

UC Berkeley

UC Berkeley Electronic Theses and Dissertations

Title

Fictions of Labor: Global Capitalism and Embodied Knowledge in Andean Arts and Literature

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/463471mr>

Author

Tello Barreda, Ana Lucia

Publication Date

2023

Peer reviewed|Thesis/dissertation

Fictions of Labor
Global Capitalism and Embodied Knowledge in Andean Arts and Literature

By
Ana Lucía Tello Barreda

A dissertation submitted in partial satisfaction of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in
Hispanic Languages and Literatures
in the
Graduate Division
of the
University of California, Berkeley

Committee in charge:
Professor Estelle Tarica, Chair
Professor Natalia Brizuela
Professor Angela Marino

Summer 2023

Abstract

Fictions of Labor: Global Capitalism and Embodied Knowledge in Andean Arts and Literature

by

Ana Lucía Tello Barreda

Doctor of Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Berkeley

Professor Estelle Tarica, Chair

This dissertation examines twentieth and twenty-first century cultural forms from the Andes that transcend prevailing understandings of labor under global capitalism in terms of mechanization of and alienation from the body. Focusing on literature, visual arts, and performance from Bolivia, Peru, and Ecuador, this project highlights fictions of labor that foreground an attuned sensitivity to human and other-than-human bodies. These cultural materials refuse dominant linear views of capitalist development and expose the rather-flexible articulation of capitalism with local knowledge and practices. Their interweaving of apparently incompatible economies reveals a plurality of multifaceted labor forms that subscribe to being attuned to the socio-natural surroundings, notwithstanding power imbalances. I argue that these Andean approaches to labor offer alternative geographies where multiple times converge, and different life forms come together.

This project maps the interrelations of labor and bodies along three axes: space, machines, and time. Chapter One argues that explorations of alternative labor forms rethink space beyond a surface on which we act. In these fictions of labor, the places where labor is performed, whether it is pasture lands or mines, are portrayed as living systems where different life forms interact. Thus, navigating these dynamic and shifting landscapes requires a repertoire of tactics and networks that are continually being readjusted. For instance, in Manuel Scorza's novel *Redoble por Rancas* (1970), by moving through the landscape and remembering with it, members of a community of shepherds resist processes of physical and social enclosure propelled by a mining company. Similarly, the interventions of the local population on Vania Caro Melo's and Milagros Tejerina's embroidered map of Tilcara, Argentina, titled *10.25'* reveal alternative spatialities that challenge the organization of the land and bodies within it by the dominant tourism industry.

Chapter Two explores the role of machines in these living landscapes where laboring bodies come together. While machines can be integrated into these assemblages of life forms, these fictions of labor criticize them for disregarding pre-existing relationships between humans and other-than-humans. Moreover, these cultural forms challenge the "technological sublime"--the sense of awe over technological advancements--by foregrounding local knowledge and practices, and unveiling the labor involved in building and handling machines. For instance, in Enrique Gil Gilbert's novel *Nuestro pan* (1942), the tractor is a sudden, shocking intruder in a landscape where, despite tensions, diverse entities engage in conversations to regenerate life. In

Karina Aguilera Skvirsky's photo series *The Railroad Workers* (2016), the train, which we may assume would be one of the protagonists, is mostly absent. By juxtaposing early-twentieth century photographs of railroad workers and contemporary images of the landscape the train passes by, she counters the invisibilization of the labor that makes technology possible in the first place.

Chapter Three focuses on the simultaneity of diverse economies, that is, the combination of neoliberal capitalism with labor forms considered to be archaic and pre-modern, such as the cargador trade. In his short story "El cementerio de elefantes" (2008)--a science fiction rewriting of Jaime Saenz' texts "El aparapita de La Paz" (1972) and *Imágenes paceñas. Lugares y personas de la ciudad* (1979)--Miguel Esquirol Ríos points out that the cargador is a key piece in the workings of neoliberalism. Without cargadores loading and unloading trucks, the economic activity of markets where millions of dollars circulate, such as Feria 16 de julio in El Alto, Bolivia, would not be possible. Despite the futuristic setting in "El cementerio de elefantes," cargadores are still the only ones capable of navigating the ever-changing geography of the marketplace thanks to their embodied knowledge. This chapter also discusses writing in the story as an embodied practice not so different from other manual labor such as the cargador trade. A final epilogue reflects on the tensions and antagonisms found in alternative forms of labor, as exemplified in the annual renewal of the handwoven Q'eswachaka bridge in Quehue, Cusco, Peru. While these Andean approaches to labor expose gray areas where cooperation and interdependence coexist with exploitation and oppression, they reveal other ways of being in the world beyond capitalist economies and social relations.

Índice

Agradecimientos	ii
Introducción. Imaginarios del trabajo en los Andes	iv
Capítulo 1. Extractivismo minero y cartografías alternativas en <i>Redoble por Rancas</i> , de Manuel Scorza	1
Capítulo 2. Tecnología, paisaje y trabajo agrícola en <i>Nuestro pan</i> , de Enrique Gil Gilbert	30
Capítulo 3. Cargadores ciborgs: neoliberalismo y saberes y haceres comunitarios en “El cementerio de elefantes”, de Miguel Esquirol Ríos	68
Epílogo. Trabajo como regeneración de la vida: la renovación del puente Q’eswachaka	99

Agradecimientos

Completar esta tesis no habría sido posible sin la comunidad que me acompañó en estos ocho años del programa de doctorado. Si bien escribir puede ser una actividad bastante solitaria, tuve la fortuna de estar rodeada de familiares, maestras, compañeras, amigas, que siguieron de cerca este proyecto y me colmaron de cariños y cuidados en el proceso.

Muchas gracias a mi comité por celebrar los aciertos de esta tesis, así como señalar los tantos aspectos que se podían afinar a medida que tomaba forma. Estelle Tarica, mi asesora, confió en este proyecto desde sus inicios y me dio el espacio para explorar materiales de distintos periodos y disciplinas. Muchas gracias por empujarme a plantearme preguntas que a primera impresión parecían no tener respuestas y por confortarme y alentarme en los momentos de dudas e inseguridades. Ivonne del Valle me motivó a trascender periodos históricos y a trazar conexiones entre fenómenos actuales y los procesos de conquista y colonización. Natalia Brizuela me presentó a muchas de las pensadoras que inspiraron y dieron forma a este proyecto, y me inspiró a tender puentes entre la academia, las artes y el activismo. Angela Marino me guio con entusiasmo y generosidad a través de los Estudios de la Performance. Muchas gracias también a Zoila Mendoza en UC Davis por su disponibilidad para ofrecerme recomendaciones y consejos. Quiero agradecer, además, a Vania Caro Melo, Karina Aguilera Skvirsky, Juan Alejandro Ramírez y Carlos Ferrand por responder tan amablemente a mis mensajes y compartir conmigo las historias detrás de sus obras. Del mismo modo, muchas gracias a Christine y Kurt Rosenthal por enviarme desde Alemania una copia de su película *Die Brücke aus Gras* y a Be Schierenberg por traducirla del alemán al inglés para que yo pudiera entenderla.

En el Departamento de Español y Portugués, encontré un ambiente de camaradería, colaboración y reciprocidad, así como de exploración y reto intelectual. Muchas gracias a las profesoras por expandir mis horizontes con nuevos materiales y aproximaciones, y a las compañeras por compartir ideas, interrogantes, dudas y experiencias de vida. Catarina y Tara, además de amigas entrañables, fueron fieles acompañantes en el grupo de escritura que fundamos cuando nos preparábamos para nuestros exámenes y que continuamos en los años siguientes a pesar de vivir las tres en ciudades distintas. Muchas gracias a ambas por leer mis borradores y escuchar mis presentaciones con tanta atención, curiosidad y entusiasmo, y por crear un espacio en que el trabajo se conjugaba con la alegría, la empatía y la solidaridad. Victor y Luis me alentaron en los desafíos del programa y me hicieron sentir en casa a miles de kilómetros de distancia de mi ciudad natal. La amistad de Anahit, Delia, Karol, Lorena y Yesenia les dieron color a años que de otra forma habrían sido muy grises. Muchas gracias a todas ellas por caminar junto a mí y por ser modelos de generosidad, sensibilidad y determinación. No puedo dejar de mencionar a Verónica López y Sebastiao Macedo, que mantuvieron la puerta de su oficina abierta para resolver mis dudas, ofrecerme ayuda y levantarme el ánimo.

Fuera del Departamento de Español y Portugués, tuve también la fortuna de contar con maestras, compañeras y amigas que me nutrieron intelectual y emocionalmente. Yessica compartió mi entusiasmo por los Andes y las artes visuales, y me inspiró con su ejemplo a mantenerme fiel a mí misma. Muchas gracias a Reginacha por enseñarme quechua con tanta paciencia, entrega y buen humor, y por compartir conmigo anécdotas e historias fascinantes de Cusco. De igual manera, me siento afortunada de haber tenido a Emily a mi lado en las clases de quechua y de haber aprendido de su franqueza y vulnerabilidad. Desde la otra costa, Meche me acompañó y guio en esta aventura compartiéndome materiales, recomendándome autores, conectándome con otros andinistas, celebrando mis logros como suyos, entre tanto más. Talya

me abrió las puertas de su casa en Cusco y siguió con emoción los vaivenes de esta tesis. Kate organizó nuestra visita al Q'eswachaka, así como tantas otras excursiones, y alegró mis días en Cusco.

Muchas gracias a mi familia y amigas en Perú y en la diáspora por recibirme con tanto cariño. Cada visita me recargaba de energía para continuar en este recorrido. Carlos, mi hermano, fue también compañero, amigo y confidente en este proceso. Muchas gracias por ser mi puerta de entrada a los Estudios Nativoamericanos e Indígenas y las fiestas y danzas andinas, y por ser un ejemplo de compromiso y valentía. Por último y de ninguna forma menos importante, mis padres, Carlos y Eliana, fueron un apoyo y una luz constantes en este camino. Muchas gracias por respaldar mis decisiones, creer en mí siempre, ser parte de mi día a día, incluso en la distancia, y atravesar miles de kilómetros para estar a mi lado cuando más los necesitaba.

Introducción

Imaginarios del trabajo en los Andes

Los dos otros dibujos [en *El primer nueva corónica y buen gobierno*, de Guaman Poma de Ayala] son deliberadamente homólogos en su composición: representan a una mujer india adulta tejiendo frente a su telar. En el primer caso, la mujer ocupa la clasificación más prestigiosa en tiempos prehispánicos: la Primera Calle. Una mujer adulta joven, tejiendo contenta como si estuviera creando el tejido de la vida comunal. El segundo dibujo pinta, en idéntica posición, una tejedora adulta joven trabajando bajo la supervisión de un cura. Como en las maquilas de las aldeas y barriadas actuales, el trabajo se ha transformado, de fuente de goce y creatividad, a fuente de lágrimas y penas.

Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen*

Por un lado, la pandemia del covid-19 demostró cuánto dependían las economías y sociedades de los “trabajadores esenciales” en los sectores de sistemas alimentarios, comercio minorista, transporte, limpieza y saneamiento, etc. Por otro, también reveló la violencia estructural en contra de estos--en su mayoría mujeres, personas de color e inmigrantes: salarios bajos, jornadas largas, horarios irregulares, contratos temporales, etc. Del mismo modo, la pandemia expuso el trabajo doméstico no remunerado, que recayó sobre todo en las mujeres ante el cierre de los centros educativos y de cuidados. Sin embargo, en este contexto de crisis, también (re)emergieron otros modos de hacer y otras formas de garantizar la vida, al igual que redes alternativas de cooperación y cuidados. Por ejemplo, en las afueras de Lima, Perú, mi ciudad natal, así como en otras partes de Latinoamérica, las ollas comunes a cargo especialmente de mujeres se multiplicaron. En solo Lima, en 2021 operaban 2,731 ollas comunes que alimentaban a 250,000 familias diariamente (Cárdenas, citado en Desmaison y otros). Así, frente a la crisis alimentaria producida por la pandemia, en distintos barrios y comunidades, las mujeres aportaban víveres o dinero a un fondo común y creaban juntas comidas nutritivas para sus familias y vecinos. En algunos casos, las mujeres de las ollas comunes también construyeron redes de agricultura urbana para ampliar su base de subsistencia (Desmaison y otros). De esta manera, la pandemia del covid-19 hizo patente la precarización de la fuerza laboral, así como la incorporación de elementos de las economías domésticas y comunitarias en los espacios públicos.

Esta tesis nació en este contexto de crisis agravada por la pandemia, en que el propio concepto de “trabajo” fue puesto en tela de juicio. Así, el punto de partida de este proyecto fue cuestionar los límites de lo que se denomina “trabajo” para incluir formas alternativas, más allá del trabajo asalariado y los mercados formales. Un texto clave en este proceso de gestación de la tesis fue “La construcción de economías comunitarias: las mujeres y la política de lugar” (2005) de J. K. Gibson-Graham, el seudónimo compartido por las geógrafas Katherine Gibson y Julie Graham. En este, Gibson-Graham propone imaginar una economía diversa. Solo desmontando el presupuesto de que la economía es esencialmente capitalista--en la que “el sujeto económico productivo se limita a las posiciones del trabajador que gana un salario o el empresario capitalista” (151)--se da espacio a “nuevos devenires económicos” (154). Gibson-Graham llama la atención a formas de trabajo no remuneradas, probablemente las formas más comunes de

trabajo, como el trabajo doméstico, el trabajo voluntario, el trabajo vecinal, el trabajo de autoaprovisionamiento o subsistencia como la jardinería, la pesca o la costura, etc. Del mismo modo, destaca modos laborales que, aunque “pagados”, no están circunscritos a la empresa capitalista, por ejemplo, las cooperativas de trabajadores, el trabajo independiente, el trabajo recíproco, el trabajo a cambio de pagos en especie como vivienda o alimentos, etc. Así, este artículo expone una diversidad de formas de trabajo, que no son incompatibles con prácticas de opresión y explotación. Por ejemplo, Gibson-Graham señala el caso de las empleadas domésticas que reciben un cuarto y comida a cambio de sus servicios. De esta manera, acercarme a estas formas alternativas de trabajo implicó estar atenta a sus zonas grises, es decir, a sus posibilidades de autonomía, cooperación e interdependencia, pero también de servidumbre, sometimiento y explotación.

Un segundo momento en la gestación de esta tesis fue la preocupación por las prácticas y experiencias corporales y sensoriales asociadas al trabajo, sobre todo, a las formas alternativas de trabajo. En *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación primitiva* (2004), Silvia Federici llama la atención al disciplinamiento del cuerpo como precondition para el desarrollo capitalista. Puesto que el cuerpo tiene que ser moldeado para ajustarse a la regularidad y el automatismo que requiere la disciplina del trabajo asalariado capitalista, Federici sostiene que “el cuerpo humano y no la máquina de vapor, ni siquiera el reloj, fue la primera máquina desarrollada por el capitalismo” (146)¹. En el periodo estudiado por ella, la temprana modernidad en Europa Occidental, el disciplinamiento del cuerpo--su transformación en una máquina de trabajo--involucró procesos de confinamiento físico y social. Mientras el primero implicó el despojo de tierras comunales, el segundo consistió en atacar toda forma de sociabilidad, como danzas, festivales, juegos, etc., con el fin de eliminar las fuentes de conexión emocional y solidaridad entre los trabajadores, e imponer un uso más productivo del tiempo. Siguiendo a Karl Marx y Max Weber, Federici destaca la alienación del cuerpo que caracteriza el trabajo asalariado capitalista: el cuerpo es reducido a un objeto con el que la persona deja de identificarse (135). Entonces, partiendo de esta asociación entre trabajo asalariado capitalista y alienación y mecanización del cuerpo que Federici subraya, me planteé la pregunta de cómo es la relación con el cuerpo en las formas alternativas de trabajo, es decir, cómo se contrarresta el confinamiento físico y social en estos modos laborales, y cómo se subvierte este sentido de disociación con respecto al propio cuerpo, así como los cuerpos circundantes, humanos y otros-que-humanos. Haciendo eco de una publicación más reciente de Federici--*Más allá de la periferia de la piel: Repensar, reconstruir y recuperar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo* (2019)--una pregunta que guía esta investigación es cómo se recupera el cuerpo en las formas alternativas de trabajo.

La siguiente pregunta que surgió en esta fase preliminar de la tesis fue por el rol del arte y la literatura, en otras palabras, de qué manera el arte y la literatura ilustran los procesos y experiencias corporales asociados al trabajo. *Monsters of the Market: Zombies, Vampires, and Global Capitalism* (2011), de David McNally, fue una primera guía para acercarme a esta pregunta. En la misma línea de Federici, McNally señala que el trabajo asalariado implica una profunda reestructuración de la experiencia humana, por ejemplo, del sentido del propio cuerpo, de la interrelación entre el yo y los otros, así como entre el yo y las cosas (15). Puesto que la magia del capitalismo “consiste en esconder la economía oculta--las oscuras transacciones entre los cuerpos humanos y el capital--en la que se basa” (113), McNally destaca el rol de la

¹ Las traducciones del inglés al español son mías, a no ser que se indique en la bibliografía el uso de una edición en español.

literatura, el cine y el folklore en hacer visibles esas relaciones. Es decir, estos medios dan expresión a los procesos de explotación y las experiencias de desintegración corporal y psíquica bajo el sistema capitalista, a menudo bajo la forma de monstruos como vampiros y zombis y tropos de desmembramiento. Para McNally, a través de estas imágenes, la literatura, el cine y el folklore producen un efecto de extrañamiento que revela la vida bajo el capitalismo como lo que realmente es: monstruosa. Siguiendo esta línea, me pregunté de qué forma el arte y la literatura dan expresión a los procesos y experiencias corporales asociados a modos laborales alternativos, o sea, qué lenguaje ofrecen para dar cuenta de la relación con el propio cuerpo, así como la interrelación con los otros cuerpos: la tierra, el río, los animales, las máquinas, etc.

Sobre la conexión entre literatura y economía, otro texto fundamental en esta primera etapa fue *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age* (2012) de Ericka Beckman. Siguiendo a Karl Polanyi, Beckman sostiene que el capitalismo moderno solo puede funcionar una vez que ciertas ficciones son aceptadas como reales, como el supuesto de que el trabajo es una esfera separada de la vida que está a la venta (xi). Así, propone leer textos literarios del periodo de liberalismo económico en Latinoamérica, entre 1870 y 1930, como construcciones de imaginarios económicos cuyo fin es sustentar o cuestionar la integración al orden mundial del capital. El título de esta tesis--“Ficciones del trabajo”--hace eco del libro de Beckman en tanto se propone responder la pregunta de cómo el arte y la literatura desmontan la ficción del trabajo asalariado como una situación normal o natural y abren paso a “nuevos devenires económicos”, tomando prestadas las palabras de Gibson-Graham².

Aunque por mi historia personal y familiar estuvo claro desde muy temprano para mí que escribiría una tesis sobre los Andes, al comenzar este proyecto, volví a la pregunta de por qué esta región. Con una población indígena numerosa, los Andes es un lugar donde los saberes y haceres locales coexisten con los legados del colonialismo. Debido a su geografía complicada, a menudo se piensa en los Andes como un espacio que está fuera de la modernidad y el capitalismo global. De acuerdo con el economista Andre Gunder Frank, el “subdesarrollo” de ciertas regiones ha sido por lo general explicado a partir de su aislamiento o la supervivencia de instituciones “arcaicas”. Sin embargo, la expansión del sistema capitalista ha penetrado incluso los lugares más recónditos en apariencia. De hecho, las regiones consideradas “menos desarrolladas” en el presente son aquellas que en el pasado tuvieron lazos más estrechos con las metrópolis, por ejemplo, como exportadoras de materias primas (Frank 18-9). Precisamente, los centros mineros en las alturas de Perú y Bolivia tuvieron un rol clave en la economía global liderada por el imperio español. El departamento de Potosí, cuya capital, Potosí, fue el principal proveedor de plata en el periodo colonial, es hoy en día considerado el departamento más pobre de Bolivia, con la mitad de su población en condiciones de pobreza extrema. Así, los Andes, con sus valles estrechos y profundos, nevados y montañas escarpados, altiplanos, etc. es un espacio que está dentro, pero a la vez fuera del capital.

A pesar de los continuos procesos de colonización, de la desposesión de tierras y cuerpos, en la región andina perviven otros modos de hacer y otras formas de garantizar la vida, lo cual no implica que estas prácticas se hayan mantenido fijas o inmutables desde tiempos inmemoriales.

² El dossier “El cuerpo del trabajo”, editado por Alejandra Laera y Fermín Rodríguez, y publicado en *A Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos*, también ofrece perspectivas valiosas sobre la apertura de la producción artística y literaria al mundo del trabajo en un momento--finales del siglo XX y comienzos del XXI--en que este se está desintegrando y tornando irreconocible.

Por ejemplo, persisten formas de trabajo comunal o colectivo con un carácter festivo: la limpieza de reservorios y acequias, la construcción y mantenimiento de infraestructura--casas, puentes, caminos--la herraanza de ganado, las faenas de siembra y cosecha, etc., todas acompañadas de rituales, música y cantos (Ráez Retamozo 116). Como apuntan Grimaldo Rengifo y Gladys Faiffer, del Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas (PRATEC), “La llamada recreación no es vista como distinta y hasta opuesta al trabajo, sino como la manera cotidiana de hacer las cosas” (*Respeto y buen vivir* 40). En medio de la variedad de formas de trabajo festivo en los Andes, es posible distinguir ciertas características comunes: los “ritos de homenaje, propiciación o precaución a favor de seres sagrados” como la Pachamama y los apus, la marcada división de género y el fuerte componente de competencia entre los grupos participantes (Ráez Retamozo 116-8). Además, en estas prácticas de trabajo festivo, los otros-que-humanos también participan como miembros de la comunidad. En palabras de Luis Santillán de la comunidad de Agato, Otavalo, Ecuador, “Tocamos la flauta para que la Madre Tierra escuche, y las plantas bailen en su día. En la cosecha las semillas salen a escuchar y a bailar la música que tocamos. La música no es igual en cada momento. Depende del crecimiento de la planta y la luna” (citado en PRATEC, *Respeto y buen vivir* 39). Estas formas de trabajo comunal o colectivo son también modos laborales alternativos, que cuestionan la separación del trabajo y el ocio, y entienden el cuerpo no como un ente cerrado, sino como parte de un tejido en que se entrelazan varios cuerpos: la Pachamama, las semillas, la luna, etc. Como apuntara José Carlos Mariátegui en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), en el Perú de inicios del siglo XX, así como en Ecuador y Bolivia, coexisten elementos de economías distintas: “la economía comunista indígena”, la economía feudal, la economía capitalista. Si bien desde ese entonces los países andinos han experimentado grandes transformaciones como las reformas agrarias, el valor de los planteamientos de Mariátegui hoy en día reside en reconocer la simultaneidad de economías, a primera impresión, opuestas.

En los Andes también han tenido lugar experimentos de carácter comunitario que han reunido a grupos socialistas y anarquistas asentados en las ciudades, y asociaciones campesinas. Dos de los autores estudiados en esta tesis--Enrique Gil Gilbert (1912-1973) y Manuel Scorza (1928-1983)--participaron activamente en proyectos colaborativos que aspiraban a un ser-en-común. Como secretario general del Partido Comunista Ecuatoriano (PCE) en Guayas, Gil Gilbert tuvo contacto directo con las cooperativas agrícolas de la zona (Becker, *The FBI in Latin America* 95). Por su parte, Scorza integró el Movimiento Comunal del Perú, cuyo objetivo más ambicioso era reunir a las comunidades en un partido político a nivel nacional (Handelman 144). Uno de los proyectos de este movimiento fue la fundación de la Universidad Comunal del Centro, “organizada por los comuneros, para que se educaran los comuneros” (Scorza, citado por Teja 36). Además, esta organización transmitió las demandas de las comunidades durante el proceso de redistribución de tierras de la reforma agraria de 1969 (Handelman 147). Así, en la región andina, el marxismo y el anarquismo se han entretendido con saberes y haceres comunitarios para crear proyectos fundados en la autonomía, cooperación e interdependencia. Más recientemente, el Colectivx Ch'ixi en La Paz, Bolivia, es otro ejemplo de experimento de carácter comunitario. El colectivo cuenta con un espacio compartido donde sembrar y cosechar, cocinar, danzar, tejer, intercambiar ideas; en pocas palabras, *hacer con otros*. De esta manera, los Andes es un lugar privilegiado para pensar en formas alternativas de trabajo que “reinsert[en] el trabajo en la fiesta, la convivencia, en el goce, en el ritual” (Rivera Cusicanqui, citado en Pazzarelli 226).

Esta tesis examina formas culturales de los Andes de los siglos XX y XXI que trascienden nociones dominantes del “trabajo” en el capitalismo global en términos de alienación y mecanización del cuerpo. Enfocándose sobre todo en la literatura, las artes visuales y el performance de Ecuador, Perú y Bolivia, este proyecto destaca ficciones del trabajo que llaman la atención a la sintonía entre los cuerpos, humanos y otros-que-humanos. En otras palabras, proponen un hacer a partir de la conversación constante a través de los sentidos con el propio cuerpo y los cuerpos circundantes: la tierra, el río, los animales, las fibras, etc. Estos materiales culturales cuestionan visiones lineales del desarrollo capitalista y más bien revelan la articulación flexible del capitalismo con los saberes y haceres locales. Esta simultaneidad de economías aparentemente opuestas implica una pluralidad de formas de trabajo, que se fundan en estar atentas a las señales de los cuerpos, lo cual no equivale a la ausencia de tensiones. Así, esta tesis propone que estas aproximaciones andinas al trabajo trazan geografías alternativas en que tiempos múltiples convergen y diversas formas de vida entran en contacto.

