que está sucediendo en el mundo y esta visión global sobre el todo permite tomar decisiones, concebir ideas y resolver conflictos. Las maquetas son el medio por el cual el *pax'paku* se da cuenta de que el *cadáver que respira* no está ni en la pequeña escala del mundo de los vivos ni en la de los muertos, lo cual permite a la narración abrirse paso hacia los orígenes de la amistad entre este ser y Don Falsoafán.

Otro elemento importante es que en ciertos puntos de la trama Sara Chura transforma a los personajes en insectos: las conversaciones con ella los llevan necesariamente a un proceso de metamorfosis donde se transformaban en alacranes o escarabajos. Con lo cual la mayor parte de los diálogos entre Sara Chura y el resto de los personajes se da con ellos convertidos en seres diminutos. Nuevamente, lo central y lo grande se vincula con lo pequeño y lo marginal para que, de esta fricción ante el peligro y su complementariedad resultante, surja un despertar:

Cambiarán el curso de los hilos, haciendo y deshaciendo los nudos del paso de un tiempo más pequeño, más fugaz, más finito donde se concentrarán en las formas tejidas, con la mirada microscópica, de sus ojos no visibles, encarando al infinito. (p. 84)

Chuyma

La racionalidad como proceso cognitivo primordial y escindido del resto del cuerpo es la piedra angular del pensamiento occidental¹⁹. Silvia Rivera Cusicanqui en *Un mundo ch'ixi es posible* (2022) analiza un aforismo aymara para esclarecer el tipo de pensamiento que predomina en los Andes: “*qhipnayr uñtam, luram, sarnaqtam, ch'amachtam, lup'im, amuyt'am, qamam*: pasado- futuro miramos, hacemos, caminamos, nos esforzamos, pensamos con la cabeza, pensamos con el/la *chuyma*” (p. 75). *Chuyma* es una palabra aymara que refiere al corazón y la entraña, por lo tanto, este aforismo se desprende de una concepción según la cual pensamos con la cabeza, con el corazón y con el estómago. El pensamiento andino se entiende como un proceso

¹⁹ En referencia a esto, Josef Estermann en su libro *La filosofía andina* aduce que la razón como concepto no es una noción integral del ser humano, sino que solo puede ser comprendida por otros sistemas de pensamiento dentro de un procedimiento de transculturación. Así, la razón, según el autor, no es una propiedad del ser humano sino de Europa.

cognitivo total en el que se articulan racionalidad, sentimientos e intuición, pero también memoria. Vamos a llamar a esta concepción *pensamiento chuyma*.

Este pensamiento aparece de manera reiterada en las distintas voces que componen la novela de Piñeiro. En la primera parte, el inventor Don Falsoafán dicta a su secretario cuatro pensamientos que estructuran una crítica de la racionalidad y una defensa del pensamiento andino: “El ser humano ha olvidado que la razón es solamente una opción para enfrentarse al misterio del mundo” (p. 45). Pero no solo se manifiesta en los diálogos de los personajes, sino que también es parte de la estructura narrativa conformada como un tejido onírico.

La novela se estructura en dos grandes partes. El primer apartado es la búsqueda del falso cadáver por parte del detective. Este recorrido se desarrolla durante la festividad de la ciudad de La Paz, donde la investigación y sus avatares inician la construcción de un mundo que quiere generar un efecto de realidad. En oposición, los apartados siguientes ya no se apegan tanto a la mimesis y la fantasía se incrementa con escenas surrealistas, mediante la construcción de un mundo cuyas posibilidades y torceduras son tan amplias como las de los sueños.

De este modo, la linealidad, el presente y la coherencia con lo real dejan de ser el sostén del espacio y de la interacción entre personajes para que la imaginación constituya la estructura misma de la narración. Así, tiene lugar una escena donde Juan Chusa conversa y hasta discute álgidamente con un pedazo de carne en su plato: Jerky²⁰. El discurso del pedazo de carne aboga por el pensamiento racional, mientras que Juan Chusa defiende la fe como un elemento esencial para la constitución de lo real, argumentando que altera nuestra percepción sobre la realidad. Plantea que “la razón no sirve de nada cuando se la considera la única cosa” (p. 102). En esta discusión, Juan Chusa critica el modo en que Dios establece un orden jerárquico en el mundo y opone a esta concepción la de un mundo ordenado, a lo andino, proporcionalmente:

A mi manera de ver, tu dios ordena el mundo en jerarquías y no proporciones. Y al jerarquizar nuestro ser se dio paso a contradicción lamentables. En cambio, cuando se ordena el mundo en proporciones, entonces se puede elaborar los tejidos que nos deberían unir. Yo no digo que el mundo sea tal como lo concibo; por eso al nombrarlo, en vez de petrificarlo, lo convoco. Y si lo convoco es porque sé que la realidad es una sustancia mutable, que ahí está el poder de la vida, que sigue ciclos, que se transforma, que se teje infinita. (Piñeiro, 2003, p. 103)

Este planteamiento evidencia en la narración los dos grandes canales de expresión del *pensamiento chuyma*, el cual resulta estructurante por su carácter fantástico. Pero también se le dedican grandes porciones del espacio narrativo en las voces y diálogos de los personajes.

