

# El futuro es un *chenk'o*: las aventuras exageradas de ex bolivianos por la galaxia en *De cuando en cuando Saturnina* de Alison Spedding

The future is a *chenk'o*: The exaggerated adventures of ex-Bolivians in the galaxy in *De cuando en cuando Saturnina* by Alison Spedding

Mauricio Murillo Aliaga\*

## Resumen:

Aproximación crítica a la novela *De cuando en cuando Saturnina* (2004) de Alison Spedding. El trabajo sostiene que se trata de una parodia de las novelas cyberpunk, pero desde una base literaria andina, tanto cultural como lingüísticamente. El autor propone llamar esta propuesta literaria *p'ajpa cyberpunk*, singularizándola por su anacronismo espaciotemporal; el texto de Spedding iría incluso más lejos, al plantearse como “contra-cyberpunk”, en la medida en que no propone un mestizaje, sino un hibridismo delirante y desordenado. Finalmente, se indica que la novela está escrita desde un punto de vista feminista.

\* Profesor Universidad Católica Boliviana “San Pablo”.  
Contacto: mauricio.murillo@hotmail

## Abstract:

Critical approach to the novel *De cuando en cuando Saturnina* (2004) by Alison Spedding. The paper argues that Spedding's book is a parody of the cyberpunk novels from an Andean literary base, both culturally and linguistically. The author proposes to call this literary genre *p'ajpa cyberpunk*, characterizing this by its spatiotemporal anachronism. Spedding's novel would go even further by posing as a new version of the cyberpunk, insofar as it does not propose miscegenation, but a delirious and disorderly hybridity. Finally, it is indicated that the novel is written from a feminist point of view.

## 1. Introducción

Alison Spedding (Londres, 1962) ha escrito en español una de las trilogías más interesantes de la literatura boliviana de los últimos años: *Manuel y Fortunato* (1997), *El viento de la cordillera* (2000) y *De cuando en cuando Saturnina* (2004). En estas novelas Spedding reelabora géneros literarios definidos. Spedding crea nuevas fronteras dentro de dichos géneros (como también dentro de la acepción de novela); en este sentido, se apropia de estilos universales para resemantizarlos desde el lugar que habita. Estas tres novelas parodian los géneros de la picaresca, el *thriller* y el *cyberpunk*, respectivamente. En este gesto encontramos una tensión que recorre toda la trilogía: el homenajear el género que se parodia y a la vez el trastocarlo y quebrarlo.

Este ensayo tratará de la novela *De cuando en cuando Saturnina* en relación a su reinterpretación del *cyberpunk* (movimiento que nace y tiene su auge en los ochenta). Se verá cómo esta reconstrucción del género permite crear nuevos sentidos que destacan el lugar específico desde donde escribe Spedding. De esta manera, los conceptos de parodia e intertextualidad son mecanismos poéticos que recorren el libro, pero que, como el género del *cyberpunk*, también son puestos en crisis desde su interior. Tres imágenes importantes y un concepto general permitirán reflexionar sobre el hacer de la novela: el *tuxllu* radioactivo, el video erótico-étnico, el carnaval en el *Orbital*, y lo femenino.

## 2. El plan de navegación

La novela inicia con un prólogo al que le sigue el "Manual de la usuaria". En este manual (como una parodia de *Rayuela* de Julio Cortázar) encontramos una descripción de las opciones (varias) que tiene la lectora para navegar por la novela, en la que el acto de leer es central. Desde las primeras páginas la escritura identifica su tipo de lectora. Ricardo Piglia explica que "la lectura construye un espacio entre lo imaginario y lo real, desarma la clásica oposición

binaria entre ilusión y realidad. No hay, a la vez, nada más real ni nada más ilusorio que el acto de leer” (Piglia ,2005:30). La lectura es una de las primeras instancias que privilegia el libro de Spedding, por esto entendemos que la reconstrucción de un género cerrado como el *cyberpunk* es tan importante en la novela: la escritura de *De cuando en cuando Saturnina* se mueve pendularmente en la tensión entre lectura y escritura.