Pensar más allá de los imaginarios capitalistas requiere metodologías innovadoras. De manera similar a las ficciones del trabajo que estudio--en las que distintos tiempos se superponen para cuestionar visiones lineales del desarrollo capitalista--mi tesis toma distancia de una organización cronológica de los materiales que examina. Siguiendo el método de Walter Benjamin de pensar en constelaciones, esta investigación reúne y yuxtapone formas culturales de distintos periodos y disciplinas para iluminar su comprensión. Este principio organizativo también está influenciado por las epistemologías indígenas, sobre todo de los Andes, en que las eras pasadas no dejan de existir, sino que continúan activas, aunque de una manera menos inmediata, en la simultaneidad del presente. En cierta medida, esta tesis también es una cartografía alternativa en que tiempos múltiples convergen y materiales diversos conversan.

Partiendo de que las formas culturales son teóricas en sí mismas, este proyecto busca contribuir a discusiones en la academia y el activismo sobre formas alternativas de trabajo que ofrecen un “buen vivir”. *Allin kawsay* en quechua, el “buen vivir” implica estar sano y nutrido y mantener relaciones responsables y respetuosas con los otros. Si bien mi investigación incorpora trabajos que son comúnmente catalogados como “teoría”, considera que los textos literarios, visuales y culturales ofrecen concepciones filosóficas y teóricas del mundo igualmente valiosas. Por ejemplo, esta tesis propone que escritores como Enrique Gil Gilbert y Manuel Scorza anticiparon en sus novelas teorías contemporáneas sobre las dinámicas en el interior de las comunidades sionaturales.

Por último, esta investigación rescata las creaciones de escritores y artistas considerados “menores”, ya sea por su adherencia al realismo social o por las que son percibidas como inconsistencias estéticas o ideológicas en sus obras. El realismo social, que no carece de experimentación formal, ofrece una mirada de cómo la región andina se inserta y se sustrae de los circuitos globales del capital. Por ejemplo, Gil Gilbert, aunque miembro del Grupo de Guayaquil que es celebrado por renovar la narrativa ecuatoriana en la década de 1930, es poco conocido fuera de los estudios ecuatorianos. Su única novela, *Nuestro pan* (1942), ha sido tildada por la crítica de “mal construida” dada la falta de unidad en sus cuatro libros (Rodríguez Castelo 11). El escritor y promotor cultural ecuatoriano Benjamín Carrión explica estos problemas en la construcción de la novela a partir de “un cierto acomodo del escritor al militante político” (citado en Rodríguez Castelo 11). Sin embargo, la amplitud del espacio representado en *Nuestro pan* responde al afán de Gil Gilbert de incluir a los diversos participantes en la producción de arroz en la provincia de Guayas, desde los campesinos arroceros y los jornaleros migrantes hasta los

hacendados, empresarios capitalistas, sindicalistas, etc. Si bien es cierto que es posible reconocer inconsistencias o contradicciones en algunas de las obras examinadas en esta tesis, ello no les resta valor como objetos de estudio, sino que más bien revela las tensiones y los antagonismos que atraviesan las economías diversas que se entretienen en la región andina.

Si bien en un inicio esta tesis se apoyaba fuertemente en la tradición marxista, a medida que el proyecto avanzaba, otras perspectivas ganaban terreno, principalmente, la teoría de la reproducción social y las epistemologías indígenas. La teoría de la reproducción social fue fundamental para expandir el análisis del trabajo más allá del trabajo asalariado formal y los espacios de producción, y conectarlo con el hacer familiar y comunitario que reproduce y sustenta al trabajador (Bhattacharya 2). En otras palabras, me condujo a pensar en el vínculo entre el trabajo y el mantenimiento de la vida. Además de la economía doméstica, la teoría de la reproducción social llama la atención a las “economías comunitarias” (J. K. Gibson-Graham), el “entramado comunitario” (Raquel Gutiérrez Aguilar) y las “economías populares” (Verónica Gago). Gibson-Graham define las “economías comunitarias” como espacios éticos y políticos en que “los sujetos individuales y colectivos negocian cuestiones de sustento e interdependencia y se (re)construyen a sí mismos en el proceso” (150). Así, destaca la interconexión entre los miembros que conforman el cuerpo compartido de la comunidad, así como la (re)generación de la vida que ocurre a la par del hacer. En esta misma línea, Raquel Gutiérrez Aguilar propone el término de “entramado comunitario” para “una heterogénea multiplicidad de mundos de la vida que pueblan y generan el mundo bajo pautas diversas de respeto, colaboración, dignidad y reciprocidad no exentas de tensión, y acosadas, sistemáticamente, por el capital” (33). De este modo, estas tramas conservan y reproducen la vida en su conjunto sobre la base de la cooperación e interdependencia³.

Por su parte, Verónica Gago subraya formas de trabajo informal, ilegal, precario, al igual que formas mixtas e híbridas, que revelan la vitalidad de los sectores populares y complejizan su retrato como víctimas. Así, las “economías populares” son “terrenos de lucha en que la ‘razón neoliberal’ . . . es apropiada, arruinada, transformada y relanzada por quienes se supone que son solo sus víctimas” (Gago, “What are popular economies?” 31-2). Gago hace énfasis en la conexión entre la informalización y la feminización de la economía: en contextos de crisis como la ocurrida en Argentina en 2001, los saberes y haceres domésticos y comunitarios se trasladan a lo público en aras de la sobrevivencia, a la vez que se precarizan las condiciones laborales en ocupaciones asociadas con las mujeres y lo femenino (*La razón neoliberal* 116-7). De esta manera, la teoría de la reproducción social fue crucial para cuestionar la división entre el trabajo orientado al mercado y el hacer familiar y comunitario que reproducen la vida en su conjunto. Además, las investigaciones de Gutiérrez Aguilar y Gago, así como de Silvia Rivera Cusicanqui, dirigieron mi atención a las tensiones--o tomando prestadas sus palabras, los “antagonismos superpuestos” y el “abigarramiento de tiempos y lógicas de operaciones”--que atraviesan estas economías diversas (Gutiérrez Aguilar 23; Gago, “What are popular economies?” 31). En su estudio sobre la feria de La Salada en Buenos Aires, Argentina, Gago advierte que los saberes, prácticas y redes comunitarias-domésticas son “capa[ces] de funcionar como recurso de autogestión, movilización e insubordinación, pero *también* como recurso de servidumbre,

³ De modo similar, The Care Collective, conformado por Andreas Chatzidakis, Jamie Hakim, Jo Littler, Catherine Rottenberg y Lynne Segal, proponen reimaginar la economía “como todo lo que nos permite cuidarnos unas a otras” (71).

sometimiento y explotación” (*La razón neoliberal* 47). Es decir, pueden ser usados para alcanzar objetivos comunes al margen de las instituciones tradicionales, así como para conseguir “una mano de obra barata y dispuesta a una flexibilidad extrema” (Gago, *La razón neoliberal* 110). Así, Gago llama la atención a las zonas grises de las formas alternativas de trabajo.

Las epistemologías indígenas, sobre todo de los Andes, fueron claves para reforzar el vínculo entre el trabajo y la (re)generación de la vida, y para pensar el trabajo más allá de lo humano. Además de investigaciones provenientes de la antropología, como los trabajos de Catherine Allen y Thomas Abercrombie, el Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas, PRATEC, fue una de las fuentes a las que volví varias veces. PRATEC colabora con organizaciones indígenas y campesinas de Perú en la afirmación de su experticia en tecnologías para criar la vida. Así, las publicaciones de PRATEC a menudo son colecciones de ensayos escritos por estas mismas asociaciones, en que recogen y reflexionan sobre sus saberes y experiencias en áreas como agricultura, ganadería, adaptación al cambio climático, etc. Para los miembros de PRATEC, muchos de ellos ingenieros, antropólogos y sociólogos, la colaboración con estas comunidades ha sido una experiencia transformadora. En palabras de Jorge Ishizawa, uno de sus miembros, “El recojo del saber de los criadores campesinos nos obliga, cuando se hace bien, a escuchar, ver, sentir y palpar con los oídos, los ojos, el corazón y el tacto de quienes nos comparten su vida y sus prácticas. Requiere una empatía sólo posible cuando la relación se vive con cariño y respeto, es decir, como equivalentes que conversan . . . Cuando esta relación se logra, se abre un mundo nuevo y antiguo a la vez y cambia la vida” (PRATEC, *La regeneración de saberes* vii). De este modo, la colaboración parte de una actitud de humildad y apertura frente al otro que comparte.

Las investigaciones de PRATEC aportaron, sobre todo, dos ideas fundamentales al análisis del trabajo en esta tesis. Primero, me condujeron a cuestionar la noción de comunidad como un grupo de humanos que comparten un territorio. Como advierte Grimaldo Rengifo Vásquez, miembro de PRATEC, en las sociedades andinas, la comunidad o *ayllu* incluye también a los otros-que-humanos: montañas, lagos, ríos, animales, semillas, piedras, etc., los cuales comparten con los humanos la condición de persona (“The Ayllu” 89, 91). Por ejemplo, a la semilla, además de *muhu* o *ruru*, se le llama *kawsay*--“vida” en quechua--ya que “es percibida como una persona que propicia la regeneración de la vida de los runas [humanos]” (Rengifo Vásquez, “Comida” 11). De esta manera, los otros-que-humanos también participan del trabajo; en otras palabras, son cuerpos que trabajan. Segundo, Rengifo Vásquez hace énfasis en la distinción entre producción y regeneración en las sociedades andinas. Mientras en la primera el ser humano crea sus propios ciclos productivos, independientemente de los ciclos de la naturaleza, en la segunda las diferentes formas de vida contenidas en la comunidad se renuevan a la par; es decir, sus ciclos están sincronizados (Rengifo Vásquez, “The Ayllu” 96). Si bien Rengifo Vásquez no introduce el concepto de trabajo en esta discusión, a partir de estas ideas, se podría decir que en las sociedades andinas el trabajo no es entendido solamente en términos de producción, sino más bien de regeneración en tanto el hacer de la comunidad está orientado a regenerar a todas las formas de vida contenidas en ella, humanos y otros-que-humanos. De este modo, las epistemologías indígenas me guiaron a considerar el trabajo más allá de los límites del cuerpo humano individual para tomar en cuenta la conversación e interpenetrabilidad entre las formas de vida que componen la comunidad.

Por último, a medida que la noción de cartografías alternativas adquiría mayor relevancia en este proyecto, investigaciones sobre espacialidades--como los trabajos de Michel de Certeau, Sarah Radcliffe y Mishuana Goeman--y regímenes de la sensorialidad--por ejemplo, los trabajos

de David Howes y Constance Classen--me proporcionaron herramientas para examinar cómo las formas de trabajo alternativas resisten procesos de confinamiento, alienación y mercantilización impulsados por el capitalismo global. Además, prestar atención a las espacialidades y sensorialidades me condujo a reforzar el vínculo entre el arte y la literatura, y la expresión de otras formas de estar en el mundo.

Esta tesis traza las interrelaciones entre el trabajo y los cuerpos a través de tres ejes: el espacio, la máquina y el tiempo. El primer capítulo, enfocado sobre todo en el espacio, propone que las aproximaciones andinas al trabajo conciben el espacio más allá de una mera superficie sobre la cual se actúa. Es decir, en estas ficciones del trabajo, los lugares en que se realiza el trabajo, sean los pastizales o las minas, son sistemas vivos en que interactúan diversas formas de vida. De este modo, navegar estos paisajes dinámicos y cambiantes requiere un repertorio de tácticas y redes que continuamente tienen que ser reajustadas. Por ejemplo, en *Redoble por Rancas* (1970), novela de Manuel Scorza, moviéndose a través del territorio y recordando con este, los miembros de una comunidad de pastores resisten procesos de confinamiento físico y social impulsados por la compañía minera. Si bien la compañía pretende alienarlos de la tierra--es decir, de su medio de subsistencia y reproducción--y convertir esta en una mercancía, al sintonizarse con el paisaje, los comuneros lo reclaman como un organismo vivo y parte integral de su comunidad. De manera similar, en el mapa bordado de Tilcara, Argentina, de Vania Caro Melo y Milagros Tejerina, titulado *10.25'* (2016), las intervenciones de la población local revelan espacialidades alternativas que desafían la (re)organización de la tierra y los cuerpos promovida por la industria del turismo.

El segundo capítulo examina el rol de la máquina en estos sistemas vivos donde se realiza el trabajo. Si bien la máquina puede ser integrada en estos ensamblajes de formas de vida, es criticada en las ficciones del trabajo por desconocer el entramado de relaciones preexistentes entre los humanos y otros-que-humanos. Es más, estas aproximaciones andinas al trabajo cuestionan el “sublime tecnológico”--el sentido de asombro ante los avances tecnológicos--al llamar la atención sobre los conocimientos y prácticas locales y revelar el trabajo involucrado en construir y manejar las máquinas. Por ejemplo, en *Nuestro pan* (1942), la novela de Enrique Gil Gilbert, el tractor es un intruso en un paisaje en el que, pese a las tensiones, distintas entidades entran en conversación para regenerar la vida. En cambio, en la serie fotográfica *Los obreros del ferrocarril* (2016), de Karina Aguilera Skvirsky, el tren, que se creería tendría un rol protagónico, está más bien ausente. Al yuxtaponer fotografías de los obreros del ferrocarril de principios del siglo XX e imágenes contemporáneas del paisaje que este atraviesa, Aguilera Skvirsky contrarresta la invisibilización del trabajo que da vida a la tecnología.

El tercer capítulo, con énfasis en la temporalidad, examina cómo el neoliberalismo se articula de manera flexible con modos laborales considerados arcaicos o premodernos, como el oficio de cargador. En “El cementerio de elefantes” (2008), una reescritura en clave de ciencia ficción de los clásicos textos de Jaime Saenz sobre el aparapita--“El aparapita de La Paz” (1972) e *Imágenes paceñas. Lugares y personas de la ciudad* (1979)--Miguel Esquirol Ríos apunta que el cargador es una pieza clave en el funcionamiento del neoliberalismo. Sin cargadores, y sin sus saberes y haceres corporales que les permiten navegar el paisaje siempre cambiante del mercado, el movimiento económico de millones de dólares que generan ferias como la 16 de julio en El Alto, Bolivia, no sería posible. Así, los cargadores transformados en ciborgs apuntan a la simultaneidad de economías diversas, así como de tiempos múltiples. Este capítulo también

discute el hacer del escritor en el cuento como una práctica que se realiza con y desde el cuerpo, de manera que se recorta la brecha entre este hacer y otros trabajos manuales como el oficio de cargador.

Por último, el epílogo reflexiona en torno a las tensiones y antagonismos que atraviesan las formas alternativas de trabajo a partir de la reconstrucción anual del puente Q'eswachaka en Quehue, Cusco, Perú. Para las comunidades de Quehue, la renovación del puente es una oportunidad para regenerarse a sí mismas, es decir, regenerar el tejido del cuerpo compartido por humanos y otros-que-humanos. Si bien los documentales *Puente de ichu* (1979), de Christine y Kurt Rosenthal, y *The Bridge Master's Daughter* (2018), de Matthew Leahy y Elisa Stone, celebran el trabajo colectivo y regenerador de los comuneros de Quehue, también señalan la violencia y la exclusión basadas en el género, que conviven con las relaciones de reciprocidad y complementariedad. De esta manera, las formas alternativas de trabajo revelan zonas grises en que la cooperación e interdependencia coexisten con la explotación y opresión. Sin embargo, estos antagonismos no invalidan estas modalidades de trabajo, sino que permiten vislumbrar el complejo entramado de economías diversas e imaginar posibilidades laborales más allá de las economías y relaciones sociales capitalistas.

Capítulo 1

Extractivismo minero y cartografías alternativas en *Redoble por Rancas*, de Manuel Scorza

Bajo la granizada se abalanzaron a derribar los postes. Trescientos metros de alambrado experimentaron un vahído. Gritaban y bailaban, poseídos. Roto el cerco, metieron las exhaustas, últimas ovejas.

Manuel Scorza, *Redoble por Rancas*

Así narra *Redoble por Rancas* (1970), de Manuel Scorza, el momento en que los ranqueños derriban el alambrado con el que la compañía minera los ha despojado de sus tierras. La novela está inspirada en el enfrentamiento entre la comunidad de Rancas y la Cerro de Pasco Corporation en Pasco, en los Andes peruanos, en 1960⁴. Decepcionados de la vía legal, los comuneros optaron por tomar las haciendas de propiedad de la compañía, terrenos a los que reclamaban como suyos. Entonces, se desencadenó una ola de ocupaciones en toda la región, de la mano con el fortalecimiento de sindicatos, federaciones y otras organizaciones campesinas (Lino Cornejo 17-8; Handelman 6). De este modo, en solo 1962 y 1963, doscientas haciendas, que abarcaban más de 500,000 hectáreas, fueron tomadas por entre quinientos y tres mil comuneros en cada caso (Quijano, citado por Albó 177). Así, pese a los violentos intentos de desalojo de la guardia civil, Rancas se convirtió en la primera comunidad en la historia reciente del Perú en recuperar por la fuerza tierras que le habían sido arrebatadas (Handelman 62).

Manuel Scorza entró en contacto con el Movimiento Comunal del Perú a través de su amigo Jesús Véliz Lizárraga, uno de los fundadores⁵. Colaborando con el movimiento en la redacción de comunicados, tomó conciencia de la violencia en contra de las comunidades en Pasco, desde el encarcelamiento de sus dirigentes hasta la perpetración de masacres. De estas experiencias, así como de entrevistas con los comuneros sobrevivientes, obtuvo el material para sus novelas. Si bien, en una entrevista con Alda Teja en 1978, Scorza admite que es invitado al movimiento en su condición de intelectual, también reclama para sí “orígenes indios” por ser hijo de una mujer comunera: “Para ello me ayudó mucho *mi sangre india*, porque el indio se guía mucho por el olfato y sabe quién es quién . . . yo sé la manera de hablar de un comunero, sé cómo agarrar una papa, cómo abrirla, porque yo me he criado en esa zona . . . *Yo vengo de allí, yo soy uno de ellos*” (36-7, mis cursivas). De esta manera, Scorza se posiciona no solo como aliado de las comunidades, sino como su semejante. En otras palabras, afirma no solo compartir un ideario político con ellas, sino una manera de sentir y usar el cuerpo, manifestada en la forma de hablar o manipular una papa.

Redoble por Rancas es la primera entrega del ciclo de novelas *La guerra silenciosa*, que también incluye *Historia de Garabombo el Invisible* (1972), *El jinete insomne* (1977), *Cantar de Agapito Robles* (1977) y *La tumba del relámpago* (1979). La novela alterna dos historias que

⁴ De acuerdo con Howard Handelman, la Cerro de Pasco Corporation y la Sociedad Agrícola y Ganadera Algolán concentraban “más de treinta haciendas con un área total de casi un millón de acres” en Pasco (66).

⁵ En palabras de Scorza, “El Movimiento Comunal del Perú propuso federar a las comunidades para combatir en conjunto el poder central. Entonces ya no eran quinientos hombres, eran cinco mil, eran cincuenta mil, eran cien mil hombres” (Teja 36). Según Handelman, el Movimiento Comunal tenía como objetivo formar un partido político que representara a los comuneros --incluidos aquellos que se había mudado a áreas urbanas-- así como a sus aliados, los trabajadores urbanos (142).

tienen lugar en Pasco. En los capítulos impares, Héctor Chacón, el Nictálope--con la ayuda del Abigeo, Sulpicia y el Ladrón de Caballos--orquesta el asesinato del juez Francisco Montenegro, cuya hacienda Huarautambo se ha extendido a expensas de las tierras de la comunidad de Yanahuanca. Los capítulos pares, por su parte, relatan el enfrentamiento entre la comunidad de pastores de Rancas y la compañía minera Cerro de Pasco Corporation, la cual se ha adueñado de sus tierras encerrándolas dentro de un cerco. Esta segunda historia es narrada mayormente en retrospectiva, mientras Fortunato, uno de los comuneros y pastores, corre desde Cerro de Pasco hasta Rancas para alertar al resto de la venida de la guardia de asalto con la orden de desalojo. De esta manera, la propia estructura de la novela sugiere un paralelo entre dos sistemas de dominación que conviven en un mismo tiempo y espacio: el gamonalismo y el capitalismo.

Los debates alrededor de *Redoble por Rancas* se han enfocado sobre todo en la novela neoindigenista y en la relación entre la realidad y la ficción. Por un lado, la crítica ha examinado los vínculos entre la novela--y *La guerra silenciosa*, en general--y el indigenismo. En su artículo sobre el ciclo narrativo de Scorza, Antonio Cornejo Polar parte de la periodización del indigenismo propuesta por Tomás Escajadillo: indianismo, indigenismo ortodoxo y neoindigenismo. Según Escajadillo, esta última fase se caracteriza por el realismo mágico, el lirismo, la experimentación técnica y la ampliación del espacio de la representación narrativa (citado por Cornejo Polar 29). *La guerra silenciosa* ejemplifica esta fase, de ahí que Cornejo Polar sostenga que “se instala, pues, en un espacio literario doble”, emparentada tanto con “la novela indigenista de intensa motivación social” como con la nueva narrativa hispanoamericana, que toma distancia de aquella (34).

Por otro lado, la crítica se ha propuesto identificar las fuentes de Scorza al escribir *Redoble por Rancas*, tanto las fuentes de los hechos “sobrenaturales” que tienen lugar en la novela como las de los levantamientos campesinos que esta relata. Sobre los hechos “sobrenaturales”, existe un debate alrededor de si estos provienen de la imaginación del autor o si están basados en saberes y haceres de las comunidades que retrata. Aunque la crítica reconoce que valores y conceptos andinos permean la novela, advierte que la mayoría de los hechos “sobrenaturales” es invención del autor. En esta línea, Mauro Mamani propone leer *Redoble por Rancas* como una cronivela, es decir, un texto en las fronteras entre la crónica y la novela, que adopta la actitud de denuncia de la primera, a la par que abraza la modelación estética de la segunda. Al hablar de crónica, Mamani no solo se refiere a la crónica del periodismo moderno, sino también a la crónica del discurso colonial, pues afirma que, de manera similar a los cronistas de la conquista y la colonización, Scorza es testigo de los acontecimientos que narra, a la vez que “es presa de la fantasía, sensibilidad que estimula el asombro frente a los acontecimientos” (94).

Si bien este capítulo tocará tangencialmente algunos de los temas discutidos por la crítica, su objetivo central es examinar cómo la novela teoriza el capitalismo global y el trabajo asalariado, y propone otros modos de vida a partir de saberes y haceres comunitarios. Más específicamente, este capítulo analizará cómo la novela plantea espacialidades y sensorialidades alternativas, que resisten la (re)organización de los cuerpos, humanos y otros-que-humanos, impuesta por el capitalismo global. En otras palabras, este capítulo propone que las prácticas espaciales y sensoriales de las comunidades de *Redoble por Rancas* desafían los procesos de confinamiento, mercantilización y alienación impulsados por la compañía minera, que pretende desmembrar el cuerpo compartido por humanos y otros-que-humanos--montañas, lagos, ríos, ancestros, etc. De este modo, la contribución de este estudio a la crítica sobre *Redoble por Rancas* consiste en prestar atención a las experiencias corporales y sensoriales en los denominados márgenes del capitalismo global.

El análisis se enfocará principalmente en los capítulos pares, que corresponden al enfrentamiento entre la comunidad de Rancas y la Cerro de Pasco Corporation. Sin embargo, este también puede extenderse a los capítulos impares sobre los habitantes de Yanahuanca. De hecho, el sobrenombre de Héctor Chacón, el Nictálope--es decir, el que ve mejor de noche o en lugares oscuros--apunta a su capacidad sensorial exacerbada. De modo similar, el Ladrón de Caballos tiene la habilidad de comunicarse con los animales. Así, tanto en sus capítulos impares como pares, la novela hace énfasis en el repertorio de prácticas y experiencias corporales y sensoriales con que cuentan los comuneros en su lucha contra el poder.

En primer lugar, se examinará la personificación del Cerco, con el que la compañía minera demarca “sus” tierras, como recurso para representar el capitalismo como un sistema parasitario. El apelativo de “gusano”, así como el énfasis en su apetito voraz a través de verbos como “engullir”, “devorar”, “deglutir”, “masticar” pintan al Cerco como un parásito que recorre desapercibido el organismo huésped, es decir, a las comunidades, entendidas como ensamblajes de cuerpos humanos y otros-que-humanos. En segundo lugar, se analizará el recorrido de Fortunato, que es el eje que estructura los capítulos pares, como una cartografía alternativa que cuestiona la geografía imperial/colonial impuesta por la Cerro de Pasco Corporation en alianza con las autoridades políticas. El desplazamiento de Fortunato a través de la pampa de Junín resiste la (re)organización del espacio efectuada por el Cerco, que pretende limitar la movilidad de los comuneros y alienarlos de la tierra. En esta línea, la novela puede ser leída como una cartografía narrativa en tanto el recorrido de Fortunato (re)aviva sus memorias y es a partir de ellas que se construye la historia.

En tercer lugar, se examinará la (re)organización de los sentidos ante la presencia de la Cerro de Pasco Corporation. Frente al dominio de la compañía sobre los campos visuales, los cerreños--habitantes de Cerro de Pasco--se vuelcan sobre sus otros sentidos, aquellos a menudo subestimados en las sociedades euroamericanas. El episodio de los hombres-topos--los mineros condenados a la oscuridad de los socavones--muestra cómo estos adiestran sus cuerpos de tal manera que las limitaciones en la vista dejan de ser un impedimento y logran así hacer suyo el espacio de la mina. En cuarto y último lugar, se analizará la simultaneidad de tiempos múltiples, contenidos en el paisaje de la pampa de Junín. Al conectar distintos momentos de explotación capitalista en la región mientras Fortunato recorre el territorio, la novela hace énfasis en el carácter permanente de la acumulación. En otras palabras, la novela recalca que el capitalismo no es nuevo en la región, sino que se remonta a la conquista y colonización. Además, la recomposición de la comunidad debajo de la tierra tras la masacre hacia el final del libro, por un lado, hace eco del episodio de los hombres-topo y, por otro, sugiere la posibilidad de una redención futura. De este modo, la geografía alternativa que bosqueja la novela es una que contiene historias ignoradas por la historia oficial, de ahí que múltiples tiempos converjan en el paisaje. A lo largo del capítulo, se pondrá la novela en diálogo con otras formas culturales del área andina que dan testimonio de estos otros saberes, desde textos coloniales sobre la minería andina hasta arte/performance contemporáneo sobre el boom turístico en la región.