Pensamiento Textil

Hemos comentado ya la centralidad del artefacto textil en las sociedades andinas. Tejido a modo de escritura,²¹ se trata de un texto especular que combinaba tanto efectividad como afectividad (Sánchez Parga, 1995, p.12). Los pueblos andinos fijaban su pensamiento colectivo

²⁰ Jerky es la palabra anglosajona para nombrar al pedazo de carne vacuna deshidratada que en la región andina es conocida como *charqui*.

²¹ Hernando Marsal (2015) denota el hecho de que texto y textil comparten una misma raíz latina (p. 1044).

a través de categorías estéticas condensadas en el textil, objeto a partir del cual se desprendían distintas prácticas culturales, rituales y medicinales. Sánchez Parga (1995) afirma: “Así como podemos hablar de un pensamiento arquitectónico en el gótico medieval, en los Andes podemos hablar de un pensamiento textil” (p. 13). En *Cuando Sara Chura despierte*, este pensamiento se manifiesta en el mismo formato doble que tiene lugar en el *pensamiento chuyma*: la estructura narrativa y el contenido discursivo de los personajes.

Por su parte, mencionamos el hecho de que la estructura textil más difundida, pero que no pertenece a la tradición estética andina pre-hispánicas son las *K'isas*. Aquí vamos a plantear que el autor, en tanto subjetividad mestiza, tomó este elemento para componer su narración, ya que es una subjetividad que dialoga con su propia subjetividad, dejando de lado las complejidades que han conformado al textil andino históricamente²²:

(...) el problema es que, al cabo de cincuenta años, cierta ceguera para el análisis de esta situación de parte de los mismos aymaras (o el éxito de su incorporación al capitalismo global), no sólo ha fomentado la diseminación masiva de la *k'isa* ligada a la identidad aymara, sino que también nos ha llevado a la importación masiva de telas chinas con estos colores y diseños industriales para las fiestas aymaras como el Gran Poder o carnavales. (Arnold y Espejo, 2013, p. 178)

De este modo, en referencia a la estructura narrativa, en “Lectura de un espacio: el textil de Sara Chura” (2011) Adriana Lanza afirma que posee una correspondencia estético-espacial con el textil. Con ello, confecciona un diagrama para mostrar el núcleo de su argumento, el juego de espejos y de correspondencia izquierda-derecha y arriba-debajo de las partes del libro:

1. Las pieles de César Amato	3. El bolero triunfal de Sara	4. La vida según Juan Chusa Pankataya
2. Las invenciones de don Falso Afán		5. Las metamorfosis del cadáver que respira

Esto mismo sucedería con los personajes. Para Lanza, Juan Chusa es reflejo de César Amato y Don Falsoafán, del *cadáver que respira*. Si bien compartimos la propuesta de la autora en relación a la correspondencia a modo textil de los capítulos del libro, no lo hacemos respecto a los personajes pues, como sostuvimos antes, en nuestro análisis el *cadáver que respira* manifiesta la urdimbre sobre la cual se trama el resto de los personajes. Nuestra interpretación del símil entre la estructura narrativa y la composición de un textil es que los personajes se entranan al punto de *ser* juntos. La existencia y muerte del *cadáver que respira* es a la vez la motivación por la que Sara Chura duerme y quiere despertar. Así, los personajes de la novela son y viven mediante una relación recíproca: “cada una de las criaturas humanas es un nudo único, irrepetible, que se teje el mundo” (p. 103). El otro, sea presente o pasado, se plasma en la

²² Arnold y Espejo hablan de estructuras complejas en el textil cuando la urdimbre presenta matrices de tres a ocho capas. (2013, p.33)

constitución textil y esta constitución es la que vemos en formato narrativo en *Cuando Sara Chura despierte*.