No es gratuita la presencia de múltiples lectores: los técnicos que leen las pantallas, los *quipucamayoc* (lectores de quipus), los brujos que leen la coca, los lectores de CD, etc. No sólo el futuro, con la tecnología, crea nuevos lectores, sino también la tradición (como los brujos que leen el cielo o cualquier signo natural). La lectura, entonces, es una manera de entender y revelar la vida, como también es una manera de descifrarla y cifrarla a la vez. El acto de la adivinación (que es el acto de evocar e imaginar el futuro en el presente) es un paralelo del acto de escribir y del acto de leer.

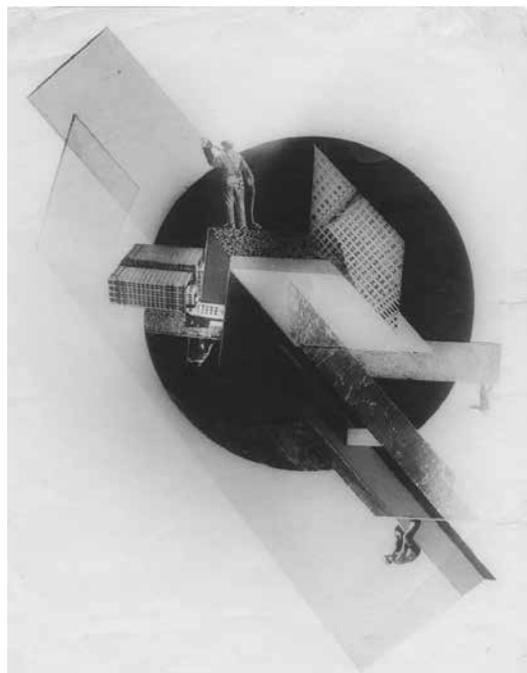
En la novela de Spedding se privilegia el acto de narrar antes que el registro fehaciente de los hechos. Frente a un video documental de la revolución que acaba con Bolivia, Saturnina le dice a Fortunata: “¡La abuela cuenta de otra forma!” (65)<sup>1</sup>. La narración de la aventura es mucho más rica que el registro de los hechos (manipulado, en el caso del video, por miembros de la cúpula de poder de la ex-Bolivia). En *De cuando en cuando Saturnina* la mentira y el artificio son importantes. Se ve en los rumores que inventa Saturnina y que al final le permiten recobrar la libertad luego de ser encarcelada: “El día que encuentres a alguien que empieza a contarte una de las historias que vos misma has hecho correr, y con detalles que vos no has puesto. Ese día sabrás que el cuento ha cobrado vida y puedes echarle a escuchar” (256). Se entiende cuán importante es el peso de la narración, su poder. La palabra (oral y escrita) puede cambiar la realidad. “Las mentiras más exitosas son las que casi son verdad” (265).

### 3. Para una (breve) teoría del intertexto y de la parodia

Para entender mejor el mecanismo intertextual y paródico tan singular de la novela es preciso revisar ciertas nociones de estos dos términos. Gerard Genette define la intertextualidad “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989:10). Es, entonces, la inserción de un texto existente en el interior del texto que se está creando.

1 Para las citas de la novela solo se hará la referencia a la página de la edición que se describe en las referencias.

Por otro lado, se puede describir la figura de la parodia como separación, como contraste, frente a una primera acepción de incorporación (Hutcheon, 2001:60). La parodia se diferencia de la intertextualidad en que la incorporación del texto parodiado ya no es sólo material, sino que ideológicamente la escritura que parodia se plantea reflexivamente frente al texto original. “[D]etrás del plano de la obra hay otro plano, aquel que es estilizado o parodiado. Pero en la parodia es necesario el desfase de los dos planos, su desplazamiento” (Tynjanov, 2001:10).



Gustav Klutsis: "Ciudad dinámica" (1919)

Como se anunció más arriba, *De cuando en cuando Saturnina* reconstruye un género instituido para realizar el desplazamiento del mismo. Pero habría que preguntarse: ¿hasta dónde nos alcanza la teoría del intertexto y la parodia para entender el acto de reconstrucción que realiza Spedding? De principio, habría que decir que sirve mucho para marcar los límites e instaurar ciertas fronteras ilusorias. En segundo lugar, es necesario decir que lo que hace Spedding es también una puesta en crisis de estos dos términos mencionados.