El Cerco y el capitalismo como sistema parasitario

En *Monsters of the Market*, David McNally conecta la cuestión del trabajo humano y la experiencia corporal bajo el sistema capitalista mundial, por un lado, con la expresión literaria, por el otro. De acuerdo con él, lo que el capitalismo le hace a la gente en sus cuerpos y en sus psiques está normalizado y naturalizado en la vida cotidiana, pues la magia de este consiste precisamente en ocultar las transacciones entre los cuerpos humanos y el capital (113). Sin

embargo, sostiene que la literatura, así como el cine y el folklore, hace visibles esas relaciones y revela el capitalismo como lo que realmente es, es decir, un sistema monstruoso que sistemáticamente amenaza la integridad de la persona humana (3). En su estudio, McNally se enfoca sobre todo en imágenes de vampiros y zombis, y en el tópico del desmembramiento, los cuales dan expresión a los procesos de explotación y las experiencias de desintegración corporal y psíquica asociados al trabajo asalariado capitalista. Si bien en *Redoble por Rancas* los personajes principales no son trabajadores bajo el régimen capitalista sino comuneros y pastores que mantienen la propiedad colectiva de la tierra, la novela es un ejemplo de cómo la literatura, a través de imágenes monstruosas, produce tanto en los personajes como en el lector un efecto de extrañeza frente a procesos que el capitalismo global pretende naturalizar, como es el caso de la acumulación primitiva u originaria.

En *Redoble por Rancas*, el Cerco con el que la Cerro de Pasco Corporation demarca sus territorios y despoja a las comunidades de sus tierras es descrito como un monstruo que devora todo a su paso. Así, la imagen monstruosa del Cerco captura la violencia de la acumulación primitiva, que más bien es una acumulación permanente. En *El Capital* (1867), Karl Marx desarrolla el concepto de acumulación primitiva u originaria, que precede a la acumulación capitalista. Esta acumulación originaria consiste en la separación del trabajador de los medios de producción. Así, el trabajador, desposeído de los medios con los cuales realiza su trabajo, se ve en la necesidad de vender su fuerza de trabajo a cambio de un salario. Solamente de esta manera puede asegurar su subsistencia. De acuerdo con Marx, la condición fundamental de la acumulación capitalista es “el aniquilamiento de la propiedad privada que se funda en el trabajo propio” (1: 940). Por esta razón, uno de los métodos de la acumulación originaria es el despojo de las tierras comunales, con lo cual las comunidades pierden su principal medio de subsistencia.

Si bien para Marx la acumulación originaria precede a la acumulación capitalista, en *Redoble por Rancas* el despojo de las tierras comunales no representa un estadio anterior, sino que ocurre paralelamente a las demás acciones de la compañía. En la novela, la Cerro de Pasco Corporation inicia sus actividades en Cerro de Pasco en 1903; no obstante, más de cincuenta años después, cuando el enfrentamiento entre la compañía y la comunidad de Rancas tiene lugar, el despojo de las tierras comunales continúa: “Hacia 1960, la ‘Cerro de Pasco Corporation’ poseía más de quinientas mil hectáreas. La mitad de todas las tierras del departamento. El mes de agosto de 1960, quizá enloquecido por una marcha de medio siglo, quizá porque sufrió un ataque de soroche, el Cerco ya no se pudo detener. En su locura anheló toda la tierra. Y empezó a caminar, caminar” (106). Precisamente, siguiendo a Rosa Luxemburg, Ericka Beckman sostiene que la acumulación primitiva no es un estadio que se deje atrás, sino que es más bien permanente, ya que históricamente el sector no-capitalista ha servido como un lugar permanente de acumulación para el sector capitalista (“Unfinished Transitions” 818). *Redoble por Rancas* acentúa este carácter permanente de la acumulación y, al insistir en la imagen monstruosa del Cerco, llama la atención sobre el carácter parasitario del sistema capitalista mundial, que se sostiene a partir del despojo continuo de tierras y cuerpos.

Zac Zimmer propone leer *Redoble por Rancas* como la novelización de un momento histórico de acumulación primitiva vivido por una comunidad particular. Zimmer toma distancia de críticos como Mabel Moraña que condenan el uso de un registro fantástico/real maravilloso en *La guerra silenciosa*. De acuerdo con Moraña, al incluir elementos sobrenaturales, “el referente se transforma así en una representación imaginaria, una transrealidad, una ‘visión ofuscada de lo real’ que tiende a naturalizar y conferir permanencia a ciertos aspectos a través de los cuales el sistema dominante se manifiesta, substrayéndolos del plano de la conciencia crítica, y

modificando su carácter de situaciones históricas en el de estados transcoyunturales” (“Función ideológica” 191). En otras palabras, la fantasía torna procesos históricos en ciclos reiterados, incontrolables e inevitables, y de esta manera sustituye una conciencia histórica con una visión fatalista. Sin embargo, Zimmer objeta que, si bien es cierto que Scorza recubre al poder de un carácter mítico--por ejemplo, a través de la criatura mítica que es el Cerco--lo hace para visibilizar y desmontar los mecanismos a través de los cuales el poder se erige como mítico. Entonces, concluye que adquirir una conciencia política, en el caso de los comuneros, implica necesariamente rechazar el mito originario del Cerco.

La crítica sobre *Redoble por Rancas* ha coincidido en la distancia entre el narrador y los personajes: si el primero ha tomado conciencia de las condiciones que han hecho posible la expansión de la Cerro de Pasco Corporation, los segundos están aturridos e inmovilizados por el supuesto carácter incontrolable e inevitable de sus acciones. En otras palabras, mientras el narrador representa una conciencia histórica, los comuneros de Rancas encarnan una visión fatalista, alimentada por la misma compañía. Si bien varios críticos, entre ellos Roland Forgues, Friedhelm Schmidt, Dunia Gras, han señalado que *La guerra silenciosa* propone abandonar la conciencia mítica en favor de la conciencia histórica⁶, es preciso reexaminar los términos que han dominado este debate, sobre todo, la cuestión del mito. El propio Scorza, en la entrevista con Alda Teja, usa el término con múltiples acepciones:

No creo que el mito sea de tiempos remotos. El mito de tiempos campesinos, como yo lo represento, parece remoto. Pero el mito del automóvil es un mito contemporáneo; el mito de la carta de crédito es contemporáneo. Onassis, millonario cultivado por todos los periódicos de Europa, es un mito contemporáneo; Marilyn Monroe es un mito contemporáneo . . . Pero yo no digo que se pierda la capacidad imaginativa, al contrario, se puede enriquecer el análisis desde muchos puntos de vista. Mito es sueño. La idea de crear una sociedad nueva, sin clases, es un mito, una aspiración. La idea que exista un mundo sin guerras es una aspiración, es un mito. (39)

En solo este fragmento, el término “mito” es empleado para referirse tanto a los saberes de las comunidades como a las ficciones creadas y difundidas desde el poder, así como a los ideales revolucionarios y pacifistas. Entonces, valdría la pena distinguir entre *otros saberes*, entendidos como “sistemas de conocimiento, epistemologías, modelos de liderazgo y entendimientos del mundo” entre poblaciones indígenas y afrodescendientes (Hale y Stephen 17), y *ficciones del capital*, que son justamente las que *Redoble por Rancas* se propone desmantelar. Siguiendo a Karl Polanyi, Ericka Beckman señala que el capitalismo moderno solo puede funcionar una vez que ciertas ficciones son aceptadas como reales, como la suposición de que el trabajo, la tierra y la naturaleza existen para ser convertidos en mercancías. Así, las ficciones del capital son “las falacias ideológicas que le permiten a la economía capitalista funcionar como lo hace” (Beckman, *Capital Fictions* xx). Precisamente, en *Redoble por Rancas*, la Cerro de Pasco Corporation es una máquina productora de ficciones con el objetivo de legitimar sus acciones y borrar los actos de violencia contra las comunidades. La novela no desestima los saberes de los comuneros ni aboga por abandonarlos, sino más bien insta a desmontar las ficciones creadas por la compañía para proyectarse como una fuerza incontrolable e inevitable ante los comuneros. De hecho, la novela reconoce la importancia de los otros saberes para dar sentido y expresión a un sistema como el capitalismo, cuyo poder reside en invisibilizar y naturalizar. Además, como se

⁶ Siguiendo a Antonio Cornejo Polar, Dunia Gras llama la atención sobre la posición ambigua de Scorza frente al mito: “[Scorza] refuerza y mantiene a la vez su ambigua consideración del papel del mito, como valor colectivo del carácter simbólico y resorte en el camino hacia la toma de conciencia de la realidad” (256-7).

verá en la siguiente sección, en *Redoble por Rancas*, las prácticas y conocimientos espaciales y sensoriales de los comuneros no son un impedimento, sino más bien una vía para desarrollar una conciencia crítica.

Por un lado, la Cerro de Pasco Corporation crea la ficción del Cerco al rodearlo de un aura de secreto y misterio. Los capítulos sobre la aparición de este en las distintas comunidades de Cerro de Pasco son narrados desde la perspectiva de Fortunato, a modo de recuerdos y reflexiones mientras corre en dirección a Rancas. Este episodio es descrito en términos de un nacimiento: “Así *nació* el Cerco” (35, mis cursivas); “En una de las paredes del cementerio, un jueves, la noche *parió* al Cerco” (64, mis cursivas). Si se toma en cuenta la ironía del narrador, es probable que, al describir la aparición del Cerco como un nacimiento, se esté burlando--más que de la ingenuidad de los comuneros--de las pretensiones de la compañía de naturalizar algo que claramente es un ejercicio de violencia: el despojo de las tierras comunales. En su estudio sobre las infraestructuras viales, Penny Harvey y Hannah Knox sostienen que, de manera similar a las mercancías fetichistas descritas por Marx, una carretera terminada hace invisibles o aparentemente insignificantes las condiciones de su construcción (529). De modo parecido, en la novela, dado que no hay testigos del momento en que el Cerco es levantado, se borra la violencia alrededor de su construcción, tanto la violencia de la apropiación de las tierras comunales como de la explotación de la mano de obra:

¿Cuándo nació? ¿Un lunes o un martes? Fortunato no asistió al nacimiento . . . Los ranqueños vuelven de sus estancias a las cinco. Es el mejor momento para cerrar tratos de ganado o propalar bautizos y matrimonios. Como todos los días, ese crepúsculo retornaron de sus pastos. ¡Encontraron al Huiska cercado! . . . Esa noche, el Cerco durmió en el cerro Huiska. Los pastores salieron, al día siguiente, con la ropa salpicada de risitas. Cuando volvieron, el Cerco reptaba ya siete kilómetros. (35-6)

Además, decir que el Cerco nace es como decir que surge de la misma tierra, de manera orgánica. Así, a través de la ironía, el narrador está desbaratando la ficción que la propia compañía ha creado alrededor del Cerco, es decir, la ficción de que el Cerco no es creación suya. Al insistir en la supuesta naturalidad con que aparece el Cerco, el narrador llama la atención sobre ella y la pone en duda. Al crear y alimentar la ficción del Cerco, la compañía pretende desmovilizar a los comuneros frente a una situación que se pinta como incontrolable e inevitable a sus ojos, de ahí que el Padre Chasán intervenga: “El Cerco no es obra de Dios, hijitos. Es obra de los americanos. No basta rezar. Hay que pelear” (113). Así, la novela sugiere que, solo una vez que la conexión entre el Cerco y la Cerro de Pasco Corporation es puesta en evidencia, es posible elaborar un plan de acción en contra de esta.

Por otro lado, los comuneros formulan sus propias hipótesis sobre el Cerco y la Cerro de Pasco Corporation a partir de su repertorio de conocimientos y experiencias. La estructura de la novela--la alternancia de la historia de Yanahuanca, en los capítulos impares, y la de Rancas, en los pares--sugiere un paralelo entre dos tipos de opresión que conviven en un mismo tiempo y espacio: el gamonalismo, encarnado por el juez Francisco Montenegro, y el capitalismo, representado por la Cerro de Pasco Corporation. Sin embargo, la novela también apunta a diferencias claves entre estos dos sistemas de dominación. Probablemente la más notable sea que, mientras el gamonalismo tiene un rostro visible--el juez Francisco Montenegro--y un *modus operandi* con el que los comuneros están familiarizados, la compañía más bien opera de modo impersonal y a la sombra. Por eso, a los comuneros les resulta tan difícil entender y anticipar sus movimientos. De hecho, lo único visible en las operaciones de la Cerro de Pasco Corporation es el Cerco, que no obstante también rehúye las miradas de los comuneros: “¡Ya ni Cecilio Córdor,

capaz de distinguir una vizcacha escondida en pleno Bosque de Piedra, podía seguirlo con los ojos!” (50). Así, estos recurren a su repertorio de conocimientos y experiencias para dar sentido a una situación que de otra forma difícilmente tendría explicación.

En varias partes de la novela, el Cerco es llamado “el gusano”: “Acercas del lugar y la hora en que *el gusano* de alambre apareció en Yanacancha” (63, mis cursivas); “Acercas de la ruta por donde viajaba *el gusano*” (74, mis cursivas). Por un lado, este apelativo apunta al movimiento del Cerco, que se arrastra por el suelo cual gusano. Por otro, también señala la condición parasitaria de este, que vive a expensas de las comunidades, entendidas en el sentido más amplio como ensamblajes de seres humanos, flora, fauna y divinidades. En la novela, al Cerco se le atribuyen acciones como engullir, devorar, deglutir, masticar, comer. Así, se alimenta de cerros, tierras, lagunas, ríos, cuevas. Cual parásito, su supervivencia implica infligir daños sistemáticos en su anfitrión. De hecho, en algunas partes de la novela, se describe la extensión del Cerco como una infección: “No debimos reírnos. En lugar de llenarnos la boca con tontas palabras, debimos acometer al Cerco, matarlo y pisotearlo en la cuna . . . Don Santiago tenía razón, pero ya el Cerco *infectaba* todo el departamento” (37, mis cursivas). De manera similar, la expansión del Cerco es presentada en términos de una multiplicación, casi como la reproducción de un parásito en el interior del organismo huésped: “En el borde de la carretera, el Cerco se detuvo, meditó una hora y *se dividió en dos*” (64, mis cursivas); “Los viajeros, forzados a pernoctar en Rancas, murmuraban que el Cerco no era obra de humanos, *que brotaba al mismo tiempo, en docenas de caseríos*, que pronto el Cerco entraría en los pueblos y hasta en las habitaciones” (74, mis cursivas). De este modo, aunque el Cerco adquiere proporciones míticas bajo la forma de un basilisco en ciertos pasajes, la novela también hace énfasis en su condición de “gusano”, que silenciosamente recorre el organismo huésped, es decir, las comunidades de Pasco.

Si bien es cierto la comunidad de Rancas se dedica principalmente a la cría de ovejas, en la zona andina el gusano blanco--también conocido como *yuraq kuru* o el gorgojo de los Andes--es una preocupación constante para los comuneros, pues puede generar grandes pérdidas en los cultivos de papa. En su estado de larva, el gusano blanco perfora la papa formando túneles en su interior. En su estado adulto, durante el día se esconde bajo terrones de tierra y por la noche sale a comer las hojas de la planta de la papa (Barea, Sánchez y Bejarano). En cierta medida, el Cerco recuerda el comportamiento del gusano blanco, sobre todo por sus hábitos nocturnos: “la noche, madre del Cerco” (212). Además, así como el Cerco brota en múltiples lugares al mismo tiempo, el gusano blanco también se reproduce a una velocidad alarmante. Si el Cerco engulle las tierras, que son el principal medio de sustento de las comunidades, el gusano blanco se alimenta de la papa, que es un alimento esencial en la dieta andina. Así, es probable que el apelativo de “gusano” responda a la necesidad de asimilar el Cerco a una situación del campo que les resulta familiar a los comuneros. De este modo, la novela no desestima los saberes de los comuneros, sino que más bien resalta su relevancia como herramientas interpretativas.

La asociación entre capitalismo y parasitismo no es una novedad. En su capítulo sobre *El Capital* de Karl Marx, McNally analiza el uso de recursos literarios e imaginación gótica para ilustrar los procesos a los que son sujetos los cuerpos que trabajan. Así, destaca la metáfora del vampiro que Marx emplea para dar cuenta de la producción a través de la destrucción corporal. Según McNally, Marx insiste en que el capital, así como el vampiro, consume las energías de los vivos--chupándoles la sangre--para mantenerse activo. Para McNally, la metáfora del vampiro-capital se sostiene en tres argumentos: la explotación, la invisibilidad y la alienación. Primero, el capital se alimenta del trabajo de los seres vivos. Segundo, así como los vampiros son criaturas de la noche, el proceso por el que el capital succiona la vida de los cuerpos permanece oculto e

invisible. Tercero, los vivos de los que el capital se alimenta son reducidos a un estado de zombis. Si bien en este caso la metáfora del vampiro es usada para ilustrar cómo el capitalismo consume las energías de los cuerpos humanos de los trabajadores, también podría utilizarse para describir los efectos de este sobre los cuerpos otros-que-humanos, como los animales y el paisaje, sobre todo si se toma en cuenta que en las sociedades andinas “la noción de persona es vivida como un atributo de todo lo que existe y no solo como una característica de los miembros de la comunidad de humanos” (Rengifo Vásquez, “The Ayllu” 91). Dado que en las sociedades andinas no existe separación entre los *runas* (humanos), las *huacas* (deidades) y la *saqlla* (naturaleza), y que el trabajo es entendido en términos de participación en los ciclos de regeneración de la vida, tanto los animales como el paisaje son también cuerpos que trabajan. En ese sentido, el capitalismo también se apropia de las energías de estos cuerpos para mantenerse activo. Por ejemplo, en *Redoble por Rancas*, puesto que el Cerco absorbe la vida de los pastizales, deja a los rebaños sin su principal fuente de alimentación y los condena a una muerte lenta: “La carretera a Cerro de Pasco era un collar de cien kilómetros de ovejas moribundas. Rebaños famélicos rascaban las últimas matas en las estrecheces que, a cada lado de la carretera, toleraba la imperiosidad del Cerco. Ese pasto duró dos semanas. La tercera el ganado empezó a morir. La cuarta semana fallecieron ciento ochenta ovejas; la quinta, trescientas veinte; la sexta, tres mil” (90).

De acuerdo con McNally, en el folclore de Latinoamérica y África, es posible encontrar imágenes similares a las de Marx que muestran el capitalismo global como un “sistema-vampiro”. Por ejemplo, menciona dos relatos que circularon en las poblaciones indígenas andinas en la década de 1980. En uno de estos, en Bolivia, los “gringos” son enviados por el Banco Mundial en una misión para extraer la grasa de los campesinos y así cobrarse las deudas. En el otro, en Ayacucho, los “gringos” secuestran niños para extirparles los ojos y venderlos en el exterior con el mismo objetivo. El primer relato parece referirse al *pishtaku*, que extrae la grasa de sus víctimas. Según Carmen Salazar-Soler, los mineros de Julcani, en Huancavelica, describen al *pishtaku* como un hombre blanco que, de manera similar a un vampiro, ataca a sus víctimas de noche, ya sea en la entrada de la mina o en los socavones. Los mineros entrevistados por Salazar-Soler identifican a uno de los enganchadores como *pishtaku*, al que acusan de usar sebo humano para engrasar la maquinaria de su aserradero. También lo culpan de haber propagado la tuberculosis en la región:

Antes, cuando aquisito nomás había pueblo de San Pedro de Mimosa, *sanitos no más éramos*, pero después por los años 50 llegaron los patrones y abrieron la mina. Dizque mandaron llamar a un tal Pineda, que era pues enganchador--ha sido blanco, alto, vivía en Huancayo--para que fuera a buscar en los pueblos a los runas para venir a trabajar aquí . . . Ahí dice ha sabido dejar su tuberculosis en una de esas veces que ha sabido venir a Julcani trayendo runa. Porque más antes qué iba a haber acá esos animalitos que se meten en el cogote y que van caminando a los pulmones y que se van tragando los pulmones; *sanitos hemos sido*. (189, mis cursivas)

La descripción de la bacteria de la tuberculosis como un “animalito que va caminando y tragando” recuerda la representación del Cerco como “gusano” en *Redoble por Rancas*. El testimonio anterior también revela que el enganchador-*pishtaku* es un antropófago, que invita potajes a base de carne humana a los patrones de las minas mientras discuten sus negocios. De esta manera, la asociación entre capitalismo, explotación, parasitismo y enfermedad es evidente en la mentalidad de los mineros.

En el testimonio anterior, resulta interesante que el *pishtaku* sea un enganchador, una figura que tiene su origen en la minería a finales del siglo XVIII. El enganche es un método de reclutamiento laboral que consiste en dar un adelanto al trabajador con el objetivo de comprometerlo. A menudo conduce a abusos, dado que a través de la deuda se encadena al trabajador a su puesto de trabajo. De acuerdo con Carlos Contreras, a partir del siglo XIX, el enganche “fue la respuesta de la minería a la inexistencia de un mercado libre de fuerza de trabajo en la región. Privada ella de los recursos coercitivos coloniales, debió apelar a este método destinado a ‘enseñar’ al campesino a vender su fuerza de trabajo (Bonilla 1974)” (11). Así, no es gratuito que, en el testimonio anterior, el *pishtaku* sea un enganchador, que se alimenta en sentido literal y figurado de los cuerpos de los mineros, a los que degüella, drena y descuartiza. De hecho, en sus conversaciones con los patrones de las minas, el enganchador-*pishtaku* habla de estos cuerpos como si fueran meros insumos para la producción: “tantitos runas necesitamos para hacer trabajar mineral que brota de la mina, tantitos kilos de sebo para hacer caminar maquinarias” (190).

En sus investigaciones sobre el tráfico de órganos, Nancy Scheper-Hughes acuña el término “neo-canibalismo” para describir el mercado de órganos, tejidos y partes del cuerpo, que sigue las rutas modernas del capital: de Sur a Norte, de periferia a centro, de tercer a primer mundo, etc. En palabras de Scheper-Hughes, “un capitalismo global y ‘democrático’ triunfante ha desencadenado *un apetito voraz* por cuerpos extranjeros que hagan el trabajo no remunerado/el trabajo sucio de la producción y por cuerpos ‘frescos’ para el consumo médico doméstico e internacional” (mis cursivas). Por eso, no es solo una coincidencia que tanto el enganchador-*pishtaku* como los patrones de las minas sean antropófagos, hambrientos de cuerpos con que saciarse a sí mismos y sus negocios. El apetito voraz del Cerco en *Redoble por Rancas* también está subrayado por los verbos que nombran sus acciones--engullir, devorar, deglutir, masticar, comer: “La dentadura de ese muro ha masticado todos los pastizales” (178). Así, a través del Cerco, la novela también sugiere que el capitalismo es una forma de canibalismo en el sentido de que se alimenta de cuerpos, sean humanos u otros-que-humanos.

Sin embargo, existen diferencias significativas entre el capitalismo como “sistema-vampiro”, por un lado, y el gusano, tal como es entendido en las sociedades andinas, por el otro. Mientras el vampiro claramente es un agente maligno, en el contexto andino el gusano participa de un entramado de relaciones complejas. En otras palabras, si bien el vampiro, así como el Cerco en la novela, es una presencia negativa, las plagas en los cultivos--gusanos, insectos, hongos, etc.--“no se consideran como enemigos a los que hay que combatir hasta eliminarlos” (Chambi Pacoricona 74). De acuerdo con Néstor Chambi Pacoricona de la organización Chuyma Aru, en el mundo aymara, las plagas en los cultivos y las enfermedades en general están personificadas: “las enfermedades provocadas por insectos, hongos, bacterias, nematodos, ácaros, virus, etc. son consideradas como ‘personas’, con cualidades similares a las personas humanas. Ellas, pues, caminan, comen, acompañan, forman su hogar (en aimara se dice *jaq’echasiwa*); también son conocidos, saben agarrar, levantarse, sentarse, subir, también se bajan y se escapan” (61). Entonces, los gusanos, insectos, hongos, etc. son tratados como personas, es decir, “con respeto, dialogando, reciprocando, no eliminando y erradicando, sino armonizando y equilibrando” (Chambi Pacoricona 59). Así, además de los rituales de despacho, los comuneros cuentan con distintas prácticas para disminuir la población de estos agentes y restaurar el equilibrio dentro de la comunidad⁷. De esta manera, el objetivo no es el exterminio

⁷ Para el control del gusano blanco o gorgojo de los Andes, los comuneros espolvorean las semillas con cal sobre una capa de *ichu* y muña, exponen al sol por varios días los tubérculos afectados y rotan los cultivos constantemente

total, pues reconocen que gusanos, insectos, hongos, etc. también contribuyen a la regeneración de diferentes formas de vida en determinados momentos del ciclo, como es el caso del gusano blanco, que sirve de alimento para las gallinas (Chambi Pacoricona 75). Entonces, volviendo a *Redoble por Rancas*, si bien el Cerco es equiparado al gusano, en tanto nocturno y silencioso recorre el organismo huésped, es decir, las comunidades de Pasco, la equivalencia no es exacta. Si el gusano puede ser asimilado en un sistema de relaciones, el Cerco, así como el vampiro en la metáfora vampiro-capital, es un agente nocivo que es preciso erradicar.