Entramos aquí en la segunda relación que la novela establece con el textil. El textil era un vehículo de la memoria, una simbolización del pasado en el instante de vida actual: “se forman los nudos, se crean figuras y nuestra historia es la trama que se teje en la gran urdimbre de los ancestros” (p. 81). En este sentido, Arnold (Arnold, Yapita & Espejo, 2007) para su teoría de la textualidad andina, utiliza la filosofía derridiana en torno a la escritura como marco teórico para comprender lo que sucede en el textil andino: “En la archiescritura derridiana, se busca mediante la voz y luego el *grafein*, redefinir el sentido del Mismo, al reconstruir el Otro” (p. 51). Este carácter de otredad presente en la escritura textil manifiesta la *naturaleza viva*²³ del tejido, concepto que se centra en la expresión creativa y estética que emerge del acto de “revivificar algo en un estado muerto con un nuevo espíritu de la regeneración, lo que impulsa también, a través del tiempo, la generación de nuevos seres y su intercambio entre grupos” (p.58). No se trata de someter o asimilar al otro al volverlo un igual, sino de “*ser* el otro en su diferencia” (Marsal, 2015, p. 1054). Esta noción del textil vivo toma forma enunciativa en la novela en referencia al *pachakutic* que conllevará el despertar de Sara Chura: “El *aqsu*²⁴ que la cubrirá cambiará de colores y diseños, vertiginosamente, a cada segundo, a cada instante, y será un textil perfecto, el tejido del movimiento” (p. 83) o “Sólo se verá un tejido cambiando de formas y colores, como un espejo de la memoria, el día en que Sara Chura despierte” (p. 84).

De este modo, estructura narrativa y enunciación discursiva son urdimbre y trama en una novela que se comporta al modo de un modelo *K'isa*. El pensamiento andino se hace presente de forma doble en una constante reivindicación de las categorías estéticas que el textil materialmente simboliza.

Zurcir

Del recorrido que hemos trazado, queremos remarcar la noción propuesta respecto a Jauss, el *zurcir*. En este trabajo nos propusimos rescatar las nociones estéticas del mundo andino prehispánico plasmadas en el textil y detectar estas categorías en la novela de Juan Pablo Piñeiro, no podemos eludir ni nuestra realidad ni la crítica social que se estructura en el relato: la miseria provocada por el sistema colonial aún vigente. En la novela en cuestión, hemos encontrado elementos propios de una estética andina ajena a Europa, pero también un elemento fundante propio de la globalización: la estructura de la *K'isa*. En relación a esto, tomamos el concepto de *Ch'ixi* en Rivera Cusicanqui (2022), pues en tanto sociedades latinoamericanas nos comprendemos como partícipes del pensamiento occidental, pero también nos encontramos influenciados por el pensamiento indígena. Aquí radica la importancia de rescatar categorías

²³ En relación al rol ritual y medicinal, Arnold comenta la existencia de los textiles maternos, los cuales se cubrían alrededor de una mujer para incentivar su fertilidad. La naturaleza viva del textil andino no solo impulsa las relaciones generativas entre una madre y sus varias crías en la familia inmediata, sino también entre los caseros de las comunidades a diferentes alturas (Arnold, Yapita & Espejo, 2007, p. 55). Asimismo, Elvira Espejo, tejedora aymara con la que trabajó Arnold, comparó la acción de urdir el telar con la de “hacer que se convierta una wawa en persona” (Arnold, Yapita & Espejo, 2007, p. 59).

²⁴ Saya, fustán o falda de mujer. <https://es.bab.la/diccionario/quechua-espanol/aqsu>

andinas en nuestra decisión de abordar los aportes teóricos de Jauss. Hemos sostenido que el trabajo del autor se basa en un procedimiento de *zurcir* el pensamiento estético occidental con el hilo de ese mismo pensamiento. Nosotros, nuevamente en tanto latinoamericanos, estamos frente a un mundo de posibilidades mucho más vasto a la hora de *zurcir* nuestras escisiones y nuestras heridas coloniales. Así, somos resultado de una práctica y un *ethos*, propio del mestizaje *ch'ixi*, que (re)conoce su índex interior y está firmemente situado en el aquí-ahora de su tierra y su paisaje. (Rivera Cusicanqui, 2022, p. 26)

Colocamos en el centro de este procedimiento al textil, pues su absoluta importancia para el mundo andino no ha logrado ser avasallada, sino que se ha integrado a nuestra realidad latinoamericana. No es casual que la primera industria que se gestó en la región andina, el año 1847 en Perú, fuese la del textil²⁵ (Rabines, 1930, p. 10). Como afirma Hernando Marsal (2015): “Los talleres textiles son los responsables de la presencia innegable de lo andino en las metrópolis de Sudamérica, que se deja ver en las calles, las ferias, las fiestas y el tejido urbano” (p. 1050). Consideramos que en el campo de lo sensible y frente a la autonomía del arte, la textualidad textil que Piñeiro traduce al género novelesco se orienta hacia ese *zurcir*. Por medio de él, en tanto producción literaria, alimenta aquella *visión pura* de Valéry, mediante la que podamos provocar nuevos ángulos en la mirada; en nuestro caso, desde otro sistema de pensamiento, donde las posibilidades que la estética andina brindan, tanto para el arte como para la literatura, se perfilan como una herramienta para una política decolonial, cuya exploración deviene ineludible.