En el glosario final<sup>2</sup> que nos presenta la novela se encuentra esta definición: “Hacker. persona experta en desactivar o sobrepasar los sistemas de seguridad de las computadoras, entrar en

cualquier archivo para alterarlo, meter virus, robar datos etc., a su gusto” (325). *Saturnina*, entre muchas otras cosas, es una hacker. Lo que hace la novela es hackear (“Hackear. burlar los sistemas de seguridad de las computadoras”). No es el intertexto la mejor manera de definir su mecanismo poético, ya que la violencia de lo ilegal (el contrabando, por ejemplo) anula el mismo término que define el acto. Spedding no sólo parodia la historia de Bolivia, sino que la hackea. La imaginación que construye un país caótico es parte de esta idea de burlar los sistemas.

2 Al final de la novela la autora presenta un glosario con una lista de palabras (aymaras, inglesas, expresiones coloquiales, etc.) que se usan en la novela.

La falsificación de identidades, uno de los métodos más utilizados por las pertenecientes al “Comando Flora Tristán”<sup>3</sup>, es una forma de hackeo. La escritura de la novela también es una suerte de falsificación. La realidad, la historia, el futuro y la misma literatura son una alteración.

De todas maneras, sigue siendo necesario volver a los conceptos de intertextualidad y de parodia para leer la novela. En una de sus aventuras, Saturnina encuentra la siguiente pintura representada en el techo de una nave espacial pirata: “Encima de la unidad central estaba pintada una parodia de la Estatua de la Libertad que en vez de tea alzaba una caja de video intitulado ‘*Filthy Porn. Not Approive For Planetside Use*’ y en la otra mano, una subametralladora de último modelo. En vez de su vestido clásico, llevaba una salida de baño transparente abierto sobre un sostén con agujeros para los pezones y uno calzones sin entrepierna en encajes negros. Y en su barriga, un tatuaje que entre rosas y serpientes rezaba: ‘*Political Correctness: Absolutely Forbidden*’” (161). Esta imagen de la Estatua de la Libertad hackeada es una puesta en abismo del mecanismo paródico de la novela. No solamente es el acto de recrear, sino de burlarse del original y degradarlo, de llevarlo a los extremos de lo grotesco y de la imaginación desbordada. Las fronteras de estos dos conceptos teóricos estallan para reelaborarse, como se reelabora la misma novela. En palabras de Marisa Belausteguigoitia al hablar del concepto de frontera (ideológica y geográfica: “Transnacionalidad, transdisciplina, transexualidad marcan categorías que se ubican tanto en el cruce de fronteras disciplinarias como en el *más allá* de continentes hegemónicos como la nación soberana, la disciplina y el género dual (masculino, femenino). Lo ‘trans’ localiza su fuerza en el *más allá* de las metanarrativas ligadas a las identidades nacionales monolíticas, genéricas y disciplinarias” (Belausteguigoitia, 2009:108). Si bien para este ensayo lo “trans” no es un concepto que se ahondará, es útil mencionarlo antes de pasar al siguiente subtítulo.

#### 4. La calavera radioactiva

Hay una imagen en De cuando en cuando Saturnina que permite seguir sobre el *cyberpunk* y cómo es puesto en crisis y homenajeado a la vez. Fortunata dice: “En eso he visto que la calavera de la Juliana emitía una luz débil, verdusca” (45). El *tuxllu*<sup>4</sup> de Juliana brilla porque es recuperado de una zona donde ha caído una bomba nuclear. Esta imagen de una calavera fosforescente permite visualizar el *cyberpunk* que construye Spedding: uno que se enfrenta a las tra-

3 En la novela, el “Comando Flora Tristán” es un grupo anarquista de mujeres que pertenecen a la ex Bolivia.

4 “*Tuxllu*. Calavera que se guarda en la casa y a la que se ofrece culto; preferiblemente de alguien que haya muerto violentamente (mejor si es asesinato), o de un familiar (336).

diciones andinas y específicas de pueblos con un fuerte pasado cultural, pero a la vez es esta tradición ancestral (la cultura de los *tuxllus*) que se enfrenta a un mundo galáctico y nuclear. Problemática, contraste y paradoja.

Bruce Sterling explica en el prólogo de *Mirrorshades*: una antología ciberpunk: “Los ochenta son una época de afianzamiento, de integración, de influencias híbridadas, de liberación de viejas nociones al sacudirlas y reinterpretarlas con una nueva sofisticación, desde una perspectiva más amplia. Los ciberpunkis<sup>5</sup> buscan un punto de vista global y de más alcance” (Sterling, 1998:10). Este movimiento se inicia a partir de una visión futurista y globalizante.