El Cerco de *Redoble por Rancas* también tiene resonancias con otras dos figuras del universo minero andino, aunque estas son tan complejas como el gusano blanco: el Supay Muqui y el Amaru. El Supay Muqui es considerado el dueño y guardián del mineral, por lo cual los mineros están obligados a brindarle ofrendas para que les permita trabajar en paz. Los mineros entrevistados por Salazar-Soler describen al Supay Muqui como un hombre blanco, al igual que el *pishtaku*. En los testimonios, llama la atención la asociación del Supay Muqui con el Amaru, la serpiente que habita las entrañas de la tierra. Según Salazar-Soler, “esta serpiente era a veces considerada como la representación animal de la divinidad de la mina, otras veces como su compañera y, en algunos casos, como su mensajera que sale del interior de la tierra” (133). Efectivamente, de acuerdo con uno de los testimonios, el Supay Muqui “anda como culebra por la tierra dicen; así grandazo dicen ha sabido ser; dicen hay que tener cuidado de no pisarlo, dice ha sabido tener ojos colorados; dicen en la noche alumbrado de lejos” (132). En otro de los testimonios, el Amaru es más bien enviado por el Supay Muqui para castigar a los mineros que olvidan las ofrendas; entonces, el Amaru produce un derrumbe, en el que mueren todos. El Cerco, con sus movimientos serpentinos al ras del suelo, recuerda al Amaru. Además, así como el Amaru, brota desde las entrañas de la tierra sin ningún aviso. En cierta medida, el Cerco es también el guardián de las “propiedades” de la Cerro de Pasco Corporation. No obstante, la equivalencia entre el Cerco y el Amaru tampoco es exacta.

En el mito “Los Amarus de Junín o Amaru Aranway”, se explica el origen de dos montañas que rodean el Valle de Mantaro a partir de la competencia entre dos Amarus: “Antes de morir los Amarus se estiraron y comenzaron a crecer aún mucho más convirtiéndose sus cuerpos en las cadenas de montañas que amurallan el Valle de Mantaro”. De forma parecida, en el mito “La aparición de los seres humanos sobre la Tierra”, dos Amarus en competencia son los responsables de la formación del Valle de Mantaro una vez que desaguan el lago que lo cubría: “Irritado, el dios Tikse descargó sobre ellos una tempestad, cuyos rayos mataron a ambos, que cayeron deshechos con diluvial lluvia sobre el ya agitado lago, aumentando su volumen hasta romper sus bordes y vaciarse por el sur” (Arguedas e Izquierdo Ríos 54). Así, en estos relatos, los Amarus tienen la capacidad de intervenir en el paisaje, tal como el Cerco. Sin embargo, mientras los Amarus de los mitos tienen un poder regenerador--es decir, capaz de generar nuevas formas de vida a partir de las que ya existen--en el caso del Cerco, su poder está destinado únicamente a su propio consumo: “Cerros, pastos, puquios, cuevas, lagunas, todo lo engullía” (50). De hecho, en los dos relatos anteriores, las batallas entre los Amarus son descritas como *tinkuy*. En su etnografía de la comunidad de Sonqo, en Cusco, la antropóloga Catherine Allen explica el *tinku*, batalla ritual, y el concepto más general del *tinkuy*, encuentro. El *tinkuy* es definido como el encuentro--por lo general, violento--de opuestos complementarios con el objetivo de crear unidad social. Allen destaca la fuerza vitalizadora del *tinkuy*: “*tinkuy* significa

(Chambi Pacoricona 74-5). En el lago Titicaca, los pobladores interpretan la aparición del gorgojo de los Andes como una señal de que es el momento de dejar descansar a la papa y alimentarse del pescado *ispi* (Chambi Pacoricona 66).

una mezcla de diferentes elementos que trae algo nuevo a la vida” (178). Así, en los dos relatos anteriores, el *tinkuy* de los dos Amarus--uno blanco y el otro negro--genera vida: cadenas de montañas en uno de los relatos y el Valle de Mantaro en el otro, que de hecho hace posible el asentamiento humano en dicho lugar. De este modo, los Amarus de los relatos, aunque violentos y temibles, participan de los ciclos de (re)generación de la vida, mientras que el Cerco más bien interrumpe esos ciclos en tanto succiona la vida a su alrededor para asegurar su propia supervivencia. Si el Amaru y el gusano blanco tienen poderes tanto destructores como creadores, el Cerco es una fuerza meramente destructiva, que no puede ser integrada en el delicado equilibrio en el interior de la comunidad.

Si bien *Redoble por Rancas* se propone teorizar el capitalismo desde los saberes y hacer comunitarios, también revela su entendimiento limitado de estos. El Cerco carece de la complejidad del gusano blanco o el Amaru. La metáfora del capitalismo como parásito no funciona de manera exacta en el contexto de las sociedades andinas. En estas, el parásito es un miembro más de la comunidad con el que es preciso dialogar para alcanzar un equilibrio. En cambio, en la novela, el Cerco, así como el sistema que representa, es incompatible con las dinámicas internas de la comunidad. No obstante, *Redoble por Rancas* demuestra un mejor entendimiento de las sociedades andinas al proponer una cartografía alternativa, fundada en el diálogo entre cuerpos humanos y otros-que-humanos.

La carrera de Fortunato: una cartografía alternativa

En *Redoble por Rancas*, el Cerco, con sus movimientos arbitrarios e invasivos sobre el territorio, desmiembra el cuerpo compartido de la comunidad. En las sociedades andinas, la noción de comunidad o *ayllu* no puede ser reducida a un conjunto de personas que comparten un territorio, sino que comprende tanto a los *runas* o humanos como a las *huacas* o deidades--montañas, ríos, lagos, etc.--y la *sallqa* o naturaleza, todos en conversación constante (Rengifo Vásquez, “The Ayllu” 89). En otras palabras, los *runas*, las *huacas* y la *sallqa* conforman un cuerpo, que continuamente renueva las ligazones que lo unen. Por eso, Rengifo Vásquez advierte que *runa* no equivale a ser humano en el sentido de una especie diferenciada, ya que, por un lado, el *runa* no está separado de las *huacas* y la *sallqa* y, por otro, la cualidad de persona es compartida por todo lo que existe, no solo los humanos (“The Ayllu” 91). En la novela, el Cerco precisamente corta ese entramado de relaciones entre los distintos miembros de la comunidad, pues ahuyenta a la fauna y secciona el paisaje.

La “universal huida de los animales” es la respuesta de estos ante las pretensiones de clausura del Cerco: “Alguien comunicaría a los animales que el Cerco clausuraba el mundo” (20). Los animales optan por migrar a otras latitudes antes de ser encerrados por el Cerco: “Las truchas abandonaban las aguas limpias de las alturas, descendían, ahogándose, por los cursos envenenados por los relaves. Saltaban sobre las aguas turbias. Alguien les anunciaría la clausura de las aguas” (19). El carácter masivo de la huida está acentuado por la enumeración de los distintos tipos de animales que se suman: aves, animales nocturnos, animales domésticos, peces. Además, los verbos que utiliza el narrador para describir los movimientos de los animales refuerzan el carácter de urgencia: “Un trueno de perros *rajó* el oriente de la pampa . . . Y aún no se desleía el pavor de los cascos cuando una avalancha de ratas *flageló* el pueblo” (19). Tanto “rajarse” como “flagelar” implican una fractura, una laceración en un cuerpo. Así, la “universal huida de los animales” desatada por el Cerco es presentada en términos de un desgarramiento en el cuerpo de la comunidad. Incluso, los árboles intentan sumarse al éxodo de los animales sin éxito:

Pero en Huariaca, mil metros más abajo, los eucaliptos enloquecieron. No soplaban ningún viento: por eso llamó la atención. El aire cabeceaba tranquilo cuando los sauces y los molles se volvieron epilépticos: se retorcían, tiritaban, se agitaban, pobrecitos, como si quisieran, pobrecitos, pies para irse. Alguien les murmuraría que la tierra se cerraba. Se retorcían, se lastimaban, se clavaban sus espinas. La mitad de la tarde y la totalidad de la noche padecieron. Algunos árboles lograron arrastrarse unos metros. Amanecieron sudados de leche desconocida. (77)

La imagen de los árboles luchando por arrancar sus raíces de la tierra para huir junto a los animales evoca también un desgarramiento. En la novela, tanto los animales como los árboles comparten con los *runas* la cualidad de persona, de ahí que sientan la presencia amenazante del Cerco y reaccionen frente a ella. Además, frases como “Alguien comunicaría”, “Alguien les anunciaría” y “Alguien les murmuraría” en las citas anteriores apuntan al diálogo constante entre los distintos miembros de la comunidad. Sin embargo, el Cerco precisamente pone en peligro esas conexiones al encerrar y desplazar.

El Cerco también secciona el paisaje; de este modo, impide que los comuneros interactúen con cerros, lagunas, puquios, cuevas, ríos, con los que estos guardan una relación especial. En el décimo capítulo, Fortunato narra los avances del Cerco sobre el territorio de Yanacancha:

Al día siguiente [el Cerco] corrió hasta Piscapuquio: allí celebró sus diez kilómetros. ¿Conocen los cinco manantiales de Piscapuquio? Para el que llega, beberla es un regalo. Para el que parte, es una dulzura recordarla. *Ya nadie pudo encariñarse con esos manantiales . . .* al alba reptó hacia el cañón por donde fuga la carretera a Huánuco. Dos infranqueables montes vigilan el desfiladero: el rojizo Pucamina y el enlutado Yantacaca, inaccesibles para los mismos pájaros.

El quinto día, el Cerco derrotó a los pájaros. (65, mis cursivas)

Así, el Cerco encierra tanto manantiales como montes e impide que los comuneros interactúen con ellos. En su etnografía de la comunidad de Sonqo, Allen llama la atención sobre el vínculo entre los *runas* y la tierra. De acuerdo con ella, la tierra no es solo una fuente de sustento o una unidad legal para los comuneros, sino un paisaje, “una constelación de características topográficas conocidas que sirven como puntos de referencia en el tiempo y el espacio” (17). Allen señala que estos rasgos distintivos de la topografía son considerados lugares sagrados y son experimentados como “una sociedad paralela de personalidades animadas y poderosas” (17). Así, estos lugares están vivos, y observan a e interactúan con los humanos, las plantas y los animales que los circundan. Por eso, para los comuneros, cada uno de estos lugares tiene un nombre propio y una individualidad (Allen 26). Por ejemplo, en la cita anterior, el adjetivo “enlutado” apunta al color negro del monte--su nombre, Yantacaca, probablemente provenga de las palabras quechuas *yana*, “negro”, o *llant'a*, “leña”, y *qaqa*, “peñasco”--pero a la vez le adjudica una personalidad triste, afligida. Además, los adjetivos “infranqueables” e “inaccesibles” son indicadores de los poderes que los comuneros les atribuyen a ambos montes. Si bien la novela no ahonda en las prácticas a través de las cuales los comuneros mantienen sus vínculos con la tierra, sí muestra el conocimiento íntimo que tienen del paisaje, un conocimiento que está inscrito en sus propios cuerpos. Por eso, la irrupción del Cerco representa una reorganización del espacio que atenta contra estas conexiones entre los *runas* y la tierra. Cabe aclarar, como advierte Mishuana Goeman, de la Nación Tonawanda Seneca, en *Mark My Words: Native Women Mapping Our Nations* (2013), que la relación que las comunidades indígenas guardan con la tierra no es algo dado, fijo e inmutable (28). De hecho, en la novela, las

autoridades de Rancas piden por mucho tiempo que el ferrocarril también se detenga ahí, lo que demuestra su apertura al cambio. Sin embargo, el problema radica en que la Cerro de Pasco Corporation, a través del Cerco, pretende imponer una cartografía que desconoce el entramado de relaciones existentes y asume un espacio en blanco en espera de ser transformado.

El Cerco limita profundamente la movilidad de los comuneros, pues desestructura la red vial con que estos cuentan para desplazarse de un lugar a otro. Por ejemplo, en Buenavista, el Cerco cancela todas las vías de entrada y salida, a excepción de la más agreste: “Al día siguiente [el Cerco] trepó Buenavista y encerró a cuarenta familias. Hombres y mujeres impedidos de salir de sus casas empezaron a gimotear. Para salir sólo se les ofrecía el tosco camino de los nevados” (75). El Cerco también divide Yarusyacán en dos al asentarse justamente en la calle principal e impedir el cruce de un lado al otro. De esta manera, los tiempos para desplazarse de un lugar a otro se multiplican: “La pampa quedó dividida. El Cerco cortó la planicie. Pueblos que antes quedaban a una hora de viaje, ahora distaban cinco. Para llegar a Huayllay, antes a una hora, se necesitaba una jornada. Los comerciantes de Ondores, que acudían a la feria dominical, se volvieron furiosos” (50). Precisamente, Goeman señala que el colonialismo no solo consiste en la conquista de tierras indígenas, sino también de cuerpos indígenas (33). Estos cuerpos son espacializados; es decir, las estructuras espaciales coloniales constriñen sus movi­lidades, por un lado, y patologizan a los cuerpos indígenas móviles tildándolos de anormales o criminales, por el otro (Goeman 12). En *Redoble por Rancas*, la estrategia de la Cerro de Pasco Corporation consiste en aislar a las comunidades para así disolver las redes de comunicación e intercambio entre ellas. El comercio es una de las actividades más afectadas por la reorganización del espacio efectuada por el Cerco: “Los domingos, la plaza de Rancas, desierta durante seis días, se empiojaba de polleras y ponchos, pero hacía muchos domingos que no se celebraba la Feria” (158). En los Andes, la feria es el lugar de encuentro de las comunidades, donde acceden a productos de otros pisos ecológicos --lo que les permite ampliar la base de su subsistencia-- e intercambian las últimas novedades (Delgado, San Martín y Torrico). Así, imposibilitadas de confluir en la feria a causa de la clausura de los caminos, las comunidades de la novela pierden contacto y se tornan más vulnerables. De esta manera, el Cerco desestructura las redes entre comunidades y dificulta su organización y movilización en contra de la compañía a una escala mayor.

Si bien el Cerco traza una suerte de mapa en su recorrido e impone una geografía imperial/colonial, la novela también propone espacialidades alternativas, principalmente a través de la figura de Fortunato. Como se mencionó, la historia del enfrentamiento entre Rancas y la Cerro de Pasco Corporation es contada mientras este corre desde Cerro de Pasco hasta Rancas. Siendo pastor de ovejas, Fortunato cuenta con un conocimiento del territorio inscrito en su propio cuerpo: “Borrosamente adivinó la pampa. *Cada roca, cada charco, cada mata, monótonas, idénticas para los extraños, eran inolvidables para él.* Corría, corría, corría. En esa estepa maldecida por los forasteros, odiada por los choferes, en ese páramo donde sólo consuelan dos o tres horas de sol, él, Fortunato, había nacido, crecido, trabajado, maravillado, conquistado y amado” (20, mis cursivas). Fortunato ha habitado el territorio; en otras palabras, lo ha hecho suyo, de ahí que pueda reconocer cada uno de los elementos que lo constituye. En las sociedades andinas, abundan los ejemplos de espacialidades alternativas. Por ejemplo, Sarah Radcliffe estudia el linderaje, también conocido como recorreo o recorrido de los linderos, en Kallarayan, Cusco. Este ritual anual consiste en caminar por el territorio de la comunidad, sin seguir una ruta predeterminada, para así reafirmar las fronteras sociales y territoriales de la comunidad y afianzar la identidad colectiva (576). Según Radcliffe, en Kallarayan, “El paisaje completo es

nombrado: campos, rocas, farallones, arroyos, cerros son nombrados y reconocidos por los niños desde una edad temprana y proveen un punto de referencia inmediato en las conversaciones” (577). Esta cita recuerda el conocimiento que tiene Fortunata de cada elemento --roca, charco, mata--que compone el paisaje. En el linderaje, al alcanzar un marcador territorial, los comuneros colocan un hito, una pila de piedras, y uno de ellos es elegido para recitar los nombres de los *apus* (580). Si bien en el ritual también se hace referencia a documentos oficiales y mapas de las fronteras legales con el fin de legitimar los derechos de la comunidad sobre el territorio, Radcliffe señala que estos no son suficientes para los comuneros, pues el poder del estado es percibido como limitado en comparación con el del paisaje animado (591), de ahí la importancia del recorrido y el componente oral. Así, el linderaje es un ejemplo de cartografía alternativa inscrita en los cuerpos de los comuneros. En *Redoble por Rancas*, la comunidad cuenta con títulos de propiedad, pero estos son desconocidos por las autoridades políticas a las que recurren; sin embargo, el conocimiento del territorio, inscrito en sus propios cuerpos, no les puede ser arrebatado, como muestra Fortunato.

El movimiento de Fortunato a través de la geografía imperial/colonial constituye en sí un acto de resistencia, más aún si se toma en cuenta que está compitiendo con la guardia de asalto por llegar a Rancas: “Fortunato trotaba sobre la interminable pampa de Junín. En su rostro azuleaba un color que no era fatiga. Hacía dos horas que avanzaba con la boca abierta. Los pies pulverizados reducían el trote, caminaban y se volvían hacia la carretera. En cualquier instante, acaso ahora, la neblina pariría los pesados camiones, los rostros de cuero que pisotearían Rancas. ¿Quién llegaría primero?” (19). Liberado de la cárcel, Fortunato se detiene en Cerro de Pasco, donde ve pasar los camiones policiales en dirección a Rancas para officiar el desalojo. Así, inmediatamente retoma su camino para adelantárseles y alertar a los comuneros. Pese a la reorganización del espacio efectuada por el Cerco y el control del paso a cargo de los guardias, Fortunato logra llegar a Rancas antes que las tropas gracias a su conocimiento del territorio. Precisamente, Goeman hace un llamado a reconocer los procesos espaciales coloniales como empapados en luchas de poder (11). Las narrativas espaciales de mujeres indígenas que ella estudia cuestionan la organización colonial de la tierra y los cuerpos, así como de los paisajes sociales y políticos. De acuerdo con Goeman, estas geografías alternativas ponen en tela de juicio las historias y geografías dominantes, incluso si no logran desplazar los regímenes de poder que afirman las jerarquías espaciales (15). En la novela, Fortunato no consigue evitar la masacre, de modo que los regímenes de poder que organizan el espacio no son desplazados; no obstante, su recorrido por el territorio propone una espacialidad alternativa a la de la compañía en alianza con las autoridades políticas. Su desplazamiento por sí solo resiste la geografía imperial/colonial, que pretende limitar la movilidad de los comuneros y alienarlos de la tierra.

En *La invención de lo cotidiano* (1980), Michel de Certeau explora el acto de caminar en la ciudad. De acuerdo con él, si bien es cierto el orden espacial organiza un conjunto de posibilidades y prohibiciones, y el peatón al caminar actualiza algunas de ellas, este también inventa otras, por ejemplo, al crear atajos o desvíos, o al condenar un lugar al olvido (98-9). Así, los pasos de los peatones se entretajan para dar forma a los espacios. Por eso, De Certeau sostiene que, a pesar de que los proyectos urbanísticos proveen un marco para las estrategias políticas y socioeconómicas, la ciudad a menudo es presa de “movimientos contradictorios que se contrarrestan y se combinan fuera del alcance del poder panóptico” (95). El recorrido de Fortunato desde Cerro de Pasco a Rancas es un ejemplo de lo que propone De Certeau en el sentido de que, pese al conjunto de posibilidades y prohibiciones espaciales que delimita la

compañía en alianza con las autoridades políticas, él es capaz de inventar otras que le permiten llegar a su destino en menos tiempo.

La cartografía alternativa que propone *Redoble por Rancas* recuerda hasta cierto punto *10.25'* (2016), la obra de Vania Caro Melo en colaboración con Milagros Tejerina. En el marco del proyecto “Arte contemporáneo andino: Argentina, Chile y Bolivia, hoy”, catorce artistas de los tres países, entre ellos Caro Melo, fueron emparejados con artesanos de Tilcara, Argentina, entre ellos Tejerina, para realizar obras colaborativas. Juntas Caro Melo y Tejerina bordaron el mapa oficial de Tilcara sobre una tela de 2 por 2.5 metros e incluyeron la frase “La propina es lo que queda acá”, pronunciada por Tejerina en sus conversaciones con Caro Melo en referencia al impacto de la industria del turismo en la localidad (figura 1). De acuerdo con Caro Melo, Tilcara ha experimentado un boom turístico en los últimos años. Así, inversionistas foráneos han adquirido terrenos para restaurantes, bares, etc., dirigidos a turistas interesados en “la experiencia andina”. Mientras tanto, la población local ha sido desplazada de los espacios populares entre los turistas, por ejemplo, la plaza principal, y ha sido empujada a desarrollar oficios relacionados al turismo, como mesero o mucama, incluso a través de programas implementados por el Ministerio de Turismo y Deportes (Caro Melo, entrevista personal). La frase “La propina es lo que queda acá”, acuñada por Tejerina, apunta al enriquecimiento de los empresarios del turismo a expensas de la población local.



Fig. 1. Caro Melo, Vania y Milagros Tejerina. *10.25'*. 2016. Textil e intervención. Foto de Vania Caro Melo. En <https://vaniacaro.wixsite.com/vaniacaro/single-post/2016/10/20/1025>.

Es posible establecer un diálogo entre *10.25'* y *Redoble por Rancas*. Tal como ocurre en la novela con relación a la minería, en Tilcara el turismo reorganiza el espacio e impone una geografía imperial/colonial. Esa cartografía está plasmada en el bordado y se asemeja a los mapas que se reparten a los turistas en las agencias y los centros de información turística. Los cuerpos de los tilcareños están espacializados en tanto se les niega ciertos espacios mientras se les recluye en otros, por ejemplo, los pasillos y las habitaciones de los hoteles. Así, son cuerpos trabajadores de cuya energía se alimenta el sistema económico. El bordado en color negro justamente captura ese trazo que delimita y encierra.

Luego de bordar el mapa de Tilcara y la frase sobre la tela, Caro Melo y Tejerina la trasladaron al Mercado de Tilcara para que sea intervenida por la población local (fig. 2). Escogieron ese lugar porque, mientras ignorado por los turistas, era concurrido por los locales. Caro Melo comenta que, a pesar de que muchos espacios de Tilcara habían sido tomados por los turistas, todavía era posible reconocer lugares habitados por los locales, como el mercado u otras plazas: “Existía una plaza que era la plaza central que era la turística, donde había una feria artesanal. Estaba todo este comercio ambulante que ronda este sitio y dos cuadras más allá estaba *la plaza de verdad*, digamos, donde iban los chicos cuando salían del colegio . . . Esa relación de cotidianidad estaba como solo *en algunos lugares, como casi que escondidos, pero a plena vista*” (entrevista personal, mis cursivas). La última frase es interesante porque esos lugares a menudo son invisibilizados en las geografías dominantes; sin embargo, esa invisibilización ofrece hasta cierto punto un rango de acción más amplio a los habitantes. Entonces, la intervención del mapa consistió en invitar a los locales a señalar en él los lugares habitados por ellos o sus recorridos habituales, por ejemplo, desde sus casas a las de sus mejores amigos en el caso de los escolares. Así, sobre el trazo negro del mapa oficial se superponen marcas y líneas de distintos colores (fig. 3), lo que representa una (re)apropiación del territorio por parte de la población local. Caro Melo lo describe como pasar del paisaje al territorio: “El territorio no es sino el cúmulo de inter relaciones que se dan en torno a una geografía. Es el ser humano (no solo, sino con otros) quien transforma el paisaje en territorialidad” (“Cuénteme algo”). En otras palabras, el territorio es un paisaje habitado. La intervención del mapa por parte de los locales es similar al recorrido de Fortunato sobre la geografía imperial/colonial impuesta por la Cerro de Pasco Corporation en alianza con las autoridades políticas. Su recorrido es como esos hilos de colores que se superponen al trazo negro, pero que también se desvían de él.

En *Redoble por Rancas*, el recorrido de Fortunato a través del territorio activa sus memorias y es así como se construye la historia del enfrentamiento entre Rancas y la Cerro de Pasco Corporation. Por ejemplo, en el segundo capítulo, con el que abre esta historia, Fortunato está corriendo en dirección a Rancas cuando el color del cielo le recuerda el día de la “universal huida de los animales”: “El viejo Fortunato se estremeció: el cielo tenía el mismo color de cuervo de la mañana de la universal huida de los animales. Por ese cielo, en un alba desencajada, huyeron las bestias. Alguien les avisaría” (18). De modo similar, en el capítulo 12, Fortunato imagina el rostro de Adán Ponce, el principal vecino de Villa de Pasco, en medio del cansancio de su carrera, y esa imagen da paso a la narración de la expansión del Cerco a través de Villa de Pasco y otras tierras: “Fortunato corría, corría, corría. En la bermeja neblina de su cansancio, Fortunato entrevió la cara asustada de Adán Ponce, los rostros fruncidos de los Notables de Villa de Pasco. También el Cerco infectaba esas tierras” (74). Así, distintos episodios de la historia del enfrentamiento entre Rancas y la Cerro de Pasco Corporation--la “universal huida de los animales”, la aparición del Cerco, su extensión a través de la región, etc.--se intercalan en la carrera de Fortunato por adelantársele a la guardia de asalto. En cierta forma, los recuerdos de las

atrocidades cometidas por la compañía le sirven de motivación a Fortunato para sobreponerse al cansancio y el peso de los años y continuar su camino. Por lo menos hasta el capítulo 12, el narrador sigue de cerca a Fortunato en su recorrido y teje la historia a partir de las memorias de este. Incluso, le cede la voz en dos de los capítulos, el octavo y el décimo. Si bien después del capítulo 12 toda mención a la carrera de Fortunato desaparece hasta el capítulo 32 -el cual narra justamente el inicio de esta en Cerro de Pasco-, *Redoble por Rancas* puede ser leída como una cartografía narrativa en tanto sus capítulos pares esbozan una geografía alternativa a partir del recorrido de Fortunato. Es decir, los capítulos pares de la novela no solo están conectados temáticamente, sino también estructuralmente a través de la carrera de Fortunato que da inicio al segundo capítulo y concluye en el último, el 34. Así, el recorrido de Fortunato a través del territorio es el eje que estructura los capítulos pares.