Bibliografía

- Arnold, D., Yapita, J.D. y Espejo Ayca, E. (2007). *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*. La Paz: ILCA.
- Arnold, D. y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA.
- Arnold, D., Jiménez, D. y Yapita, J.D. (2014). *Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los andes meridionales*. La Paz: ILCA.
- Arnold, D. (2016) *El textil y la documentación del tributo en los andes: los significados del tejido en contextos tributarios*. La Paz: ILCA.
- Aramayo Canedo, L. (2012a). “Cuando Sara Chura despierte: Pachacutic y la muerte del cadáver que respira” en *Sin Frontera: Sin-ismos*, No. 1., pp. 1 – 16.
- _____ (2012b). *Las pieles que habitamos: Chuquiango, la ciudad mercado*. University of Texas, Austin.

²⁵ Obrajes textiles que operaron como engranajes de la maquinaria colonial. El textil como reverso opresor por medio de la explotación de las flamantes repúblicas latinoamericanas. Al respecto, escribe César Dávila Andrade (1959) en “Boletín y elegía de las mitas”: “En obraje de telas, sargas, capisayos, ponchos, yo, el desnudo, hundido en calabozos, trabajé año cuarenta días, con apenas puñado de maíz para el pulso que era más delgado que el hilo que tejía. Encerrado desde la aurora hasta el otro claro, sin comer tejí, tejí. Hice la tela con que vestían cuerpos los Señores que dieron soledad de blancura a mi esqueleto. Y Día Viernes Santo amanecí encerrado, boca abajo, sobre telar, con vómito de sangre entre los hilos y lanzadera. Así, entinté con mi alma, llena de costado, la tela de los que me desnudaron” (p. 173).

- Cereceda, Verónica (1987). Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: HISBOL.
- Dávila Andrade, C. (20 de agosto del 2022). “Boletín y elegía de las mitas”, disponible en: <https://www.prolipa.com.ec/blog/wp-content/uploads/2019/01/144275325-POE-MA-ELEGIA-DE-LAS-MITAS.pdf>
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Estermann, J. (2009). *Filosofía andina: sabiduría andina para un mundo nuevo*. La Paz: Instituto superior Ecuménico Andino de Teología.
- González, A. (2017a). *Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana*. Universidad de Córdoba (edición digital).
- _____ (2017b) Gestos coloniales: reverso y diseminación. Una lectura a partir de Principio Potosí Reverso y Cuando Sara Chura despierte e Illimani púrpura de Juan Pablo Piñeiro. *Revista de Lingua y Literatura*, v. 19, no.33.
- Huanca Soto, R. (2012). El entretejido de una literatura boliviana andina desde las novelas *Felipe Delgado* de Jaime Saenz y *Cuando Sara Chura despierte* de Juan Pablo Piñeiro. *Kipus, revista andina de letras*, no. 31, pp. 51-68.
- Jauss, H. R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- Lanza, A. (25 de agosto del 2022). “Lectura de un espacio: el textil de Sara Chura”. *Ensayo de Bolivia*: <https://ensayodebolivia.blogspot.com/2011/03/lectura-de-un-espacio-el-textil-de-sara.html>
- Marsal, M. H. (2015). Tramas transandinas: dinámicas culturales del textil andino. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXI, no. 253, pp. 1043-1060.
- Palermo, Z. (2014). “Introducción”. En *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: El Signo.
- Piñeiro, J. P. (2003). *Cuando Sara Chura despierte*. La Paz: 3600.
- Quijano, A. (2014). *Textos de fundación* (compilación a cargo de Zulma Palermo y Pablo Quintero). Buenos Aires: El Signo.
- Rabines, E. (1930). La realidad social de América Latina. *Amauta*, no. 29, pp. 1-8.
- Rancièrè, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial
- Rivera Cusicanqui, S. (2022). *Un mundo Ch'ixi es posible*. Quito: Kikuyo Editorial.
- Rodríguez Márquez, R. (2008). *De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: La tercera orilla (sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)*. University of Pittsburg.
- Sánchez Parga, J. (1995). *Textos textiles en la tradición cultural andina*. Quito: IADAP.
- Zavaleta, R. (1983). “Las masas en Noviembre”. En Zavaleta, R. (ed.), *Bolivia Hoy*. México: Siglo XXI