Los ciberpunkis, al ser en sí mismos híbridos, están fascinados por las zonas intermedias, las zonas donde, en palabras de Gibson, “la calle usa las cosas a su modo”: son los sucios e irreprimibles grafitos callejeros, productos de ese artefacto industrial clásico, el bote de spray; es el subversivo potencial de la impresora, de la fotocopidora doméstica y la música *scratch*, cuyos innovadores marginales convierten al propio tocadiscos en un instrumento, generando la arquetípica música de los ochenta, donde el funk se encuentra con el método de collage de Burroughs. “Todo está en la mezcla” es cierto para gran parte del arte de los ochenta, y del mismo modo también es aplicable al *ciberpunk*, como lo es al *punk*, la moda “retro” de mezclar-y-ensamblar, y a la grabación digital multiplista (Sterling, 1998:10).

La cita anterior es importante porque muestra que Spedding también sigue ciertos parámetros instaurados por los escritores de este género. El doble juego de homenajear y desplazar es lo que moviliza la esencia hacker en *De cuando en cuando Saturnina*. No la negación ni la afirmación, sino la ambigüedad. En este sentido, para este trabajo (y sujeto a discusión) se denominará el género de la novela de Spedding como un *p'ajpa ciberpunk*<sup>6</sup>.

Este *p'ajpa ciberpunk* elabora imágenes abigarradas que no encontraríamos en escritores *ciberpunkis* pero que sí se generan en el universo que han creado. Por ejemplo, contar armas bélicas con *quipus* (100) o *printouts* mezclados también con *quipus* (126). Si, como dice Sterling, la tecnología es visceral para los escritores clásicos del género (Sterling, 1998:9), para este *p'ajpa ciberpunk* es igual de visceral el anacronismo y lo absurdo de éste. “Por eso es algo chistoso: llegas a Uyuni en *shuttle* o subsónico moderno y de allí te vas en un tren viejísimo o

5 En la traducción del libro utilizan la denominación ciberpunkis para nombrar a los seguidores del *ciberpunk*; para el presente artículo, excepto en las citas del libro de Sterling, se utilizará la notación *ciberpunkis*, más acorde al movimiento en inglés.

6 Se utiliza acá la denominación clásica del género con una palabra que encontramos en el glosario: “*p'ajpa*. charlatán, cuentero”. En este sentido, el *ciberpunk* que elabora Spedding tiene de lúdico, pero también de charlatán, de hackeo.

en algún carro que se detiene en cada cruce para subir y bajar pasajeros, sacos de papás y hasta ovejas vivas” (116). En la novela de Spedding la paradoja (y el humor que ésta produce) construye un mundo delirante: el espacio sideral y el espacio rural habitan una misma imagen.

En el *cyberpunk* de los ochenta “las extrapolaciones y la alfabetización tecnológica no son solamente herramientas literarias, sino también una ayuda para la vida cotidiana. Son vías de conocimiento, y muy apreciadas” (Sterling, 1998:8). En *De cuando en cuando Saturnina* la tecnología también tiene su propio lenguaje, que permite conocer el mundo desbordado que imagina Spedding, pero, a la vez, los rituales tradicionales y las costumbres de la ex Bolivia tienen su propio lenguaje que, en relevancia, están al mismo nivel.

- \_ ¿Pastoras robóticas? ¿Son de manufactura japonesa?
- \_ ¿Qué crees? ¿Acaso los japuchos son llameros? Nosotros los [sic] fabricamos de partes recuperadas de lo que sea (134).

Los problemas internos de *Qullasuyu*<sup>7</sup> se mezclan con aventuras espaciales. “Yo miraba afuera. Estábamos en el décimo piso, abajo y alrededor se veían los avisos tridimensionales para whisky, para comida chatarra oriental y occidental, para espectáculos pornos en vivo, para cursos espirituales en templos budistas. *Stupas* doradas competían con changas en tangas para dominar el cielo nocturno” (89). Por eso, el discurso del “Comando Flora Tristán” es directo y puntual:

- \_ ¿El enemigo son los hombres o es el sistema?
- \_ Ambos pues (113).