Fig. 2. Textil en el mercado de Tilcara. Foto de Vania Caro Melo. En <https://vaniacaro.wixsite.com/vaniacaro/single-post/2016/10/20/1025>.

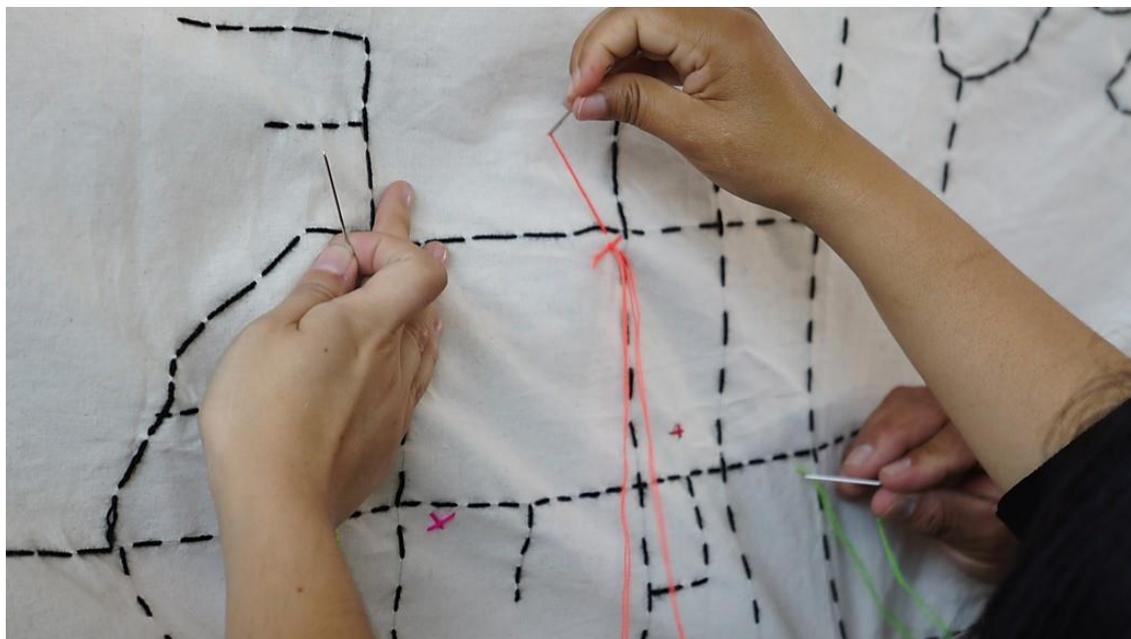


Fig. 3. Textil intervenido por la población local. Foto de Vania Caro Melo. En <https://vaniacarowixsite.com/vaniacarowixsite/single-post/2016/10/20/1025>.

Sobre la base de las ideas de Goeman, quien a su vez sigue a Édouard Glissant, es posible afirmar que la geografía que propone la novela es alternativa en el sentido de que no reduce la tierra a una mera propiedad o una superficie sobre la cual simplemente se actúa (15). Por el contrario, la geografía que bosqueja es una que evoca historias ignoradas por la historia oficial. Como demuestra el caso de Fortunato, el movimiento a través del territorio activa las memorias. En *Caminos de la memoria y el poder* (1998), Thomas Abercrombie llama la atención sobre la importancia del movimiento en la (re)generación de memorias en las sociedades andinas, específicamente en la comunidad de Santa Bárbara de Culta, en Bolivia. Abercrombie explica la noción aymara de *thaki*, traducida como “sendero”, que agrupa las técnicas que usan los k’ulta para transmitir la memoria social. De acuerdo con él, el término *thaki* es aplicado a distintos fenómenos--la narrativa oral, los caminos del terreno, etc.--que “son filas de actos seriados en movimiento que comienzan, subjetivamente, en un lugar y en un tiempo y acaban en otro: se los puede concebir a todos como tipos de itinerarios o derroteros de viaje”. Un ejemplo de *thaki* son las secuencias libatorias, llamadas *amt’aña thakis* o “senderos de la memoria”. En este ritual, hombres y mujeres, separados en dos grupos, recuerdan e invocan los nombres de sus ancestros, así como de los lugares sagrados, en una suerte de viaje mental a través del paisaje vivo que encarna su pasado (Abercrombie). Esta relación entre el viaje, sea físico o mental, y la memoria también está presente en *Redoble por Rancas*. En la novela, Fortunato recorre el territorio a la par que recuerda momentos claves de la presencia de la compañía en la zona o, incluso, anteriores a esta. Por ejemplo, en el capítulo 10, narrado por el mismo Fortunato, al reconstruir el trayecto del Cerco a través del paisaje, también recuerda los lavaderos de oro de la época colonial: “El tercer día, el Cerco cumplió otros cinco kilómetros. El cuarto atravesó los lavaderos de oro. En esos esqueletos de piedra levantados por los antiguos, los españoles lavaban su oro. No aconsejo cruzar esas soledades de noche: un decapitado limosnea con su cabeza en la mano” (65). Así, el territorio no es solo una superficie sobre la que se desplaza, sino que funciona como

una suerte de catalizador que (re)aviva las memorias, especialmente aquellas ignoradas u olvidadas por la historia oficial. En palabras de Silvia Rivera Cusicanqui, “Es el sentir la presencia de las montañas, escuchar las voces del paisaje, los sustratos de memoria que nos hablan desde sus cumbres, lagos y ojos de agua o desde sus múltiples *apachetas* o caminos” (*Principio Potosí Reverso* 2). De este modo, en la novela, recordar es un acto colaborativo en el que participan los seres otros-que-humanos.

La (re)organización de los sentidos

En *Redoble por Rancas*, la principal estrategia de la Cerro de Pasco Corporation consiste en ocultar e invisibilizar sus operaciones. Como se mencionó antes, no hay testigos del momento en que el Cerco es levantado, y este, esquivo y nocturno, se extiende a través de la pampa de Junín, sin que los comuneros puedan seguir sus movimientos. Es más, durante la epidemia que ataca los ojos, el Cerco se torna “invisible”: “Nunca se supo por qué una epidemia azotó Cerro de Pasco. Un desconocido virus infectó los ojos de los habitantes. Aparentemente, las víctimas gozaban de la integridad de su visión, pero un novedoso daltonismo les escamoteaba algunos objetos. Un enfermo capaz de señalar, por ejemplo, las manchas de una oveja a un kilómetro, era incapaz de distinguir un cerco situado a cien metros” (186-7). Si bien el narrador inicia con “No se supo por qué una epidemia azotó Cerro de Pasco”, este es otro ejemplo de su ironía, pues a continuación relata que la epidemia se desata justamente cuando el alcalde de Cerro de Pasco denuncia a la compañía y que convenientemente solo afecta a las autoridades políticas: “El Prefecto Figuerola, el Juez Parrales, el Comandante Canchucaja, el Agente Fiscal Moreyra y los mismos Jefes de Puesto de la Guardia Civil dejaron de mirar ciertas cosas. Felizmente, la enfermedad era leve y las actividades no se interrumpieron. Las autoridades, especialmente el Prefecto Figuerola, señalaron un ejemplo de civismo. Cumplían con sus obligaciones. Por la epidemia fracasaron las gestiones del Alcalde: nadie veía al Cerco” (187). Nuevamente, al insistir en el carácter fortuito de la epidemia, el narrador llama la atención sobre él y lo pone en duda.

La invisibilidad a menudo es invocada para explicar el funcionamiento del sistema capitalista. Por ejemplo, la metáfora de la mano invisible, introducida por Adam Smith en *La riqueza de las naciones* (1776), apunta a la supuesta naturaleza autoregulatoria del mercado. Sin embargo, de acuerdo con Farshad Araghi, el mercado oculta el proceso que le da vida detrás de la ilusión de una realidad autogenerada. Por eso, a la mano invisible Araghi opone la metáfora del pie visible, de inspiración brechtiana. Si bien apenas la desarrolla, puede entenderse como el pie que, aunque le corresponde estar tras bambalinas, se muestra al espectador y le revela el artificio. En palabras de Araghi, la metáfora del pie visible “muestra que la mano invisible no es una realidad *sui generis*; está enraizada en el poder político, y su poder es hacer sus políticas invisibles” (111). Por ejemplo, en el caso de la agricultura que él estudia, por lo general se asume que la mano invisible se encarga de eliminar a los productores ineficientes; no obstante, el pie visible revela la intervención de políticas estatales, que desregulan los mercados de tierras, imponen regímenes de agroexportación, exponen a los pequeños productores del Sur a competir con las corporaciones transnacionales del Norte, etc. De esta manera, de ninguna forma se trata de un orden espontáneo, sino más bien de uno condicionado política e históricamente, y la metáfora de la mano invisible no hace más que ocultar esas relaciones globales, políticas e históricas, que son las que dirigen el mercado.

Precisamente, *Redoble por Rancas* llama la atención sobre la complicidad de las autoridades políticas, una complicidad que pretende enmascararse como una enfermedad que

afecta la visión. Si bien la epidemia es presentada como un hecho fortuito en las versiones oficiales, la ironía del narrador apunta a que está ligada a un entramado de relaciones globales construidas política e históricamente. Así, la ironía del narrador funciona como “el pie visible” que revela el artificio: “Solo el Alcalde se libró de la enfermedad; quizá porque era trujillano, quizá porque solía tomar grandes cantidades de té, la epidemia lo respetó” (188). El Cerco “invisible” de la novela recuerda hasta cierto punto la mano invisible en el sentido de que el poder de ambos reside en el acuerdo tácito sobre su invisibilidad para así mantener la ilusión de una realidad que se genera a sí misma, sin ningún tipo de intervención. En otras palabras, ninguno de los dos, ni el Cerco ni la mano, es realmente invisible, sino que se conviene en su invisibilidad. Es posible ver el Cerco tanto como es posible ver las manos que dirigen el mercado; sin embargo, se insiste en su invisibilidad para disuadir cualquier tentativa de escrutinio. En la novela, las gestiones del alcalde de Cerro de Pasco fracasan precisamente porque ninguna otra autoridad política reconoce ver el Cerco, ni siquiera los mismos funcionarios de la compañía: “El viernes señalado, una multitud de comuneros acompañó al Alcalde y a los Concejales. Los munícipes entraron en la imponente ‘Casa de Piedra’ a las seis y salieron a las seis y catorce: en ‘La Cerro’ tampoco conocían al Cerco” (188). *Redoble por Rancas* es un ejemplo del poder de la literatura de ilustrar procesos económicos opacos. Por ejemplo, Paul Cantor lee *El hombre invisible* (1897), de H. G. Wells, como una parábola económica, que cuestiona el orden espontáneo del mercado. De acuerdo con Cantor, la invisibilidad de Griffin, el protagonista--que es aprovechada para robarle a la gente su dinero-- simboliza el funcionamiento de “una economía de mercado impersonal, descentralizada y, desde la perspectiva de Wells, peligrosamente caótica” (91). Es decir, la invisibilidad alude a las dificultades de rastrear los movimientos del dinero en una economía de mercado. De modo similar, en la novela de Scorza, la “invisibilidad” del Cerco apunta a las dificultades de rastrear los cambios en la propiedad de la tierra bajo el sistema capitalista.

Dada la supremacía del sentido de la vista en las sociedades euroamericanas, no sorprende que la Cerro de Pasco Corporation adopte la estrategia de limitar la visión de los cerreños, por ejemplo, a través de la suspensión del servicio de luz eléctrica. David Howes explica la jerarquización de los sentidos en las sociedades euroamericanas: mientras la vista y la audición tradicionalmente han sido asociadas a la actividad intelectual y el comportamiento “civilizado”, el gusto, el tacto y el olfato han sido vinculados a la animalidad (4-5). De acuerdo con él, esta jerarquización ha estado basada en la idea de que la vista y la audición permiten un registro directo y sin mediaciones, en tanto que los otros sentidos son más subjetivos: los olores pueden ser disruptivos y elusivos; los toques, interactivos y personales; etc. (6-7). Sin embargo, Howes advierte que no todas las sociedades organizan o experimentan los sentidos de la misma manera. Por ejemplo, dado que habitan una selva tropical densa, donde las vistas son escasas y espaciadas, los Kaluli de Papua Nueva Guinea privilegian la audición sobre la vista y, a pesar de que los sentidos están jerarquizados, no necesariamente están segregados; de hecho, la audición está íntimamente ligada a la vista y el olfato (Feld, citado en Howes 38). Por eso, Howes argumenta en contra de una postura “anti-visualista” en las ciencias sociales y las humanidades, ya que, si bien es necesario corregir la tendencia hacia lo visual de las sociedades euroamericanas, eso no significa que para otras sociedades el sentido de la vista carezca de importancia, sino que los significados y los roles que le atribuyen son distintos (52). En *Redoble por Rancas*, ante el control de la Cerro de Pasco Corporation sobre los campos visuales, los cerreños se vuelcan sobre sus otros sentidos, aquellos a menudo subestimados en las sociedades euroamericanas. No obstante, la vista no deja de ser importante. De hecho, en la otra historia de

la novela--la que narra el enfrentamiento entre los habitantes de Yanahuanca y el juez Francisco Montenegro--el apelativo de Héctor Chacón, el Nictálope, apunta a su capacidad de ver en la oscuridad, la cual es una ventaja en su lucha contra el poder. Así, a pesar de que la vista sigue siendo valorada en las sociedades andinas de la novela, su limitación no representa una anulación completa.

La Cerro de Pasco Corporation, en tanto propietaria de las plantas de electricidad, decide cortar la luz como represalia ante las indagaciones del alcalde. Dada la importancia de la vista en las sociedades euroamericanas, la compañía confía en que cortando la luz--es decir, limitando la visión--anulará completamente a los cerreños: “Tan obvia definición no impidió que el domingo Cerro de Pasco se despertara en tinieblas; la brevedad del día, la continua nevada, la neblina obligan a mantener el alumbrado día y noche; aun así la gente se extravía en las callejuelas. Privada del mortecino consuelo de los focos eléctricos, Cerro se volvió un túnel” (191). Si bien la suspensión del servicio de luz eléctrica definitivamente afecta las vidas de los cerreños, esta alteración en el orden no es presentada necesariamente en tintes negativos: “El año sesenta no llegaron a tanto las cosas. La oscuridad en que Mr. Troeller sumergió a la ciudad trastocó simplemente los horarios” (194). Es más, los cerreños aprovechan la oscuridad para satisfacer una serie de deseos reprimidos evitando ser sancionados. Así, los graciosos aprovechan para poner zancadillas a los respetables; los mendigos, para disfrutar potajes; y los amantes, para encontrarse. En cierta forma, los cerreños se tornan menos “productivos”, en el sentido capitalista del término, no solo porque acciones sencillas les toman mucho más tiempo del usual, sino sobre todo porque se vuelcan sobre actividades que no tienen más objetivo que el placer mismo. En otras palabras, sus cuerpos dejan de ser fuentes de energía de la que el sistema capitalista se alimenta para volcar esa energía a su propio placer: el placer de la risa, de la comida, del sexo, etc. En *Principio Potosí Reverso* (2010), Verónica Auza Aramayo habla de un “arte de usar el cuerpo” en las fiestas andinas, “que despliega maneras de andar, sentarse, comer, tomar, bailar y respirar, visibles destrezas corporales que se liberan de la tracción capitalista donde los cuerpos y las emociones son arrinconados a la orilla de su razón de ser” (135). Para ella, este “arte de usar el cuerpo” es derrochador en contraste con la actitud utilitaria que propugna el capitalismo. En *Redoble por Rancas*, ante la suspensión del servicio de luz eléctrica, los cerreños adoptan este “arte de usar el cuerpo” derrochador, libres de la vigilancia y el castigo. Finalmente, el resultado principal del corte de luz es la (re)generación de la vida: “En su iluminado despacho Mr. Troeller ignoró siempre el agradecimiento de tantos corazones. Nueve meses después, la disputa con ‘La Cerro’ se tradujo en el aumento de la curva demográfica” (192). De esta manera, si en las sociedades euroamericanas la vista representa la actividad intelectual y el comportamiento “civilizado”, y por consiguiente su limitación, el caos y la barbarie, en la novela ese caos y barbarie son más bien experimentados por los cerreños como placer y vitalidad. Así, los cerreños le dan la vuelta al plan de la compañía de anularlos limitando su visión.

El narrador conecta el episodio de la suspensión del servicio de luz eléctrica con otro episodio anterior en la historia de Pasco. Así como la Cerro de Pasco Corporation sume a toda la ciudad en tinieblas al cortar la luz, en la época colonial y en plena república los indios eran condenados a la oscuridad de los socavones, de los cuales no volvían a emerger jamás:

Mucho antes de la llegada del inolvidable barbirrojo, Cerro de Pasco vivió en la oscuridad. No se conocía la luz eléctrica. El desafortunado trabajo en las minas diezmaba a la indiada. No hablemos del osario que fue la minería colonial. Aun entrada la república, los debilitados filones languidecían por falta de brazos. Pese a todas las vigilancias, los

indios huían. No quedó más remedio que encerrarlos, de por vida, en las minas . . . Vivían y morían en las galerías. De tiempo en tiempo, los capataces sacaban a un hombre-topo a la luz: él mismo suplicaba que lo devolvieran a las tinieblas. ¡Tan extremosamente los llagaba la luz! (191)

Si bien en la novela el episodio de los hombres-topos ilustra cómo el sistema capitalista moldea la experiencia corporal, al punto de volver los ojos de los mineros ultrasensibles a la luz, también muestra la capacidad de resistencia de estos. De modo similar a los cerreños, los hombres-topo se vuelcan sobre sus otros sentidos para llevar una vida más digna dentro de los socavones: “Todo lo que lograron los hombres-topos fue que los autorizaran a bajar a sus parientes. Familias completas, perros incluidos, descendieron a vivir en los socavones. Millares de hombres-topos trabajaban, comían, fornicaban en un pueblo subterráneo tan vasto como el propio Cerro de Pasco. Una raza de ojos especiales, la de los niños-topos, crecía en las galerías, sin creer en las fábulas de un sol diferente que las antorchas de las galerías” (191). Pese a que la vista de los hombres-topos está limitada por las condiciones de trabajo y vida dentro de la mina, esto no representa para ellos un impedimento para navegar este espacio. Como los topos, compensan las limitaciones en la vista con el tacto y el olfato. Aunque hay diferencias notables entre estos dos episodios conectados por el narrador--en el primero los cerreños se vuelvan sobre sus otros sentidos en busca de placer, mientras que en el segundo es por motivos sobre todo laborales--ambos ilustran otros modos de estar en el mundo.

En la literatura sobre la minería en la región andina, abundan imágenes de oscuridad y encierro. En la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (c.1705-1736), de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, son numerosos los relatos de personajes que se pierden dentro de las minas una vez que se les apagan sus velas. Por ejemplo, en el capítulo XXXIII del libro IX, el narrador conecta la historia de Sebastián del Canto y Cerro con su propia experiencia de haberse quedado atrapado en la mina sin luz: “Habiendo, pues, yo experimentado la angustia ocasionada de apagárseme la luz, considero la que le sobrevendría a Sebastián del Canto a quien dejamos lleno de temor y aflicción cuando tropezando y cayendo se le apagó la vela que llevaba y quedó sin esperanza de remedio, no como nosotros lo tuvimos, porque el pobre hombre no sabía dónde estaba ni presumía que por allí hubiera de pasar alguien” (2: 284). En el relato, la mina es descrita como un “terrible laberinto lleno de angustias” (2: 284), con pasillos estrechos al lado del abismo, de ahí que caminar ahí requiera un entrenamiento del cuerpo con el que ni Sebastián ni el narrador cuentan:

Concedíomelo el bueno de Bartolomé Cotamino [el minero que sirve de guía al narrador] encargándome el cuidado en los pies, manos y ojos, que todo es necesario para poder caminar por las minas de este Cerro, y entramos al socavón . . . *con tanta fatiga mía* que en mi interior maldecía mi curiosidad pues unas veces caminábamos a pique, otras valiéndonos de los brazos y pies para subir a otros pasadizos y barbacoas en que *él estaba tan diestro en caminar* en cuanto yo me mostraba *con tanto temor* que me parecía que a cada paso llegaba el último de mi vida. Pasos había tan estrechos que era necesario arrastrarse y siempre con el cuidado de que no se me apagase la luz. (2: 284, mis cursivas)

Ni el cuerpo de Sebastián ni el del narrador ha sido entrenado para andar dentro de la mina, menos aun “en aquellas espantosas tinieblas” (2: 284): mientras el primero entra a la mina sin ninguna experiencia previa empujado por la necesidad, el segundo lo hace por afán intelectual. Si

Sebastián necesita la intervención del Santo Cristo, que le sirve de guía en medio de la oscuridad, el narrador precisa de la ayuda de los mineros para lograr salir de la mina⁸.

La desorientación e inmovilidad de Sebastián y el narrador de la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* en el interior de la mina contrastan con las prácticas de los hombres-topos de *Redoble por Rancas*, que han adiestrado sus cuerpos de tal manera que las limitaciones en la vista han dejado de ser un obstáculo. *La regeneración de saberes en los Andes* (1998) incluye una serie de testimonios que muestran que en las sociedades andinas el *yachay* o *yachakuy*--el saber o el aprendizaje--está localizado en las distintas partes del cuerpo: “en las manos, en los ojos, en el oído, hasta en las ojotas” (15). Según don Raúl Vilca Nuñez, de Puncupata, Ayacucho, “También los solteros tienen *pies con ojos*, están en los dedos, por eso los muchachos que caminan casi toda la noche en vidamichiy (pastoreo de vida: fiesta de jóvenes) no se patean, no se golpean, *es que los ojitos de los pies te llevan bien*. Se camina pues en oscuridad, en luna, igual es y no pateas” (citado en PRATEC, 15, mis cursivas). De modo similar, los hombres-topos de la novela tienen “pies con ojos” que les permiten desplazarse dentro de la mina y realizar sus actividades cotidianas en la oscuridad absoluta o la penumbra de las antorchas.

El cuento “El hombre en el abismo” (1946), de Josermo Murillo Vacareza, también hace hincapié en cómo el trabajo dentro de la mina moldea la experiencia corporal. Meret, el protagonista novato, queda atrapado en los socavones con su lámpara deshecha tras una aparatosa caída. Nuevamente, la mina es descrita como un laberinto, que solo “el hombre experto en minas” puede navegar: “Como las ramas infinitas de un árbol viejo, de una galería arrancaban otras de éstas, nuevas, así hasta el infinito” (36). Mientras Meret espera ser rescatado, imagina a sus compañeros buscándolo en las diferentes galerías: “No se puede hallar a un hombre con tanta seguridad. Por las galerías nadie camina de prisa ni siquiera con calma. Hay que detenerse a cada paso, examinando todo, conversar a cada instante, escuchar, descubrir” (42). Así, el trabajo en el interior de la mina no es presentado como un trabajo mecánico, en el que el trabajador esté completamente alienado de su cuerpo, sino más bien como un trabajo que requiere prestar atención constante a las señales del medio con todo el cuerpo. De hecho, la cita anterior --“Hay que detenerse a cada paso, examinando todo, conversar a cada instante, escuchar, descubrir”-- hasta cierto punto recuerda la conversación y la sintonía entre distintas formas de vida, que es clave en las sociedades andinas. En estas, el trabajo no es entendido en términos de producción sino de regeneración: mientras en la primera el ser humano interviene en la naturaleza para producir mercancías independientemente de los ciclos de esta, en la segunda todas las formas de vida contenidas en el *ayllu* se renuevan a la par (Rengifo Vásquez, “The Ayllu” 96). Por ello, de acuerdo con Rengifo Vásquez, una sensibilidad en sintonía con otras es fundamental: “En un mundo de sensibilidades, la conversación se hace evidente también en saber cómo ‘ver’, en la sensibilidad de tocar, degustar, oler y escuchar la señal del otro . . . Aquellos que mejor ‘ven’ y ‘tocan’ son los que están en mejores condiciones para estar en sintonía, para conversar con el otro; y de ese modo la vida continúa, va y sigue en armonía en su respectivo ciclo o *wata*” (“The Ayllu” 107). Si bien el espacio de la mina es distinto al de la chacra, en el que se enfoca Rengifo Vásquez, habitarlo también requiere una sensibilidad especial, siempre alerta a las señales de

⁸ El recuento del narrador de su experiencia en el interior de la mina recuerda las palabras de Carmen Salazar-Soler, escritas casi tres siglos después, con relación a su trabajo de campo en Julcani: “Pese a la luz de las lámparas eléctricas de los cascos, la visibilidad en la mina es solo de unos cuantos metros y la sensación de penetrar en un mundo totalmente desconocido y aparentemente infinito, a despecho de lo angosto de los socavones, no me abandonó nunca. El miedo de permanecer en la oscuridad me invadía constantemente. Las galerías eran estrechas, *en ciertos lugares había que gatear, deslizarse sentada*” (80, mis cursivas). Así, en estos relatos, la oscuridad es presentada como el principal reto para cuerpos que han sido acostumbrados a depender de la vista.

otros cuerpos, como muestra “El hombre en el abismo”: “Cada uno conoce, con la misma familiaridad que su casa el rincón oscuro y profundo donde debe perforar la roca, manejar motores, locomóviles o ascensores” (35).