El poder patriarcal y el sistema son lo que se busca destruir, lo que se ataca. Pero no sólo se tienen que derrumbar los sistemas neoliberales y occidentales que expulsan de la ex Bolivia, sino también todo tipo de sistema: “Los incas eran unos imperialistas de mierda también” (215). La anarquía y lo subversivo (que también se critican en la novela desde la ironía) son las líneas que siguen algunas mujeres pertenecientes al Comando: “Buscamos otro modelo’ decían. ‘No el Nuevo Poder, sino el Contra-Poder” (112). No es solamente *cyberpunk* lo que hace Spedding, no se basa solamente en la intertextualidad y en la parodia como mecanismos germinadores. Es una suerte de contra-*cyberpunk* que se burla al mismo tiempo de la anarquía que lo instaura, es la paradoja que sabe que solamente la ambigüedad la define. Un *cyberpunk* femenino, si vale la reflexión sin caer en un reduccionismo.

7 Éste es el nombre que se le da a la parte de lo que fue Bolivia. Esta novela retrata un futuro no muy lejano, en el cual, debido a una insurrección violenta, Bolivia se divide y la parte del altiplano y los valles se aísla del mundo, constituyéndose como una zona autónoma y separada de lo que sucede al exterior de ella.

## 5. Pornografía autóctona

Con esta idea de *p'ajpa cyberpunk* se pueden entender las distintas imágenes delirantes que plantea la novela. Por ejemplo, el video pornográfico hecho por campesinos y que retrata uno de los rituales bucólicos más comunes. El video que se relata y se describe explícitamente en la novela se llama *Ayruri Phayna* (Trabajo festivo de plantar coca). Estos videos eróticos son un hackeo de la serie de videos educativos *Jiwasan Sarnaqawisa* (*Nuestro modo de vivir*) que, se explica en la novela, se pasaban en los colegios del *Qullasuyu*. No sólo es pornografía actuada por indígenas de la ex Bolivia, sino que su misma actividad agricultora es el escenario de los excesos sexuales. Es pornografía autóctona. Otros títulos que forman parte de la colección son *El marcado de llamas*, *La cosecha de papa* y *Pescando en el lago Titicaca*. Videos donde además de cuerpos indígenas se describen espacios y actividades autóctonas para elaborar estos videos comerciales.

Umberto Giangrandi: "Fiesta" (2008)



Este *p'ajpa cyberpunk* se lo puede seguir caracterizando con la parodia de una canción contemporánea muy conocida actualmente en Bolivia y que se ha vuelto un grito de guerra de los nuevos movimientos sociales que están ocupando el poder: *Uka jach'a uru*. Imelda (miembro del "Comando Flora Tristán" y realizadora de videos pornográficos), al imaginar la última obra de arte de esta serie erótica (que se filmaría en el

*Willkakuti*<sup>8</sup>), canta su versión propia: "*Uka jach'a uru jutaskiway... Anirasipxañani jichbaruma...*" (228). A pie de página se nos explica que la traducción de esta canción es: "*Ese gran día se acerca... Nos tiraremos unos a otros esta noche*". La canción real es: *Amuyt'asipxañani* (*Nos daremos cuenta*) *jichhakiwa* (*ahora nomás*). Una de las características más destacables de este desplazamiento es que el juego de palabras (el retruécano) se realiza en aymara, ya que en la traducción en español pierde la astucia del juego escritural. Las iglesias, las edificaciones cristianas, se transforman en "api-videos u oficinas de algún gremio o talleres de mecánica o lo que sea" (60). Las hegemonías se resemantizan y se degradan, pero esta degradación (como los videos pornográficos de las

8 "*Willkakuti*. literalmente, regreso del sol; fiesta del solsticio de invierno" (338).

actividades agrícolas) no solo es una forma de menosprecio o burla, sino una forma de juego y contra-cultura que permite reír a partir de la lectura de estas imágenes que se construyen desde el *p'ajpa cyberpunk*.

Esto se entiende en los registros idiomáticos que se superponen. La escritura de Spedding (escritora inglesa que adopta Bolivia como su país) parte de esta idea y construye su literatura desde el entrecruzamiento de varios idiomas. Los idiomas, como los géneros y la literatura misma, se transgreden. Esta transgresión es el idioma de la novela. Saturnina misma es una transgresora. Sin embargo, en esta superposición de idiomas no está una falta de identidad, sino la posibilidad de imaginar un futuro multilingüe. En realidad se pone en crisis la idea de identidad, en tanto éste es un concepto anacrónico e insuficiente. *De cuando en cuando Saturnina* no propone un mestizaje, sino un hibridismo delirante y desordenado.