De acuerdo con Silvia Federici, dado que el cuerpo humano es a la vez la condición y el límite a la existencia de la fuerza de trabajo, su disciplinamiento fue una de las precondiciones del desarrollo capitalista. Siguiendo a Marx y Weber, ella hace énfasis en la alienación del cuerpo humano como rasgo distintivo del trabajo asalariado capitalista: el cuerpo es reducido a un objeto con el que el trabajador deja de sentirse identificado (135). Puesto que el cuerpo debe ser moldeado para ajustarse a la regularidad y el automatismo que requiere la disciplina del trabajo capitalista, Federici señala que “el cuerpo humano y no la máquina de vapor, y ni siquiera el reloj, fue la primera máquina desarrollada por el capitalismo” (146). Si bien en los relatos anteriores sobre el trabajo dentro de la mina los cuerpos son moldeados por los modos de producción capitalista, no llegan a ser reducidos a la condición de máquinas. Por el contrario, son cuerpos atentos a sí mismos y a su entorno. Precisamente, el desafío para aquellos ajenos a este trabajo, como Sebastián del Canto o el narrador en la *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, es ponerse en contacto con sus propios cuerpos y las otras formas de vida a su alrededor. Solo una vez que alcancen este estado de sintonía, estarán en condiciones de navegar el espacio de la mina.

Volviendo a los hombres-topos de *Redoble por Rancas*, sus prácticas recuerdan hasta cierto punto las tácticas descritas por Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano*. De Certeau distingue entre estrategia y táctica: mientras la primera asume un lugar propio que le sirve de base para relacionarse con el exterior, la segunda opera más bien en el lugar del otro, es decir, en un terreno que le es impuesto y está organizado por la ley de un poder foráneo. Un ejemplo de táctica que él ofrece es la *perruque*, que consiste en disfrazar el trabajo que se hace para uno mismo--trabajo libre, creativo, sin fines de lucro--de trabajo que se hace para el empleador (25). De esta manera, la táctica es una forma de resistencia encubierta, que opera en los márgenes o los intersticios de un sistema que en apariencia se mantiene intacto. Precisamente, los hombres-topos de la novela ocupan un lugar ajeno e impuesto: seducidos por los enganchadores en un inicio y vigilados por centinelas armados después, están encerrados en las minas. No obstante, incluso dentro del lugar del otro, son capaces de encontrar resquicios para llevar una vida más digna al lado de sus familias. Cuando De Certeau explica la táctica como determinada por la ausencia de poder, la define como “carente de un lugar propio, carente de una visión del todo, limitada por la ceguera (que puede llevar a la perspicacia) resultante del combate en espacios cerrados” (38). Si bien se está refiriendo a una ceguera metafórica--en el sentido de que no se cuenta con una visión panóptica que permita observar, sopesar y controlar las fuerzas foráneas--la cita es interesante con relación a los hombres-topos porque justamente por la visión limitada dentro de los socavones estos se vuelcan sobre sus otros sentidos y desarrollan sus tácticas. En otras palabras, en el caso de los hombres-topos, la ceguera ciertamente conduce a la perspicacia, como advierte De Certeau.

Por un lado, el apelativo de “hombres-topos” puede apuntar a la animalización de los trabajadores, que han sido casi despojados de su condición humana por el sistema capitalista. Sin embargo, si se toma en cuenta que las sociedades andinas están gobernadas por el principio de equivalencia--todo está vivo y todo es importante (Rengifo Vásquez, “The Ayllu” 97)--el animal no necesariamente representa un estadio inferior al ser humano. En palabras de Rengifo Vásquez, “Dentro de cada forma de vida (por ejemplo, en la forma de *runa*) viven también otras formas (*sallqa* y *huacas*), de modo que todas comparten atributos similares y se perciben la una a

la otra como similar” (“The Ayllu” 98). Entonces, por otro lado, probablemente “hombres-topos” no cargue una connotación negativa de regresión a la animalidad, sino que más bien esté celebrando esos otros saberes anclados en sentidos a menudo desdeñados, justamente por estar asociados al comportamiento animal. Los hombres-topos de la novela ejemplifican hasta cierto punto aquello que explica Rengifo Vásquez en la cita anterior: *runas* que comparten los atributos de la *sallqa*. De esta manera, si bien es innegable el afán de denuncia en el episodio de los hombres-topos, este también está haciendo énfasis en la capacidad de resistencia de los trabajadores y en los saberes y haceres inscritos en sus cuerpos.

El “pueblo subterráneo tan vasto como el propio Cerro de Pasco” habitado por los hombres-topos captura la posición que estos ocupan en el sistema capitalista mundial. Pese a que en tanto fuerza de trabajo son la base sobre la que este sistema se sostiene, son relegados a lo más bajo de la escala social. El carácter subterráneo del pueblo acentúa aun más la poca visibilidad de estos cuerpos que trabajan. Precisamente, en *El Capital*, Marx llama la atención sobre la invisibilización de las formas concretas de trabajo humano en los modos de producción capitalista. Las mercancías que se presentan a los consumidores ocultan el “expendio de sesos, músculos, nervios humanos” que les ha dado origen (1: 134). Así, el pueblo subterráneo habitado por los hombres-topos representa el lado más oscuro del capitalismo, ese lado que se mantiene fuera de la vista. Sin embargo, al mismo tiempo, justamente porque es un espacio de difícil acceso--un espacio que solo puede ser navegado por cuerpos adiestrados--permite cierto rango de acción a aquellos dentro de él. En la novela, el narrador señala al respecto: “Nunca se sabrá cuántos vivieron allí. No están enterrados en el cementerio de Cerro de Pasco, sino en un camposanto subterráneo” (191). Si bien el hecho de que no haya un registro de los habitantes muestra cómo estos cuerpos son borrados de los documentos oficiales, lo que resalta su carácter desechable, también en cierta medida es un indicador de que lo que sucede dentro de este espacio permanece largamente ignorado, incluso por aquellos que en teoría lo controlan desde afuera. Así, a pesar de que los hombres-topos han sido encerrados en las minas en contra de su voluntad--y que sus condiciones de trabajo y vida distan mucho de ser las ideales--han logrado apropiarse hasta cierto punto de ese espacio y hacerlo suyo.

La simultaneidad de tiempos múltiples

Si bien los capítulos pares de la novela narran el enfrentamiento entre la comunidad de Rancas y la Cerro de Pasco Corporation, el narrador a menudo intercala otros episodios de la historia de Cerro de Pasco, la mayoría de ellos vinculados a la actividad minera, por ejemplo, las expediciones europeas en busca de mineral o la llegada del ingeniero “barbirrojo” enviado por la compañía. De hecho, Cerro de Pasco nace como un asentamiento minero a fines del siglo XVI y cobra mayor importancia para la corona española en el siglo XVIII ante el agotamiento de las riquezas de Potosí, hasta entonces el mayor productor de plata en el mundo. Así, su historia está íntimamente ligada a la minería y la economía global. Al incluir escenas retrospectivas, *Redoble por Rancas* hace énfasis en la continuidad del despojo de tierras y cuerpos en la región, así los sujetos implicados no sean los mismos: “En la misma Cerro de Pasco, la Compañía prorrumpió un monumento al horror arquitectónico: un gordo edificio de tres pisos, la “Casa de Piedra”, sede del más desafortunado dominio minero conocido en el Perú desde los tiempos de Felipe II” (104). En otras palabras, subraya que el capitalismo no es nuevo de ninguna forma en la región, sino que se remonta a la conquista y colonización. Entonces, a través de las alteraciones en la cronología, la novela conecta distintos momentos de expansión capitalista y refuerza así el carácter permanente de la acumulación, es decir, la constante demanda de tierras, capital y mano

de obra en un marco de relaciones globales desiguales. De esta manera, construye una suerte de constelación que enlaza los años de 1950 a 1962--en los que las principales acciones de la novela tienen lugar--con momentos del pasado. Así, sintonizándose y recordando con el paisaje, Fortunato toma conciencia de que la expansión del Cerco a través de la región no es un hecho aislado, sino que está vinculado a una larga historia de acumulación capitalista, desde la época colonial.

Friedhelm Schmidt sostiene que “Scorza utiliza las técnicas de la narrativa moderna y especialmente las de la cinematografía (retrospección, anticipación) para desordenar el curso histórico de los hechos narrados . . . Scorza no incluye, como afirman algunos críticos, referencias al concepto indígena del tiempo, sino más bien elabora formas familiares a la literatura moderna” (236-7). No obstante, el uno y el otro no son necesariamente excluyentes. Es posible que Scorza esté intentado captar otras formas de experimentar el tiempo en las sociedades andinas. Según Catherine Allen, los comuneros de Sonqo conciben el tiempo como discontinuo, es decir, como una serie de eras delimitadas por interrupciones apocalípticas (47). Sin embargo, advierte que las eras previas no dejan de existir, sino que continúan existiendo en un estado menos inmediato que el presente, pero con capacidad de intervenir en el mundo de manera indirecta (47). Allen observa que este sentido del tiempo se manifiesta en los relatos orales de los comuneros. La tradición oral rara vez presenta los hechos en una sucesión lineal, pues a menudo economiza juntando hechos similares en un solo episodio (Allen 80-1). Allen da como ejemplo un relato oral que reúne las memorias de tanto el holocausto de la conquista como de una epidemia de la década de 1720 en un solo episodio. Entonces, volviendo a la novela, es probable que intercalar episodios anteriores a la historia del enfrentamiento entre la comunidad de Rancas y la Cerro de Pasco Corporation apunte a la tradición oral y a un sentido del tiempo que establece conexiones entre hechos que, aunque distantes entre sí, comparten el mismo patrón. Esta propuesta cobra fuerza si se toma en cuenta que la noticia con que abre el libro menciona las fuentes orales de este: “Más que un novelista, el autor es un testigo. Las fotografías que se publicarán en un volumen aparte y *las grabaciones magnetofónicas donde constan estas atrocidades*, demuestran que los excesos de este libro son desvaídas descripciones de la realidad” (9, mis cursivas). Así, la conexión que establece el narrador entre el episodio del corte de la luz y el de los hombres-topos, que tiene lugar mucho antes, es un ejemplo de este sentido del tiempo.

Si bien el narrador no hace explícita esta otra conexión, el episodio de los hombres-topos también guarda similitudes con el final de la novela, en el que los comuneros “muertos” dialogan bajo tierra. La guardia de asalto abre fuego contra los comuneros, incluido Fortunato, que se rehúsan a desocupar las tierras de supuesta propiedad de la compañía. Luego de ser tragados por la tierra, los ranqueños “muertos” se reencuentran e intentan reconstruir los detalles de sus muertes durante la masacre. El inframundo es similar al pueblo subterráneo habitado por los hombres-topos en tanto ambos son retratados como reinos de la oscuridad:

Semanas después, en sus tumbas, sosegados los sollozos, *acostumbrados a la húmeda oscuridad*, don Alfonso Rivera le contó [a Fortunato] el resto. Porque los enterraron tan cerca que Fortunato escuchó los suspiros de don Alfonso y consiguió abrir un agujero en el barro con una ramita. ¡Don Alfonso, don Alfonso!, llamó. El Personero, *que se creía condenado para siempre a la oscuridad*, sollozó. (244)

De manera similar a los hombres-topos, los comuneros están condenados a la oscuridad del inframundo. Probablemente los documentos oficiales tampoco registren sus muertes, tal como ocurre con los hombres-topos. Pese a que su visión está limitada por la oscuridad y sus cuerpos han sido heridos y mutilados, los comuneros nuevamente se vuelcan sobre sus otros sentidos,

principalmente la audición, para comunicarse entre sí y recomponer la comunidad debajo de la tierra. En medio de todo, aún conservan sus voces y, modulando estas para entrar en contacto con los recién llegados sin ser descubiertos por los sepultureros, logran extender y afianzar sus vínculos:

-Shsst -susurró Rivera-. shss. ¿No oyen? Están bajando otros muertos.

-¿Quiénes serán? -dijo Tufina.

-Si son ranqueños, algo conocerán -dijo Rivera.

Para no asustar a los sepultureros que cavaban, se callaron. No abrieron la boca hasta que el sordo paletear de las lampas apagó el ruido de la mañana. Suave, delicadamente, trataron de comunicarse con el nuevo.

-¿Quién es? ¿Quién es usted? . . .

tres días después sonaron los aldabonazos de otro sepelio. Temerosos de que los sepultureros los enterraran lejos de sus voces, enmudecieron.

-¿Quién es usted? -preguntó Fortunato. (247)

Los comuneros se enteran de lo ocurre arriba gracias a la audición: el silencio indica el final del día, mientras que el sonido de los aldabonazos anuncia los sepelios. Por estar bajo tierra, fuera del radar de la compañía y las fuerzas del orden, tienen una libertad de expresión mayor a los comuneros “vivos” que acusados de “habladores” son perseguidos. Si bien están “muertos”, puesto que sus voces no se extinguen completamente, uniendo trozos de información logran reconstruir una historia alternativa a la contada por la compañía y las autoridades políticas. Su historia estará inscrita en el paisaje mismo, así como las tantas historias borradas y olvidadas que Fortunato recuerda mientras recorre la pampa de Junín.

La recomposición del cuerpo de la comunidad debajo de la tierra recuerda hasta cierto punto el mito del Inkarrí. José María Arguedas y Josefát Roel Pineda recogen tres versiones de este mito en Puquio, Ayacucho. Pese a las variantes, las versiones coinciden en que el cuerpo desmembrado de Inkarrí se está recomponiendo debajo de la tierra: “Dicen que sólo la cabeza de Inkarrí existe. Desde la cabeza está creciendo hacia adentro: dicen que está creciendo hacia los pies. Entonces volverá, Inkarrí, cuando esté completo su cuerpo” (221). En *Redoble por Rancas*, si bien la comunidad ha sido desmembrada por la guardia de asalto, aliada de la compañía, los comuneros “muertos”--Fortunato, don Alfonso, doña Tufina, don Teodoro--están reconstruyendo los lazos en el inframundo. De hecho, la novela termina con ellos alistándose para contactar a los recién llegados:

-Shsst -avisó Tufina-. Allí vienen otros.

-¿Quiénes serán?

-¿Serán ranqueños?

-¡Sabe Dios! -suspiró Fortunato. (248)

De modo similar a Inkarrí, la novela deja abierta la posibilidad de que la comunidad reemerja desde las entrañas de la tierra, como una suerte de Amaru. Si bien el mito de Inkarrí está fuertemente influenciado por el cristianismo--especialmente, por la creencia en el regreso de Jesucristo--es una muestra del sentido del tiempo en las sociedades andinas, para las cuales cada era comienza y termina con un *pachakuti*, y las eras pasadas no dejan de existir, sino que continúan actuando en el presente, pero de una manera indirecta. *Pacha* a menudo es traducido como “espacio-tiempo” o “era”, mientras que *kuti*, como “vuelco” o “vuelta”. De acuerdo con los comuneros de Sonqo entrevistados por Allen, las *pachas* se suceden unas a otras: cada *pacha* comienza con la destrucción de la *pacha* anterior y termina con un cataclismo (46).

Precisamente, ese cataclismo que da fin a una era e inaugura una nueva es el *pachakuti*. Los comuneros de Sonqo lo describen en términos gráficos: monstruos serpentinos--*amarukuna*--y felinos enormes--*leonkuna*--emergen rugiendo desde lo más profundo, acompañados de terremotos, rayos y granizo (46). Así, un *pachakuti* es “la revuelta o vuelco del espacio-tiempo, con la que se inauguran largos ciclos de catástrofe o renovación del cosmos” (Rivera Cusicanqui, *Violencias (re)encubiertas en Bolivia* 22). Rivera Cusicanqui señala que la conquista y la colonización españolas son experimentadas como un *pachakuti*, y de ahí en adelante cada ciclo--el liberalismo del siglo XIX, el populismo posrevolucionario en el caso boliviano--es una reactualización de la violencia colonial.

En *Redoble por Rancas*, la masacre es experimentada por los comuneros como un *pachakuti*. De hecho, desde la tumba, don Teodoro describe la situación como el mundo al revés: “¡Todo anda boca abajo, Personero!” (248). Sin embargo, la era de los comuneros no se extingue por completo; prueba de ello es el diálogo, iniciado justamente por Fortunato, quien tuvo en vida el rol más activo en la resistencia. De este modo, es posible reconocer en la novela un sentido del tiempo en el que las eras pasadas, así como capas geológicas que se superponen unas sobre otras, se mantienen activas en el presente. En este sentido, el final de *Redoble por Rancas* recuerda una de las estrofas del *Canto a los mineros de Bolivia* (1952), escrito por Scorza el año del triunfo de la Revolución Nacional:

En La Paz.
 Era otoño.
 Recordadlo.
 Era otoño.
 Velad por los muertos--recordadlos--.
 La sangre derramada
 --era otoño--
 es el oído secreto de la tierra
 --en el otoño--
 y a través de su silencio
 --era otoño--
 descifra la raíz el idioma futuro de las flores
 --en el otoño--
 y el aire siente que su cuerpo
 --era otoño--
 acaba en verde campanada.
 Recordadlo.

El que la sangre derramada sea “el oído secreto de la tierra” recuerda a los comuneros “muertos” de la novela, que debajo de la tierra están atentos a las novedades de arriba. El oído, o mejor dicho la audición, es justamente el sentido al que se vuelcan para reconstruir los hechos y recomponer sus vínculos en el inframundo. El silencio del que habla el poema también está presente en la novela en el sentido de que los comuneros constantemente se exhortan a guardar silencio para poder escuchar las novedades, por un lado, y no ser descubiertos por los sepultureros, por el otro. Así, la recomposición de la comunidad ocurre fuera de la vista y el alcance auditivo de la compañía y las fuerzas del orden. El “idioma futuro de las flores” que la raíz descifra hace pensar en una redención futura, para la cual quizás aún no exista un plan concreto, pero desde ya se está gestando. En la novela, la comunidad acaba de ser masacrada por la guardia de asalto, de ahí que los comuneros aún no tengan claro cuál es el siguiente paso. Sin

embargo, el hecho de que hayan sido absorbidos por la tierra y que sus voces no se hayan extinguido apunta a su continuidad. Tanto en el poema como en la novela, la tierra guarda las memorias de las atrocidades cometidas por el colonialismo/capitalismo, pero también el poder de los ancestros y las eras pasadas. Precisamente, Allen hace hincapié en la inherencia entre el tiempo y el espacio en las sociedades andinas, en el sentido de que la potencia de otros tiempos es inseparable de la propia materialidad de la tierra, es decir, de las marcas en el paisaje (48). Así, sobre el “camposanto subterráneo” de los hombres-topos yace el cementerio de los ranqueños, y si bien son recordatorios de sucesivos ciclos de violencia en contra de las comunidades, también lo son de sus otros saberes y sus tácticas de resistencia.

Capítulo 2

Tecnología, paisaje y trabajo agrícola en *Nuestro pan*, de Enrique Gil Gilbert

A los arroceros con desigual fortuna, de cuyo plato comí y en cuya casa posé; y que me han olvidado luego de contarme sus sueños, sus buenos días y sus malas cosechas

Enrique Gil Gilbert, *Nuestro pan*

De las experiencias de Enrique Gil Gilbert con las cooperativas agrícolas, sobre todo en la granja Ñauza, administrada por el líder campesino Neptalí Pacheco León, nació su primera y única novela, *Nuestro pan* (1942) (Becker, *The FBI in Latin America* 95). El periodo de entreguerras fue un momento de intensa movilización política en Ecuador, al igual que en otras partes de Latinoamérica. De acuerdo con el historiador Marc Becker, tras el fin de la Primera Guerra Mundial, Ecuador dependió cada vez más de los mercados estadounidenses. Sin embargo, la Gran Depresión, también conocida como la crisis de 1929, reveló las limitaciones del sistema capitalista mundial. La caída en las exportaciones, la paralización de las actividades comerciales, las bancarrotas, etc. debilitaron tanto a la élite costeña liberal como a sus rivales, los hacendados conservadores de la sierra (Becker, *Indians and Leftists* 41). Fue en este contexto de crisis del capitalismo y de reactivación de los ideales revolucionarios que surgieron los sindicatos campesinos, con los cuales Gil Gilbert colaboró de cerca.

Las luchas en y por el campo no se restringieron a este espacio; por el contrario, las organizaciones campesinas trabajaron juntamente con los grupos socialistas y anarquistas asentados en las ciudades, que también tenían como horizonte de lucha el campo. En Ecuador, tal como apunta Becker, las organizaciones campesinas y la izquierda urbana mantuvieron relaciones horizontales y recíprocas. Si bien las primeras adoptaron tácticas revolucionarias de la segunda, como la huelga o la organización sindical, la influencia, de ninguna manera, fue unidireccional, sino más bien mutua. Además, colaborar con la izquierda urbana no condujo, en el caso de los líderes indígenas, a un debilitamiento de sus identidades étnicas (Becker, *Indians and Leftists* 28-30).

Gil Gilbert, en su rol de secretario general del Partido Comunista Ecuatoriano (PCE) en Guayas, apoyó activamente las demandas de los trabajadores agrícolas por controlar los medios de producción. Milagro, por su ubicación a solo un día de viaje desde Guayaquil, se convirtió en un importante punto de encuentro de líderes campesinos y activistas de la izquierda urbana. La granja Ñauza, inspiración de *Nuestro pan*, a doce kilómetros de Milagro, fue sede del congreso de cooperativas agrícolas, cuyo principal objetivo era protestar contra las altas rentas e intereses que el Banco Hipotecario imponía (Becker, *The FBI in Latin America* 69; *Indians and Leftists* 42).). Así, es fundamental situar *Nuestro pan* en este contexto de intensa movilización política y de acercamiento entre las organizaciones campesinas y la izquierda urbana, así como en las intersecciones de las labores activistas y literarias de Gil Gilbert.

Si bien el rol de Gil Gilbert en el PCE y su participación en la Asamblea Constituyente de 1944-1945 han sido documentados, la información sobre el Gil Gilbert escritor, así como sobre su obra literaria, es escasa. Junto a Alfredo Pareja Diezcanseco, Demetrio Aguilera Malta, José de la Cuadra y Joaquín Gallegos Lara, Gil Gilbert formó el Grupo de Guayaquil, un colectivo de escritores ecuatorianos interesados en retratar la vida en la zona montuvia, “aquella parte de la

costa del Ecuador regada por los grandes ríos y sus numerosos tributarios” (De la Cuadra 39)⁹. En 1930 publicó, con Aguilera Malta y Gallegos Lara, la colección de relatos breves *Los que se van. Cuentos del cholo y el montuvio*¹⁰. Este libro, considerado un hito en la literatura ecuatoriana, ha sido estudiado principalmente desde dos ángulos: por un lado, como precursor de la narrativa de las décadas de 1930 y 1940 dado su propósito de crear “un nuevo lenguaje, más cercano de las ‘hablas’ ecuatorianas” (Cueva 638); por otro, como “un intento por recuperar, por medio de la ficción, ese mundo [el del cholo y el montuvio] en trance de desaparición” (Cueva, citado por Robalino 68). Precisamente, el título de la colección, *Los que se van*, apunta al peligro en que se hallan los modos de vida montuvios frente a un capitalismo avasallador.

Continuando la senda abierta por *Los que se van*, *Nuestro pan* narra la producción de arroz en la Provincia del Guayas, en Ecuador, en el periodo de entreguerras. “Los desmonteros”, el libro primero, repara en las labores diarias de un grupo de campesinos arroceros, montuvios, encabezados por don Cruz. “La cerca”, el libro segundo, retrocede en el tiempo para contar los orígenes de la fortuna del capitán Hermógenes Sandoval, el hacendado. Esta sección concluye con el encuentro entre el Capitán y don Cruz, cuando el primero accede, ante la intervención de su único hijo, Eusebio, aún niño, a alquilarle al segundo los bajiales para sembrar arroz. “Hombres sin destino”, el libro tercero, narra la empresa modernizadora de Eusebio de regreso en la hacienda, tras concluir sus estudios de leyes en Guayaquil. Sus planes para incrementar la producción de arroz incluyen la introducción de maquinaria agrícola, así como la contratación de peones provenientes de la sierra. Por último, “La dimensión del hombre”, el libro cuarto, relata las pugnas y negociaciones entre hacendados, comerciantes, dueños de piladoras y obreros, por un lado, y los problemas maritales de Eusebio y su esposa María de Lourdes en medio de la llegada de su primogénito, por el otro¹¹.

Si bien *Nuestro pan* es una novela poco conocida fuera de los estudios ecuatorianos, su valor es tanto etnográfico como literario. De acuerdo con Kenneth Wishnia, la complejidad de la novela de Gil Gilbert no solo radica en los saltos temporales que componen su estructura, sino también en sus personajes. Los campesinos arroceros de la novela no encajan en el arquetipo del “pobre pero honrado” (Wishnia 170). Si, por un lado, revelan un compromiso con su entorno socionatural, por otro, no son ajenos a comportamientos violentos, sobre todo con relación a sus parejas. Los hacendados tampoco son personajes unidimensionales, de modo que *Nuestro pan* se aleja del maniqueísmo de otros textos contemporáneos, como las novelas de Jorge Icaza (Wishnia 170). A las apreciaciones de Wishnia habría que sumarles la observación de Hernán Rodríguez Castelo sobre el “alto grado de visualización y musicalización” en la novela (12). Efectivamente, desde sus primeras líneas, en que se transcriben los gritos de los campesinos al

⁹ Sobre la denominación del grupo, Alfredo Pareja Diezcanseco señala: “En el sentido de una asociación formal, el Grupo, desde luego, nunca existió. Empezó a ser llamado con su nombre ya histórico por Benjamín Carrión [escritor y promotor cultural ecuatoriano]” (691).

¹⁰ En su ensayo *El montuvio ecuatoriano* (1937), el también miembro del Grupo de Guayaquil José de la Cuadra define al montuvio en estos términos: “El montuvio es, pues, el poblador estable de esa zona [la zona montuvia], a la cual se liga por su trabajo. El montuvio es la resultante de una elaboración casi pentasecular, en la cual han intervenido tres razas [india, negra y blanca] y sus variedades respectivas” (39). En palabras del sociólogo ecuatoriano Agustín Cueva, los montuvios son “campesinos tradicionales de la Costa y ciudadanos tan de segunda que ni siquiera tienen ortografía fija” (639).

¹¹ Sobre la estructura de *Nuestro pan*, así como de otras novelas ecuatorianas de las décadas de 1930 y 1940, existen posiciones encontradas: por un lado, críticos como Hernán Rodríguez Castelo aducen problemas de unidad; por otro, Cueva sostiene que estas estructuras “laxas” responden a la adopción de “formas estructurales de epopeya que ‘infringen’ algunas normas de la novela moderna (episodios relativamente autónomos en lugar de capítulos estricta y formalmente funcionales)” (643).

remar--“¡Uuuuiip-aaah! ¡Uuuuiip-aah!” (11)--*Nuestro pan* evidencia el esfuerzo de Gil Gilbert por capturar a través del lenguaje literario el universo sensorial de los arroceros al interactuar con el paisaje.

Como se mencionó, la crítica sobre la obra literaria de Gil Gilbert y el Grupo de Guayaquil se ha enfocado, sobre todo, en el afán de plasmar modos de vida en vías de extinción, frente a la irrupción de la máquina, el desplazamiento interno, la degradación del medio ambiente, etc. Sin embargo, un reciente artículo de Juan Ramos presenta una nueva lectura de *Nuestro pan* desde el marxismo y la teoría decolonial. Ramos observa que dos formas de irrupción operan conjuntamente en la novela: el capital altera el modo de vida de los campesinos, pero al mismo tiempo es alterado por estos y las fuerzas de la naturaleza. En esta línea, este capítulo propone que *Nuestro pan* cuestiona el “sublime tecnológico”--entendido como un sentido de asombro ante los adelantos tecnológicos--destacando las prácticas y conocimientos corporales y sensoriales que les permiten a los campesinos mantener relaciones “responsables, recíprocas y respetuosas” (Sneider 63) con su entorno socionatural. Si bien en ciertos pasajes la novela reproduce el binomio hombre-naturaleza, en otros trasciende concepciones dicotómicas y entiende estas relaciones, más bien, en términos de colaboración, interdependencia y competencia entre cuerpos humanos y otros-que-humanos cohabitantes. En este sentido, Gil Gilbert anticipa teorizaciones más contemporáneas sobre las dinámicas en el interior de las comunidades socionaturales.

En primer lugar, se analizará la contraposición entre el repertorio multisensorial de los campesinos arroceros, por un lado, y la posesión del paisaje por la mirada en el caso del Capitán y Eusebio Sandoval, por el otro. En segundo lugar, se examinará la representación del trabajo asalariado capitalista en las haciendas sobre la base del imaginario del zombi y otras figuras similares como el espectro y el condenado andino. En tercer lugar, se estudiará cómo la novela desbarata las fantasías creadas alrededor de la maquinaria agrícola trayendo al frente, por medio de un flashback, los cuerpos de los trabajadores que hacen posible su funcionamiento. A lo largo del capítulo, se pondrá la novela en diálogo con otros escritos de Gil Gilbert, en especial los cuentos “Tren” y “El negro Santander”, así como con otras formas culturales del área andina, como la danza del *chukchu* en Paucartambo y la serie fotográfica *Los obreros del ferrocarril* (2016), de Karina Aguilera Skvirsky.

Si bien Gil Gilbert recurre al imaginario de la monstruosidad, bastante común en la tradición marxista, para criticar el régimen de trabajo asalariado en las haciendas, también propone otras modalidades laborales sobre la base de sus experiencias con las cooperativas agrícolas. Tanto en su obra literaria como su activismo político, Gil Gilbert otorga un lugar central a los saberes y haceres corporales de las comunidades campesinas; en otras palabras, el futuro que imagina no es uno en que este repertorio es desplazado, sino uno que precisamente se nutre de este. De esta manera, su práctica como escritor y activista muestra cómo el marxismo se articula, de modo más bien flexible, con otros saberes.

“El arroz es así. Hay que pelearlo a todo”: interacciones con el paisaje

El libro primero de *Nuestro pan*, “Los desmonteros”, narra las aventuras de un grupo de campesinos arroceros, encabezados por don Cruz. En *Desmemoria y olvido. La economía arrocera en la cuenca del Guayas 1900-1950* (2014), Roque Espinosa explica la diferencia entre el campesino arrocero y el trabajador asalariado¹². El primero es un agricultor independiente que

¹² En *El montuvio ecuatoriano*, De la Cuadra comenta las distintas modalidades laborales en las que participan los habitantes de la zona montuvia. Además del pequeño propietario, existen las figuras del “viviente”, el “sembrador” y

no cuenta con tierra propia, pero accede a suelos aptos para el cultivo de arroz--por lo general, suelos marginales de montañas o riberas--a través del arrendamiento. En palabras de Espinosa, “el arrendamiento consiste, por tanto, en el usufructo de un lote, sea en terrenos no desbrozados de montaña, zonas bajas sujetas a inundaciones periódicas, pozas, abras o tembladeras, aptas para el cultivo de verano, a cambio del pago de un canon que se realiza al final de la cosecha, mediante el descuento de una cantidad determinada de arroz” (132). El arrendamiento funciona de manera conjunta con el fomento, que consiste en dar préstamos a los campesinos arrendatarios que les provean los recursos para trabajar la tierra y subsistir durante el tiempo que transcurre entre el desmonte y la cosecha (Espinosa 144). Como pago los cultivadores deben entregar una buena parte de la producción de arroz a los prestamistas o fomentadores al finalizar el ciclo. En *Nuestro pan*, los campesinos arroceros han alquilado el terreno al Capitán Hermógenes Sandoval, el hacendado, quien también les ha entregado dinero, semillas y víveres: “También es como un malagüero haber sido fomentado. Él [don Cruz] lo había sido por el Capitán Hermógenes Sandoval. Pero es que no hay otra manera de trabajar. Se necesita dinero. Hay que desmontar, quemar, cuidar, socolar, resembrar, cosechar. Y todo esto requiere por lo menos, seis meses. Se necesita plata. Sin plata la gente no vive” (60).

Los campesinos arroceros por lo general trabajan la tierra con la ayuda de sus mujeres e hijos, tal como ocurre en la novela con don Cruz, su esposa Eudocia y su hija Zoilita: “Cruz iba en medio. De un lado cortaba [las espigas] Zoilita y de otro Eudocia. Cruz tenía un machetillo. Arqueaba los tallos de la mata sobre el borde del cajón, sacudía las espigas y las decapitaba” (75). En ciertos casos, los campesinos subarriendan lotes de terreno que no están en condiciones de trabajar ellos mismos a parientes y amigos (Espinosa 222-3). Esta es la situación en *Nuestro pan*: don Cruz es quien hace el contrato con el capitán Hermógenes Sandoval y luego integra a don Pío, don Balladares, don Jaramillo y los demás al cultivo del arroz. El campesino interrogado por don Tomalá hace hincapié en las relaciones de parentesco que los unen: “Algunos somos primos. Sí estamos emparentados. Más que nada por las compañeras. Hay varios suegros” (63). Así, esta modalidad de trabajo descansa en vínculos de parentesco y amistad.

Por su parte, el trabajador asalariado recibe un jornal diario a cambio de su labor. A diferencia del campesino que está asentado en un territorio determinado, el jornalero realiza tareas agrícolas donde sea que se le asigne. De acuerdo con Espinosa, en la década de 1940, en la que *Nuestro pan* es publicado, los campesinos arroceros sobrepasan a los trabajadores asalariados; no obstante, la ampliación de la frontera agrícola y la mecanización de los cultivos a partir de ese momento en adelante conducen a la generalización del trabajo asalariado. Incluso, en la época se hace un llamado a desterrar al campesino arrocerero por considerársele “el principal obstáculo para la mecanización del cultivo” (Espinosa 513). En su exposición frente al congreso, el entonces presidente de la Cámara de Agricultura de la Segunda Zona, Ramón Espinel Mendoza, señala: “Este tipo de cultivador trabaja manualmente y no dispone de capital para hacer inversiones en maquinaria. Aún cuando dispusiera de él no la adquiriría porque por lo

el peón o jornalero. El “viviente” ocupa “una pequeña extensión de tierra laborable, predeterminada, aislada con cercas del resto de la hacienda, y a cuya extensión se le dice ‘finca’ o ‘posesión’” (76-7). A cambio, está obligado a trabajar para el hacendado y prestarle sus animales de carga cuando este lo requiera. Por su parte, el “sembrador” hace su plantación en tierras del hacendado con capital propio o préstamo de este, con su trabajo y el de los suyos. En ciertos casos, el contrato obliga al “sembrador” a venderle sus productos al dueño del terreno, quien, además, fija el precio. Por último, el jornalero es, en palabras de De la Cuadra, el “verdadero paria, social y económicamente hablando, esto es, como casta y como clase” (80), dadas las duras condiciones de vida y trabajo dentro de la hacienda.

reducido de la extensión que trabaja y por el carácter seminómada de su actividad no le convendría hacerlo . . . el primer paso hacia el problema de la tecnificación del cultivo de arroz, debe consistir en la eliminación de los cultivadores en pequeño” (citado en Espinosa 513). Precisamente, la acción de *Nuestro pan* está situada en este momento de expansión del trabajo asalariado. Eusebio Sandoval les anuncia a los campesinos arroceros el fin del arrendamiento: “Nadie más será desmontero. No puedo tener regados los negocios. No alquilaré terrenos ni fomentaré a nadie. De ahora en adelante, las gentes que trabajen, lo harán a mis órdenes. Porque necesito, poco a poco, ir formando una buena peonada propia” (238).

Si bien Espinosa señala que las condiciones laborales de los trabajadores asalariados son mejores que las de los campesinos arroceros--salarios más altos, jornadas de trabajo menos intensas--la novela muestra un escenario distinto¹³. Esta sugiere que hay una dignidad en la labor del campesino que está ausente en el trabajo asalariado, de ahí que don Pío declare con orgullo: “No. No somos peones de blancos. Este sembrío es nuestro” (64). Pese a que *Nuestro pan* repara en los estragos que producen las tareas agrícolas en los cuerpos de los campesinos, estos no son retratados como víctimas, como sí ocurre con los trabajadores asalariados en los libros siguientes. Por el contrario, el diario batallar de los campesinos por cultivar el arroz en medio de fuerzas adversas--el viento, la maleza, las plagas, las enfermedades--adquiere dimensiones épicas en la novela: “El arroz es así. Hay que pelearlo a todo” (59). Esta lucha, además, está acentuada por el hecho de que, como anota Espinosa, los terrenos arrendados a los campesinos arroceros son suelos marginales de montañas o riberas. En los suelos de montaña, no se ha cultivado antes, de modo que primero es necesario preparar el terreno tumbando y quemando los bosques (Espinosa 215). Justamente, *Nuestro pan* abre con los campesinos internándose en tierras inexploradas para someterlas al cultivo de arroz, con la venia de Eusebio Sandoval, hijo del Capitán:

- Vamos a desmontar esta montaña para arroz: son buenos los bajiales.
- Nunca nadie ha venido, somos los primeros porque el hijo del capitán Sandoval no es como el padre, éste sí que trabaja por todo.
- Pero en las montañas siempre hay tigre.
- ¿Y?
- ¿Cuándo regresaremos?
- Cuando termine la cosecha, si Dios quiere... (16)

Así, en la novela, la labor de los campesinos arroceros también presenta un cariz expedicionario: “Hay que tantear el terreno siempre. Ustedes dos también son baqueanos; si quieren venirse...” (19). De esta manera, la dignidad que se les concede se funda tanto en su independencia, en el sentido de que no están sujetos al control ni la vigilancia de un patrón, como en su capacidad de sortear los retos que les impone el medio. Precisamente, *Nuestro pan* propone que en la base del trabajo de los campesinos está su repertorio de prácticas y experiencias sensoriales, que les permite estar en diálogo constante con el medio.

En su introducción a *Nuestro pan*, Hernán Rodríguez Castelo comenta el “alto nivel de musicalización y visualización” (13) de la prosa de Enrique Gil Gilbert. Efectivamente, la novela constantemente se detiene en las impresiones sensoriales de los personajes, de ahí que Juan Ramos sostenga que incluso el capitán Sandoval mantiene una relación afectiva y poética con la

¹³ De la Cuadra también sostiene que la situación del peón es menos favorable que las del “sembrador” y el “viviente” (80). Jornadas que exceden las ocho horas “bajo el sol montuvio, con el agua al pecho o el lodo a la rodilla” (82), bajo la estricta vigilancia del capataz, y salarios de catorce centavos de dólar diarios, que a menudo sufren recortes por las deudas contraídas en el almacén, constituyen las condiciones laborales del peón.

tierra (145). No obstante, a las observaciones de Rodríguez Castelo y Ramos habría que agregar que, mientras en las escenas protagonizadas por el Capitán y Eusebio Sandoval predominan los actos visuales, el libro primero sobre los campesinos arroceros registra prácticas y experiencias multisensoriales que revelan una forma distinta de relacionarse con el medio. Tanto el Capitán como Eusebio Sandoval contemplan sus tierras desde la distancia y la inmovilidad. El primero se pasa días enteros sentado en su hamaca observando el río y sus alrededores: “El Capitán Sandoval gusta contemplar eso. No hay río como éste. Los canoeros pasan cantando. Vienen desde arriba, desde más allá de los cerros de las Cruces, tan llenos de tigres. Allá, a la distancia, azul, con sus palmas en las cúspides, Churute, el cerro estupendo. Y cuando las tardes están despejadas, asoman sus moles color de ojo, los Andes del Sur, del lado de Cuenca, de Loja. *Entonces, al mirar, nace calma y paz en uno mismo*” (141, mis cursivas). Si bien el Capitán también presta atención al canto de los canoeros, es decir, al sonido, su experiencia del paisaje es ante todo visual. Este se despliega ante sus ojos como una pintura. Los sentimientos de calma y paz que resultan de la contemplación se fundan en el hecho de que el Capitán puede aprehender el paisaje desde la comodidad de su hamaca, sin exponer su cuerpo al contacto con otros cuerpos. De hecho, en la misma sección de la cita anterior, el Capitán se deleita con la belleza de la flora escudado por la distancia: “Alzaban su cabeza erizada de incendio los corocotillos. *Es bello verlos. Pero no es posible acercárseles*. Se defienden con uñas de tigres erguidas por todo el cuerpo” (140, mis cursivas). En “Regímenes escópicos de la modernidad” (1999), Martin Jay comenta que en la perspectiva renacentista el ojo que ve es concebido como un ojo fijo, estático e imperturbable, es decir, un ojo descorporeizado (7). En esta misma línea, David Howes y Constance Classen señalan que, a diferencia del tacto que adhiere un cuerpo a otro, la vista opera a la distancia y no requiere interacción física (8). En la novela, a pesar de que el Capitán desarrolla un vínculo emocional con el paisaje, su mirada también está descorporeizada en cierta medida, en tanto no involucra otras funciones corporales. Esta es una diferencia importante con respecto a los campesinos arroceros, cuyos cuerpos entran en contacto con el medio y son marcados por este: “[Toño] Seguía sobando espigas. La espiga tiene una espinita. No es tan fuerte como el cardón. No es tan fina como la malva. Es como si se pasara la mano sobre la lija de carpintero. Queda una pelusilla en los dedos. Y el lodo va abriendo grietas entre los dedos de los pies. Las grietas se hacen llagas. El agua caliente quema la llaga” (77). Mientras el Capitán admira las espigas de los corocotillos desde la distancia, los campesinos sienten las espigas de las espigas del arroz en su propia carne.

Eusebio Sandoval también interactúa con el paisaje principalmente a través de la vista, aunque sin la carga afectiva y poética presente en los actos visuales del Capitán:

El doctor [Eusebio Sandoval] sale, bostezando, al corredor. Taconea fuerte. Con las manos sobre el cinturón se asoma a la ventana amplia a ver el campo. Ese campo verde y negro que alza su resoplido ardiente hasta la casa; que se mueve como el pelo de un niño con las yerbas lamidas por el viento y que se agita como agua hirviendo, al caminar de insectos. Al doctor no le interesa nada de esto. Mira al fondo, donde se topa la tierra con el cielo. Allá hay una mancha de verde jugoso. Allá, por entre el temblor humeante de la evaporación, ve agitarse sombras blancas. *El doctor arruga los ojos para coger el paisaje como si lo apretase con las manos*. (166-7)

El gesto de arrugar los ojos para asir el paisaje indica un afán de posesión. Asimismo, el adjetivo “jugoso” para referirse al verdor del campo apunta a la cualidad explotable de la tierra. A diferencia del Capitán, Eusebio Sandoval no está interesado en las cualidades estéticas del paisaje, de ahí que solo preste atención a indicadores de productividad. Sin embargo, la manera

en que tanto el Capitán como Eusebio Sandoval se relacionan con el paisaje recuerda hasta cierto punto la mirada imperial de los viajeros europeos del fin de siglo. En su libro *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992), Mary Louise Pratt distingue tres tipos de viajero europeo en tierras americanas: en primer lugar, los naturalistas, interesados en observar y catalogar la naturaleza; en segundo lugar, los viajeros románticos como Alexander von Humboldt, para quien la naturaleza no es accesible ni clasificable, sino más bien un espectáculo capaz de eclipsar el conocimiento humano; y, en tercer lugar, “la vanguardia capitalista”, viajeros al servicio del capital europeo que no esconden sus agendas comerciales. Pese a las diferencias entre estos tres tipos, hay un elemento en común: la importancia de la mirada. Precisamente el título del libro de Pratt, *Imperial Eyes*, apunta a la centralidad de la vista en la apropiación simbólica de las tierras americanas: el viajero europeo es un observador, un *seeing-man*, alguien que posa la mirada en el paisaje y lo posee (7). De modo similar, en *Nuestro pan*, las prácticas visuales del Capitán y Eusebio Sandoval son actos de (re)apropiación del paisaje. Si bien la novela no incluye descripciones de la casa hacienda de los Sandoval, se menciona en un pasaje que desde la ventana de Eusebio los trabajadores recién llegados parecen hormigas, de modo que es probable que esta se ubique en las alturas, en un lugar con una vista privilegiada. Así, la mirada de Eusebio no solo posee el paisaje, sino que también vigila y controla a los actores dentro de sus tierras.

En cambio, los campesinos arroceros de la novela se valen de distintos sentidos además de la vista para relacionarse con un medio que les impone retos constantes, sobre todo si se toma en cuenta su incursión en un territorio inexplorado en un inicio. De esta manera, Gil Gilbert resalta los saberes y haceres corporales de los campesinos, que no pueden ser desplazados por el afán mecanizador de Eusebio Sandoval. Si el Capitán y Eusebio están resguardados por la distancia desde la cual observan, los campesinos arroceros exponen sus cuerpos al interactuar con los cuerpos otros-que-humanos que componen el paisaje. Probablemente Don Pío sea uno de los personajes que está más atento a las visiones, los sonidos, los olores, las texturas de los alrededores. En el primer capítulo del libro primero, “Balseros”, cuando los campesinos navegan el río en busca de nuevos terrenos para desmontar, don Pío advierte la presencia de tintorera, una especie de tiburón:

-Según mis cábulas, como es fin de verano el mar se nos ha metido. Hay hasta bufeos.

-Y tintorera.

-¿Tintorera, dice?

No era visible más que para él [Pío], y nada más que sus oídos escuchaban un silbido como el látigo que bajase, sin encontrar nunca en qué chantarse; una tromba de agua y un par de aletas rasgando el río. Tras de eso, una boca con un millón de dientes. (12)

Don Pío ha afinado su oído de tal manera en su interacción con el medio que puede reconocer los aletazos de la tintorera bajo el agua. La tintorera no es visible por la turbidez del río, pero el sonido de sus movimientos delata su presencia. Según Howes y Classen, el sonido es dinámico en el sentido de que si se oye algo es porque una acción está ocurriendo (8). Precisamente, en la novela el sonido comunica los movimientos y las acciones de los cuerpos, mas aún si la visión está limitada por la frondosidad del follaje y el brillo del sol: “Pío avanza sigiloso. El sol se filtraba entre hojas despidiendo un relente verde que obliga a medio cerrar los ojos. Oía el menor rumor y lo atendía de inmediato” (20). El sonido no solo les advierte a los campesinos arroceros de la proximidad de otros cuerpos--por ejemplo, la tintorera--sino que ellos mismos utilizan un sistema de gritos para anunciar su presencia a esos otros cuerpos y evitar confrontaciones, como

ocurre con la guanta, que apenas oye los gritos de los hombres, se detiene y resguarda entre las sombras.

Dado que el sonido también presenta limitaciones--tal como observan Howes y Classen, el sonido es dinámico, de modo que no hay sonidos quietos o inmóviles--los campesinos recurren a otras prácticas sensoriales cuando este les resulta insuficiente. Por ejemplo, cuando el gato de monte, o cabeza de mate, pretende pasar desapercibido, don Pío se vuelca sobre el olfato:

El cabeza de mate, agachado, con las manos junto al pecho, moviendo el rabo que saltaba como si fuera de caucho, en silencio pelaba los dientes. Retrocedía despacio atendiendo al hombre.

El negro Pío se detiene. Sabe que allí hay un gato de monte por lo menos. *Está pendiente del almizcle de la fiera.* (21, mis cursivas)

Si bien el animal se desplaza lentamente para no producir sonido alguno, don Pío está atento al olor intenso de la sustancia que este segrega. Así, frente a los desafíos de internarse en un terreno desconocido, los campesinos recurren a su repertorio de prácticas y experiencias sensoriales. Esto no quiere decir que la vista carezca de importancia para ellos, sino que esta se complementa con los otros sentidos. De acuerdo con los testimonios recogidos en *La regeneración de saberes en los Andes*, la vista es fundamental en el aprendizaje del trabajo de la tierra, pues justamente “mirando se aprende”; sin embargo, “La convergencia en los ojos--en la experiencia perceptual, invita la colaboración de otros sentidos. Cuando el campesino está viendo cómo cultivan hortalizas está sintiendo en sus propias manos el agua, las semillas y la tierra, escuchando los sonidos de la siembra. Hay una espontánea convergencia de los demás sentidos en el cuerpo” (96). De manera similar, en *Nuestro pan*, la vista cumple un rol importante en las labores agrícolas--por ejemplo, cuando el color dorado del arroz anuncia el momento de la cosecha--pero esta no desplaza a los otros sentidos, sino que operan conjuntamente. De este modo, en cierta medida, Gil Gilbert anticipa teorizaciones más contemporáneas sobre la convergencia de los sentidos, sobre todo en el trabajo agrícola.

Los títulos de los capítulos del libro primero aluden a la secuencia de las labores agrícolas en la producción del arroz: 1) Balseros, 2) Raíces, 3) Las canoas, 4) La siembra, 5) La angustia, 6) La cosecha, 7) Ajuste de cuentas. Así, este proceso abarca desde la búsqueda de nuevos terrenos aptos para el cultivo en el primer capítulo hasta el “ajuste de cuentas” con el propietario de estos, es decir, el hacendado, en el último. La novela hace hincapié en el momento indicado para realizar cada una de estas tareas agrícolas, de ahí la importancia de prestar atención a las señales del medio. Por ejemplo, dado que el arroz debe sembrarse en el terreno inundado, los campesinos de la novela deben esperar a que llueva. Por eso, están pendientes de los signos que anuncien la lluvia: “El viejo Balladares, en una hamaca, miraba los sacos de semilla que prendían de las vigas del techo. *Tanto calor anunciaba la lluvia.* Pasaban los días cargados de nubes. Eran largos estos días de espera” (45, mis cursivas). La lluvia abundante que sucede a esta escena es interpretada por don Cruz como un buen augurio, un indicador de un buen año agrícola: “Compadre, buen comienzo, ¿no? Si esto sigue por esa manga, a mí me da que comeremos buen arroz este año” (48). Así como no puede adelantarse la siembra, tampoco es posible postergar la cosecha por el riesgo de que el viento derribe las plantas ya maduras. Pedro García le explica a Domitila, su mujer, la fuerza que alcanza el viento en el tiempo de cosecha:

-¿Y no has oído como zumba el viento?

-El viento no es más que viento y de viento no pasa...

-Vos no sabes. El viento se tira sobre el plantío como un caballo sobre manada y lo aplasta y lo apachurra. (72)

Si para Domitila el viento “no es más que viento”, desde la perspectiva de Pedro, este está animado, corporeizado, de ahí que lo compare a un caballo. Para los campesinos arroceros de la novela, el viento, la lluvia, el calor son factores cruciales, que es preciso tomar en cuenta en las distintas etapas del trabajo agrícola. En *La regeneración de saberes en los Andes*, los comuneros entrevistados resaltan la necesidad de estar en sintonía con el paisaje cuando se trabaja la tierra. Por ejemplo, Angel Isuiza, de la comunidad de Maceda, destaca la importancia de observar la luna: “Mi madre siempre nos enseñaba a sembrar mirando la luna... para que tengas buena chacra, buena purma... nos decía. Cuando sembramos maíz, nada que ver con luna nueva... hay una luna llamada el quinto, es la luna de los árboles y frutos, buen tiempo para podar la yema principal... las yemas laterales se podan en la llena... La luna emociona al chacarero” (citado en PRATEC 47). Así, elementos del paisaje como la luna o el viento no cumplen solamente una función decorativa, como ocurre en los actos de contemplación del Capitán Sandoval, sino que son cuerpos vivos que participan de un entramado de relaciones.

Precisamente, *Nuestro pan* hace énfasis en que el paisaje se compone de distintas fuerzas que colaboran, pero también compiten entre sí. Por ejemplo, el viento se abalanza sobre los árboles y el río: “El viento se curvaba como un machete nuevo, desmelenando los árboles y escamando el lomo de toro viejo del río” (11). De modo similar, el río embiste contra los barrancos: “El río allá, manchado apenas de luz anublada de luna, iba torciéndose como una culebra inmensa. Se le oía restregarse contra los barrancos” (71). La agencia que se les concede a estos elementos del paisaje, así como su representación en forma animal--el viento como caballo o el río como culebra, por ejemplo--sugieren que son cuerpos vivos en constante interacción. Justamente, *La regeneración de saberes en los Andes* apunta que “todo cuanto existe en el mundo andino comparte el atributo de ser vivo, por tanto todos son equivalentes. Asimismo, la aptitud de criar, de comunicarse, no sólo es atributo de la comunidad humana sino también de la persona, semilla, papa, maíz, alpaca, de las deidades” (19). Desde la perspectiva de los campesinos arroceros de la novela, también todo está vivo; por ello, se reconocen a sí mismos como un elemento más en este entramado de relaciones que es el paisaje, de ahí que tengan que aprender a reconocer e interpretar las señales de los otros cuerpos.