El glosario de la novela es una puesta en abismo de su propia esencia: palabras musulmanas, japonesas, inglesas, castellanas, aymaras, etc.; pero también palabras rituales, informáticas, gastronómicas; también neologismos que se crean a partir de esta superposición de registros idiomáticos y conceptuales, por ejemplo la palabra *onlinecamayoc*, que une la palabra inglesa *online* con la aymara *camayoc*. “Mi cabeza se ha convertido en radio’ me decía. ‘Parece que me hablan en otros idiomas, de otros lugares, de otros tiempos’” (275).

## 6. Anata en el espacio sideral

Otra escena en la que es importante detenerse es la que produce, según el texto, el juicio del siglo: el carnaval que unos cuantos ciudadanos de *Qullasuyu* realizan en una estación galáctica. Este grupo de ex bolivianos borrachos invade un bar musulmán originando así un problema internacional. Fortunata, en misión oficial, observa la grabación de este incidente y el lector lee la descripción de ese desborde. Lo que sucede es que a nombre de festejar *Anata*, algunos ciudadanos de la ex Bolivia se inmiscuyen en un bar musulmán disfrazados (uno de mujer), borrachos y con alcohol en las manos. Al hacerlo disturban a ciertas personas y el suceso acaba en trifulca. Los personajes que entran ataviados y cantando son una invasión a la tranquilidad del local, y a partir de su desborde ocasionan su propio arresto. En la grabación se los ve disfrazados y alegres cantando: “¡Aunque nos critiquen! ¡En los carnavales...!” (80). Se ve acá un carnaval tradicional andino que se realiza en el espacio sideral y, además, que irrumpe el espacio de otra cultura; de este choque se genera el caos.

Mijail Bajtín explica que el carnaval no pertenece de manera restrictiva al arte, sino que se sitúa en la frontera entre arte y vida; es la vida misma, aclara, que

se trastoca desde lo lúdico (Bajtín, 1988:12). Este momento especial no sólo se presenta en la novela en carnaval, sino en la fiesta misma, en la borrachera, que se repite en varios momentos y lugares. Lo importante de esta escena es el conflicto cultural que describe. “Un hombre al que el *jilagata* había ofrecido una copa, se lo tiró a la cara y lo siguió con un sopapo, y de allí se soltaron todos los demonios del infierno...” (81). Es este espacio privilegiado del carnaval el que permite la transgresión y el inicio del *chenk'o*<sup>9</sup>. El carnaval no hace distinciones entre los actores y los espectadores (Bajtín, 1988:12-13). Uno de los aportes de Spedding al género es la inserción del *chaxulli*; como se describe en el glosario: “*Chaxulli*. Chacota, griterío, escándalo” (323). Spedding imagina el futuro a partir del *chenk'o* y del *chaxulli*.

Esta irrupción carnavalesca en el mundo musulmán no es gratuita, es parte de un ritual. “Cuando ubicó la fecha occidental lo he reconocido: Domingo de Tentación. Entonces he sacado mi rollo: la tradición, los *muyus*, las visitas, los bailes burlescos, los travestis, se burla tanto de nosotros como de los vecinos, no hay intento de insultar, los fines son cómicos, es un reconocimiento, el malentendido...” (81). Este *chenk'o*, este caos, es ritual, es el orden que instauro el desorden. Las fronteras de lo desbordado. No es una anulación de la realidad del otro, sino la creación a partir del choque dual. La risa carnavalesca es regeneradora, creadora (Bajtín, 1988:69). Es parte de la instauración de las reglas de un juego: “El pasado Carnaval, en Tentación, estábamos en Venus Orbital. Yo había terminado esa parte del contrato, estos compañeros también. Así que hemos dicho, ‘Jugaremos. Después de todo es Tentación...’” (120). Y, como todo juego, es una actividad seria y de vital importancia. “La risa del carnaval no es simplemente paródica; no es más cómica que trágica; es ambas cosas al tiempo, es, si se quiere, *seria*, y sólo así su escenario no es ni el de la ley ni el de su parodia, sino su otro” (Kristeva, 1981:211). Todos se alarman de que estos fiesteros hayan encendido fuego en un *Orbital*, poniendo en peligro a todas las personas que están en esa estación espacial. Los peligros de este fuego destacan y remarcan la importancia de la fiesta como ritual.

Un elemento importante (como generador y como instancia central) de la fiesta es el alcohol. “Si tendría toda la plata que he gastado en trago, lo gastaría en trago siempre” (15). Como el carnaval en el *Orbital*, el alcohol y su consumo son elementos rituales. “Si siempre hemos sabido santificar las fiestas tomando. ¿Qué delito siempre es marearse?” (123-124). No hay *ch'alla*<sup>10</sup> en la que no se beba, como no hay fiesta que prescindiera de la borrachera. La embriaguez es una instancia privilegiada en la novela. Michel Onfray dice de la embriaguez que

9 “*Ch'enko*. Desorden, enredo” (323).

10 “*Ch'allar*. Ofrecer libaciones de bebida alcohólica” (322).

ésa “conduce a comarcas que aclaran, iluminan e informan a cerca del funcionamiento de la razón, acerca de sus límites” (Onfray, 1999:76).

El alcohol está por encima del sistema, político y religioso. La borrachera es parte del acto en comunidad, del ritual que se establece en las relaciones colectivas de los personajes andinos que eligen la lucidez de la borrachera ante la sobriedad castradora. “Tomar alcohol permite recuperar fuerzas y reactivar la memoria colectiva” (Saignes, 1993:61). A partir del consumo de alcohol, los personajes del *Qullasuyu* se presentan a un mundo que basa su existencia en lo tecnológico y en lo global como ciudadanos de una zona excluida. “El niño ignora el pudor y la reserva, la tiranía de la razón y el peso de las convicciones. El que ha bebido también. Envuelto en los torbellinos de la ebriedad, emprende una avanzada hacia regiones menos civilizadas, sin que por ello sean bárbaras” (Onfray, 1999:86). Los habitantes de la “Zona” son los rebeldes de la civilización espacial, pero no por ello son los bárbaros. En el alcohol que beben se refleja su manera distinta de enfrentarse a ese mundo galáctico. No lo niegan ni lo anulan, lo entienden de otra manera.

## 7. Rebeldes, irónicas y brujas

Para concluir esta propuesta de lectura de la novela de Spedding es necesario detenerse en la instancia de lo femenino, que en la novela es muy evidente: desde Satuka, el “Comando Flora Tristán” y todos los trabajos y misiones que las mujeres realizan, hasta la búsqueda contracultural de la novela de desequilibrar el poder patriarcal y occidental<sup>11</sup>. La novela, a través de la narradora omnisciente de la introducción y del apéndice, apela a una lectora femenina, el mismo manual “rayuelesco” está dirigido a una usuaria. Esto se complementa con las luchas en contra del poder de grupos como el “Comando Flora Tristán”. “¿Por qué tenemos (las mujeres) que ser siempre la eminencia gris, el poder detrás del trono y no el trono mismo?” (112). La novela, desde su personaje principal, plantea un espacio escritural femenino que desarma poderes patriarcales, occidentales e incas.

Dice Jean Baudrillard que “lo femenino está en otra parte, siempre ha estado en otra parte: ahí está el secreto de su fuerza (...) lo femenino seduce porque nunca está donde se piensa” (Baudrillard, 1994:14). Es así como podemos entender la fuerza de la escritura de Spedding. Pero la escritura de esta autora no es femenina solamente porque ella es mujer<sup>12</sup>, sino por las imágenes que plan-

11 Aquí lo indígena es también importante, pero, para evitar mayor extensión, no se lo ha analizado en el presente estudio.

12 No importa, en este sentido, la escritura producida por mujeres, sino una feminización de la escritura (Richard, 1989: 132).

tea y, sobre todo, por las características de fondo de su discurso. “Cualquier literatura que se practique como *disidencia* de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo ‘femenino’” (Richard, 1989:132-133).

Emil J. Gumiel: “Premonición evidente”



El paradigma de este acto contradominante es claramente Satuka. Saturnina es una mujer que se rebela ante todo. No permite que el sistema la delimite; desde la ironía y el humor subvierte el orden que habita. *Su gallows humor*<sup>13</sup> es una de las posibilidades que la instauran como figura femenina (en el amplio sentido de la palabra, y no solamente como una diferencia de género). En este humor ambiguo, su figura de mujer que toma el poder, es donde encontramos su fuerza femenina. La feminidad es un principio de incertidumbre frente a la hegemonía masculina (Baudrillard, 1994:19). Cuando Satuka degrada y desplaza los límites del género (sin ocupar el centro del patriarcado) es cuando su figura se nos hace más ambigua. “Si la feminidad es principio de incertidumbre, ésta será mayor allí donde la misma feminidad es incierta: en

el juego de la feminidad” (Baudrillard, 1994: 19). Es por eso que el hecho de que Saturnina sea lesbiana pone en crisis la feminidad construida por el poder masculino. Satuka como lesbiana (como feminidad incierta) es la figura más ambigua y, por lo tanto, más poderosa de la feminidad de la novela. La lectora que busca y solicita *De cuando en cuando Saturnina* parte de este acto contracultural. “Cualquier fuerza masculina es fuerza de producir. Todo lo que se produce, aunque fuese la mujer produciéndose como mujer, cae en el registro de la fuerza masculina. La única, e irresistible, fuerza de la feminidad es aquélla, inversa, de la seducción. No es propiamente nada, no tiene propiamente nada más que la fuerza de anular la de la producción. Pero la anula siempre” (Baudrillard, 1994:22). La escritura de Spedding no plantea el futuro del país ni del mundo, no dibuja un mundo cierto, seduce en el juego de la literatura. Desde lo femenino de su escritura, desde la lectora femenina que instaura. Desde ahí ficcionaliza a sus lectores como elementos indispensables para completarse.

13 “*Gallows humor*. Chistes del cadalso, humor negro” (324).

A modo de conclusión, es importante resaltar el hecho de que Saturnina es bruja. En este sentido, en la novela es doblemente clandestina: ante las fuerzas del orden de la claridad (lo sobrio, la vida), pero también ante la ley de los mismos brujos (para las autoridades ella no tiene permitido realizar actos de brujería). Satuka no recorre el margen, sino el margen del margen. Así, su lucha ya no es por apoderarse del centro, sino por abolirlo, el caos y el *chenkò* son las instancias en las que vive, son las instancias que habita. Como mujer, como ciudadana de la “Zona” (que ha sido expulsada del orden galáctico y levanta muros para refugiarse en sí misma), como borracha y como lesbiana, es desde el margen del margen que Saturnina nos explica que existen otras realidades. Desde la sonrisa burlona de su humor, entendemos al leer *De cuando en cuando Saturnina* que el mundo y la manera de mirarlo puede ser muy distinta a la imagen preestablecida que teníamos de él.

## Referencias

1. Bajtin, Mijail. 1988. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
2. Baudrillard, Jean. 1994. *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
3. Belausteguigoitia, Marisa. 2009. "Frontera". En: Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (eds.), *Diccionario de estudios latinoamericanos*. México, D.F.: Siglo XXI-Instituto Mora.
4. Churata, Gamaliel. 1957. *El pez de oro*. La Paz: Editorial Canata.
5. Genette, Gerard. 1989. *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
6. Hutcheon, Lynda. 2001. *Ironía y parodia: estrategia y estructura*. La Paz: Carrera de Literatura.
7. Kristeva, Julia. 1981. *Semiótica 1*. Madrid: Editorial Fundamentos.
8. Onfray, Michel. 1999. *La razón del gourmet*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
9. Piglia, Ricardo. 2005. *El último lector*. Barcelona: Anagrama.
10. Richard, Nelly. 1989. "¿Tiene sexo la escritura?". En: *Masculino/femenino. Las prácticas de la diferencia*. Santiago de Chile: Fco. Zegers Editor.
11. Saignes, Thierry. 1993. *Borrachera y memoria*. La Paz: Hisbol/IFEA.
12. Spedding, Alison. 2010. *De cuando en cuando Saturnina*. La Paz: Editorial Mama Huaco.
13. Sterling, Bruce. 1998. *Mirrorshades: una antología ciberpunk*. Madrid: Siruela.
14. Tyjanov, Jury. 2001. *Dostoievsky y Gogol. Para una teoría de la parodia*. La Paz: Carrera de Literatura.



Illimani púrpura