Aunque *Nuestro pan* destaca el continuo diálogo entre los elementos del paisaje, no niega las tensiones que surgen entre estos. De hecho, el trabajo agrícola es presentado como un constante medir fuerzas con los otros elementos del paisaje, por ejemplo, la langosta que infecta las hojas de la planta de arroz o el viento que arremete contra las plantas ya maduras. Incluso, la misma cosecha--el momento en que se cortan los tallos justo debajo de las cabezas de las plantas de arroz--es descrita en términos de una batalla: “El murmullo de las plantas de arroz, restregándose unas en otras, hablando con el viento, *peleando con los hombres, agonizando tronchadas*” (78, mis cursivas). Así, la novela no idealiza la relación de los campesinos con el paisaje, sino que reconoce las tensiones y los conflictos, por ejemplo, cuando Eudocia recuerda el año en que la paloma arruinó la producción de arroz. Si bien el tópico del hombre contra la naturaleza es común en la literatura latinoamericana, lo interesante de *Nuestro pan* es que no lo presenta como una dicotomía, sino más bien como un continuo tira y afloja entre las distintas fuerzas que habitan el paisaje, humanas y más-que-humanas. Sin embargo, la novela no escapa del todo al tópico de la naturaleza como mujer que necesita ser sometida por el héroe masculino, como se expondrá más adelante.

En *Nuestro pan*, el paisaje a menudo es equiparado al cuerpo de la mujer. Por un lado, esta equivalencia se establece a través de símiles o comparaciones. Por ejemplo, el Capitán Sandoval compara la expansión de sus tierras con el desarrollo físico de una adolescente: “Él [El

Capitán] sabía que su tierra se acrecentaba, que se henchía y llenaba de curvas como una muchacha de catorce años” (146). Por otro lado, en los pasajes narrados desde la perspectiva de Eusebio Sandoval, se alternan imágenes del paisaje con imágenes del cuerpo de María de Lourdes, su mujer:

El doctor Sandoval acariciaba siempre el muslo de su esposa. Le contentaba que los desmontes estuviesen bien. Crecían y crecían peleando con la yerba natural que nacía espontánea y ahogadora. Y era tanta que cada ocho o quince días se hacía menester cortar, limpiar, rozar. La primera lucha! Contra todo ese exceso de vida inútil. Terminaría con eso. Vencería. Había fuerza natural para dar vida. Pero como todo lo esporádico, era perjudicial. Esa fuerza encauzada por la inteligencia de un hombre culto, sería manantiales de riqueza. El arroz era una mina. Los americanos del Norte le dirían oro blanco.

Sus ojos negros, miraban duramente hacia afuera, donde la noche era una marimba en la garganta de los sapos. El viento le bajaba a la frente los rizos bravos y alborotados. La boca de labios carnosos se abandonaban [sic] en una caída del inferior, sostenida por dos hendiduras que bajaban de la nariz. Su mano velluda, morena, de dedos largos, se había detenido sobre la cadera de doña Lourdes. (173, mis cursivas)

En medio de la reflexión de Eusebio Sandoval sobre el triunfo del hombre sobre la naturaleza, se intercalan viñetas de sus manos acariciando el cuerpo de María de Lourdes. De esta manera, se establece una equivalencia entre la dominación de la naturaleza y la conquista del cuerpo de la mujer. Sin embargo, llama la atención que, mientras Eusebio Sandoval posee el paisaje a través de la mirada sin exponer su cuerpo al contacto de otros cuerpos, en el caso de María de Lourdes el acto de posesión se funda más bien en el tacto, es decir, en el contacto de los cuerpos. A diferencia del medio geográfico que impone retos a quienes pretenden habitarlo, el cuerpo inerte de María de Lourdes es un terreno accesible para Eusebio Sandoval, que puede recorrerlo a voluntad sin ninguna resistencia. En cambio, solo puede tentar conquistar la naturaleza desde la distancia y de manera indirecta--a través de la fuerza laboral de sus hombres o la intervención de la máquina--pues no cuenta con un repertorio de prácticas y experiencias sensoriales para internarse en el paisaje.

En esta misma línea, en la novela la posesión de la tierra está ligada a la dominación de la mujer, ya sea en el marco del matrimonio o de relaciones extramaritales. El Capitán Sandoval adquiere sus terrenos principalmente a través de sus vínculos con dos mujeres: Magdalena, la única hija del hacendado Bartolo Mosquera, y Eumelia, la viuda de Quiñónez. Antes de involucrarse con ellas, el Capitán Sandoval no poseía absolutamente nada: “¿De dónde ha sacado todo lo que tiene? Más pelado que hueso de espinazo vino” (137). Por un lado, hereda los bienes de don Bartolo Mosquera en su condición de esposo de Magdalena. Por otro, se adueña de las tierras de la viuda de Quiñónez cuando esta no puede pagarle los préstamos que recibió de él en su calidad de amante. Así, el Capitán Sandoval genera su fortuna y la multiplica seduciendo a Magdalena y la viuda de Quiñónez. Su accionar recuerda hasta cierto punto al personaje de Pedro Páramo en la novela homónima de Juan Rulfo. Este, al contraer matrimonio con Dolores Preciado, salda las deudas contraídas con el padre de ella y toma posesión del rancho de Enmedio. Ericka Beckman señala que Pedro Páramo emplea dos estrategias de dominación en su ascenso al poder: una sexual y otra basada en la tierra. Sobre la primera, observa que el sometimiento de la mujer es la base de la acumulación en la economía sexual de la hacienda (“Unfinished Transitions” 818). En otras palabras, el acto de tomar posesión de la tierra se funda en la seducción y consiguiente dominación de la mujer. Precisamente, Silvia Federici llama la

atención sobre el rol central de la explotación del cuerpo de la mujer en la acumulación capitalista. Si bien Federici se refiere sobre todo a la reducción del cuerpo de la mujer a máquina de (re)producción de fuerza de trabajo, su análisis echa luz sobre cómo la acumulación capitalista se sustenta tanto en la conquista de la tierra como de la mujer.

Según la filósofa Kate Soper, la asociación entre naturaleza y mujer, basada en el rol reproductivo, está fuertemente arraigada en las sociedades euroamericanas. De acuerdo con ella, la naturaleza es representada ya sea como un cuerpo de leyes, principios y procesos que son objeto de estudio y experimentación científica, o como un territorio, un paisaje cuyos elementos--árboles, colinas, ríos, etc.--son personificados como una mujer o comparados a partes del cuerpo femenino (141). Habría que agregar que entre los comuneros andinos también está presente esta asociación entre naturaleza y mujer en ciertos contextos¹⁴. Por ejemplo, don Santos Vilca Cayo, de la parcialidad de Aynacha Wat'asani, en Puno, habla de las semillas en términos femeninos: cuando llega su época (setiembre, octubre y noviembre) con mucho cuidado tenemos que tratar a las semillas, *porque en esta época va a entrar a una etapa de ser madre*, entonces necesariamente hay que dar de vestir, que consiste en dar tierra a las plantas, cuidar su salud, así criamos con mucho cariño y respeto, igual ellas también nos criarán. [...] La Ispalla [deidad de los productos] es la propia mujer, es la misma madre que nos cría y lo criamos también, las semillas nuevas son las mujeres jóvenes y bonitas que pueden producir más, mientras las semillas que ya han permanecido por muchos años son las mujeres o madres cansadas, es igual que una mujer; cuando es joven está en su tiempo de fertilidad que puede producir más, cuando está cansada y deja de producir (son semillas q'olla). *La semilla, la mujer y la Pachamama son la misma, eso lo sabemos por los sueños, las tres se presentan como una mujer.* (citado en PRATEC, *Crianza ritual* 18-9, mis cursivas)

La relación que mantienen los comuneros andinos con la Madre Tierra es una basada en la reciprocidad, como evidencian las palabras de don Santos Vilca Cayo: “así criamos con mucho cariño y respeto, igual ellas también nos criarán” (18). En cambio, Soper advierte que en las sociedades euroamericanas la alegorización de la naturaleza como una fuerza maternal poderosa convive con la imagen de esta como un terreno virgen listo para ser penetrado. Así, la naturaleza como territorio también se presenta como una fuente de placer erótico para el voyeur-violador masculino (Soper 141). Precisamente, basándose en los trabajos de los antropólogos Sally Engle Merry y Scott Morgensen, Leah Sneider señala que la violencia en sí misma es una performance de género, en la que el perpetrador desempeña el rol masculino, mientras que la víctima, el rol femenino (67), de ahí que el paisaje sea feminizado para acentuar el dominio violento sobre él.

En la novela, el Capitán y Eusebio Sandoval claramente ilustran esta perspectiva descrita por Soper, ya que equiparan el paisaje al cuerpo de la mujer a partir de tanto su fecundidad como la necesidad de imponerse sobre ellos. Si bien *Nuestro pan* celebra a los campesinos arroceros por mantener una relación con el paisaje basada en la comunicación constante a través de los sentidos, podría argumentarse también que ni estos ni el propio Gil Gilbert escapan por completo a esta visión de la tierra como mujer que espera ser poseída. Por ejemplo, en el capítulo “La siembra”, narrado desde la perspectiva de los campesinos arroceros, la tierra lista para ser sembrada es comparada al cuerpo de una mujer que se entrega a su amante:

¹⁴ En su etnografía de la comunidad de Sonqo, Catherine Allen señala que la Madre Tierra o Pacha Mama, el mundo visto como singular sin diferenciaciones internas, es femenino, mientras que los lugares sagrados o Tirakuna exhiben cualidades masculinas (33).

La tierra del desmonte estaba negra, reblandecida, elástica, tirante, *abierto como una hembra que ama y espera*.

Crugía [sic] batida, se desleía la tierra virgen: venían los pies sintiendo el calor de ella, ardientes, húmedos de sudor, ágiles, seguros. Con firmeza de toro. Con destreza de venados. Por ellos subía el calor de la tierra. Por ellos bajaba el ritmo de la sangre. (51, mis cursivas)

Así, en esta cita, la tierra es presentada como una mujer virgen que se somete a los designios masculinos.

El personaje más problemático entre los campesinos arroceros desde una perspectiva de género es Moreira, quien mata a su mujer a machetazos ante los rumores de una supuesta infidelidad. Ejerciendo violencia sobre el cuerpo de esta, Moreira pretende restablecer su masculinidad herida: “Él, el Guaco Moreira, tuvo que matar un día a esa hembrotta, matarla a machetazos como culebra, romper la carne olorosa y dura que le gustaba acariciar, tener, *ser el dueño*” (29-30, mis cursivas). Volviendo a la equivalencia entre naturaleza y mujer, resulta interesante que los recuerdos de su mujer lo asalten en medio de su contemplación del paisaje:

Moreira contemplaba todo aquello, acodado en la ventana amplia de la cocina. Sobre su frente, por la canal de su gran cicatriz, corren gotas de sudor. El campo está listo para la siembra. La sabana ha sido ya quemada. ¿Llovería pronto? *La tierra es huraña. Mismo como la mujer. Necesitan el empuje violento. El hombre es el que siembra. La tierra y la mujer se abren como cauces de río. ¿Todo hombre? Acaso como él, muchos son inútiles.* Sudaba. En la frente golpeaba su sangre. Si no la hubiera matado, estaría su china con él. (43, mis cursivas)

En las reflexiones de Moreira, el cuerpo violentado de su mujer se superpone al paisaje violentado en aras de la siembra. De esta manera, se establece un paralelismo entre la dominación del paisaje y el control sobre el cuerpo de la mujer. Desde la perspectiva de Moreira, el hombre tiene que imponerse en ambos terrenos; si no, su masculinidad es puesta en duda. Si bien actos como el feminicidio cometido por Moreira son presentados negativamente en la novela--de ahí que Moreira tenga visiones de su mujer muerta--la visión heteronormativa de los campesinos arroceros no es puesta en tela de juicio.

Aunque en ciertos pasajes de la novela el género es, más bien, fluido y relacional, en otros predomina una concepción más rígida de la tierra como femenina y del trabajador agrícola como masculino. Por un lado, los elementos del paisaje adquieren cualidades femeninas o masculinas dependiendo de su interacción con otros elementos. Por ejemplo, el río es equiparado tanto a un “toro viejo” (11) que resiste los embates del viento como a una culebra que brinca y coletea contra los barrancos (51). Por otro lado, trabajar la tierra es presentado como una performance de la masculinidad. En su artículo “El retorno de lo primitivo: aventura y masculinidad” (2002), Gabriela Nouizelles sostiene que, en los relatos de los viajeros de fin de siglo, la lucha contra la naturaleza americana refuerza la masculinidad. El héroe prueba su condición como tal superando los obstáculos que interrumpen su itinerario, sean estos obstáculos naturales--el frío, la sed, el cansancio, etc.--o humanos--los grupos indígenas (173). De modo similar, en *Nuestro pan* el hacerse y ser hombre está asociado al trabajo de la tierra, tanto por la fuerza y destreza física que requiere como por el sustento económico que provee. La iniciación del mozo Manuel Balladares en el trabajo agrícola es descrita como un rito de paso de hombría: “El mozo Manuel Balladares, hijo del Pipón, estaba alegre. Venía por primera vez a trabajar ganando plata sonante y contante. Hinchábanse sus músculos cobrizos, brillantes de sol y sudor. Criábanle gotas sobre la frente” (22). De este modo, en el proyecto literario y político de Gil

Gilbert, conviven entrelazadas dos visiones: una que trasciende los binarismos al concebir el paisaje como un entramado de relaciones y otra que reproduce la dicotomía hombre-naturaleza.

Zombis, condenados y espectros: el cuerpo del trabajador asalariado

El individuo bajo el sistema capitalista a menudo ha sido caracterizado como un zombi. De acuerdo con Sarah Juliet Lauro y Karen Embry, si bien en sus orígenes, en el folklore haitiano, el zombi representaba el cuerpo colonial del trabajador esclavizado, con el tiempo se ha tornado en una imagen doble de la esclavitud capitalista, en tanto trabajador y consumidor (99). Por un lado, el zombi encarna al trabajador entregado a una labor mecánica, mientras que, por el otro, es un ser motivado solo por la necesidad constante de consumir. De cualquier forma, el zombi es una suerte de muerto en vida, en tanto su existencia está limitada a asegurar la continuidad del sistema capitalista. De acuerdo con David McNally, no es gratuito que la noción del muerto viviente se haya originado en el contexto de la esclavitud en las plantaciones de Haití para referirse a seres que carecen de todos los aspectos de la personalidad humana, salvo la capacidad física para realizar trabajo mecánico (211). Desde esta perspectiva, el zombi representa la reducción del individuo a mera fuerza de trabajo, despojado de memoria, conciencia, identidad y agencia, es decir, aquellas cualidades asociadas a la condición de persona (McNally 211). Así, el capitalismo global aparece como una figura monstruosa que se alimenta del trabajo de una fuerza laboral empobrecida y “tercermundista” (Lauro y Embry 99). No obstante, tanto McNally como Lauro y Embry coinciden en que el zombi también puede ser un símbolo de rebeldía. Más adelante, se volverá sobre este último punto; por el momento, basta con señalar que, mientras para el primero, el potencial rebelde del zombi radica en su capacidad de despertar y volcarse colectivamente contra las estructuras de la sociedad burguesa, para las segundas, este reside en su cuestionamiento de la oposición entre el sujeto y el objeto, y en la posibilidad de alcanzar la condición post-humana. Si bien las imágenes del zombi como trabajador y consumidor son las más comunes en la literatura, el cine y el folklore, a estas también podría sumarse la del zombi marcado por un estado alterado de conciencia--por ejemplo, coma, estupor, obnubilación, trance, etc.--el cual lo torna improductivo y, por ende, inútil para el sistema capitalista.

En *Nuestro pan*, José Aucapiña, un peón proveniente de la sierra, trae a la mente hasta cierto punto la figura del zombi. La novela recurre al imaginario del zombi, y de figuras similares como el condenado o el espectro, para poner sobre la mesa la pregunta de qué es la vida bajo el régimen de trabajo asalariado capitalista, sobre todo en comparación con otras modalidades laborales como la de los campesinos arroceros del libro primero. Como observa Mabel Moraña, “La figura del zombi altera, en este sentido biopolítico, la relación con el tema de la muerte, ya que su propia presencia pone de manifiesto que hay formas de existencia que requieren una redefinición de lo que es la *vida*, con la cual se relativiza el carácter definitivo de la desaparición física” (*El monstruo* 166).

José Aucapiña ilustra los estragos que produce el régimen de trabajo asalariado capitalista en el cuerpo, agravados por el desplazamiento de la sierra a la costa. De acuerdo con McNally, someterse a un régimen de trabajo asalariado capitalista implica un elemento traumático, en tanto altera el tejido de la vida cotidiana, en relación con el tiempo, el espacio, el cuerpo y el yo (199). Por ejemplo, basándose en el trabajo del historiador E. P. Thompson, McNally señala que la disciplina del tiempo capitalista--expresada en campanas, silbatos, cronómetros y relojes para fichar--es una experiencia profundamente perturbadora para quienes más bien se guían por las estaciones, el clima, la salida y la puesta del sol, y el calendario de las fiestas (198). En *Nuestro*

pan, este elemento traumático que observa McNally está exacerbado por la migración de la sierra a la costa, en una odisea en tren, a pie y en lancha: “El cansancio y el estropeo del viaje les había adolorido el cuerpo, pero ya ni siquiera buscaban la manera de acomodarlo para que descansara. Un sueño que hinchaba los párpados los hundía, ausentándolos del viaje y de sí mismos” (181-2). Sobre todo el viaje en tren implica una nueva manera de pensar y experimentar el espacio y el tiempo. Según Stephen Kern, en su estudio sobre la cultura del tiempo y el espacio creada por las innovaciones tecnológicas del fin de siglo, las empresas ferroviarias fueron las primeras en instituir un tiempo estándar para así evitar confusiones que complicaran sus funciones (12). Además de redefinir las distancias, el tren también ofreció una nueva manera de experimentar el paisaje: la vista que se tiene de este dentro de un vagón en movimiento es fragmentada; sin embargo, la alta velocidad a la que marcha el tren hace que se vea como un continuo, del mismo modo en que en el cine las imágenes en movimiento crean una continuidad (Kern 118). Precisamente, en *Nuestro pan*, los pasajeros del tren, entre ellos José Aucapiña, están “asombrados ante el paisaje vertiginoso que huía” (179). Se trata de un paisaje en constante movimiento, que no es posible asir. Esta es una diferencia notable con el inicio de ese mismo capítulo de la novela, en el que José Aucapiña disfruta por última vez del paisaje serrano antes de partir:

Humeaba la choza. Estaba envuelta en humo azul . . . La leña de eucalipto crepitaba y perfumaba al quemarse. Y no era solamente el humo, sino la tenue neblina. Y abajo el valle, hondo, parchado de colores.

José Aucapiña contemplaba el hogar, levantado sobre el piso . . . Abandonaría esta tierra. Esa choza cobijada en la gran alforza de este cerro cuya cabeza solía generalmente curiosear las entrañas de las nubes. Restregaba entre sus manos polvo de esta tierra. Apretábalo compenetrándolo en sus poros. (176-7)

La manera en que José Aucapiña experimenta el paisaje serrano en esta cita--contemplándolo, oliéndolo, palpándolo--contrasta con la experiencia del paisaje que ofrece el tren, que es más bien una sucesión convulsa de imágenes. De esta manera, desde el instante en que estos personajes abandonan sus hogares para enlistarse en las arroceras, se efectúa una reconfiguración de las experiencias corporales y sensoriales.

La novela registra las impresiones que suscita la costa en los recién llegados, sobre todo una vez que ingresan a la ciudad: “el olor de otra tierra y de otras plantas” (184), los “colores agresivos” de las casas (186), el “hablar desleído y cantado” de los montubios (182), los sonidos de autobuses, tranvías, buques y vapores (186), y los “movimientos grandes y acelerados” de los transeúntes (186). Así, la costa asalta los sentidos de los recién llegados. La narración también contribuye a esta sensación de vértigo a través de la enumeración y la repetición:

¿Por qué gritaban tanto? *Gritaban* los autobuses con sus cláxones y con la radio receptora a todo volumen. *Gritaban* en agudos alaridos los pregoneros. Con voz medio de canción, medio de lamento. *Gritaban* riéndose las gentes que caminaban. *Gritaban* los tranvías en el chirrido de sus ruedas y en el timbre que pedía vía libre. Los automóviles pitaban demasiado. Los buques y vapores de la ría. Unos con voz grave de todos los mares. Lentos. Parsimoniosos. Otros con voz urgida y aguda. En largas y repetidas pitadas. (186, mis cursivas)

En la cita, la narración produce una suerte de montaje sonoro, en el que los sonidos se superponen unos a otros creando un efecto de simultaneidad. En otras palabras, los sonidos se interrumpen unos a otros, de modo tal que resulta imposible aislarlos y prestarles atención por separado. Salvando la distancia temporal, esta parte de la novela recuerda las descripciones de

Georg Simmel y Stephen Kern de la vida en las metrópolis en el fin de siglo. Según Simmel, la vida en la ciudad--con sus imágenes veloces y cambiantes, y sus estímulos violentos e impredecibles--deviene en una actitud apática. Es decir, los nervios son estimulados a tal punto que ya no pueden producir reacción alguna. Esta actitud apática del habitante de la metrópolis se basa en la indiferencia ante las distinciones entre las cosas, en el sentido de que estas distinciones pierden importancia y las cosas aparecen como homogéneas, planas y desaboridas (Simmel 14). Por su parte, Kern señala que la aceleración del ritmo de vida en el fin de siglo--producida por las innovaciones en el transporte y las comunicaciones--generó preocupación en muchos intelectuales de la época, que temían que esta desencadenara afecciones en el sistema nervioso. De hecho, en este periodo, surgen una serie de términos clínicos, entre ellos la neurastenia, en respuesta a lo que se consideraba un torrente de estímulos nuevos (Kern 125-6). En *Nuestro pan*, al reflexionar sobre la experiencia de la migración a la ciudad, Gil Gilbert coincide con estas dos aproximaciones: es tal la sobreestimulación en la ciudad que los recién llegados fluctúan entre la excitación y el aletargamiento, intensificado este último por el clima de la costa. Son tantas las impresiones sensoriales que registran sus cuerpos al entrar en la ciudad que estos parecen alcanzar su punto máximo y tras ello solo les queda sumirse en un estado de somnolencia, cual zombis.

Si bien este capítulo del libro tercero, “Laderas, esperanza y río”, abre con los personajes de José Aucapiña y Andrés Quishpe alistándose para partir a la costa, una vez que se suben al tren y sobre todo cuando se internan en la ciudad, desaparecen los nombres propios. Por un lado, se convierten en un personaje colectivo, “los ocho viajeros” (191), en tanto comparten la misma experiencia de la migración. Por otro lado, la ciudad pretende despojarlos de sus individualidades absorbiéndolos en sus multitudes. El narrador insiste en las muchedumbres que habitan la ciudad: “Y todo entre el tumulto de cargadores cimbreados, de vendedores apresurados, de gentes que iban casi corriendo” (186); “Las calles se cunden de gentes que salen de almacenes, oficinas, fábricas” (191); “Atontados entre el torbellino de gentes que gritaban, alzaban las manos, atropellaban, corrían, se reían a gritos” (192). De esta manera, los recién llegados vacilan entre mantenerse como un grupo diferenciado, con experiencias de vida asociadas a una configuración particular del cuerpo y los sentidos, y disolverse en la masa indiferenciada de la ciudad.

Además del ajeteo de la ciudad, la novela insiste sobre todo en el efecto anestésico del calor húmedo de la costa. La velocidad del viaje en tren no les permite a los viajeros aclimatar sus cuerpos de manera paulatina a las nuevas condiciones de la costa: “Entraba por la puerta un sopor cáustico. Se imaginaban que el tren horaba un túnel de gelatina cálida” (180). El calor húmedo, una novedad para los recién llegados, nubla sus facultades al punto de sumirlos en un estado similar a la embriaguez:

Como un pulpo comenzaba el calor a abrazarse en todo el cuerpo. Lentamente. Tapando las narices y metiendo en ellas aire caliente. Golpeando en la cabeza. Embarrando todo el cuerpo de sudor meloso. Los ojos parecían de tigres. Luminosos. Llenos de fiebre. Los labios hinchados, duros. La saliva espesa, pegada como maleza en la garganta. Y la sed. Hirviendo en las tragaderas. Pidiendo el agua fresca de los ríos serranos. Los ríos tumultuosos y fríos se agotarían antes de apagar esta sed. *Y no curarían esta indolencia, este deseo de no hacer nada. De dormir y dormir y dormir.* Con las manos pesadas. Con las piernas perezosas. Con la cabeza oscura. Tal que en un comienzo de borrachera. (188, mis cursivas)

Los verbos escogidos por el narrador para referirse a la acción del calor--abrazarse, tapar, embarrar--apuntan a una materia viscosa que se adhiere al cuerpo restándole movilidad. Las frases cortas y sencillas producen un efecto hipnótico, emulando el estado en que se hallan los recién llegados. Los ojos afiebrados, la boca insalivada y las extremidades pesadas de la cita traen a la mente el cuerpo del zombi. Puesto que el calor húmedo de la costa produce aletargamiento en los recién llegados, esto podría acercarlos a la figura del zombi improductivo que no participa en los procesos de producción capitalista porque sus capacidades físicas y mentales alteradas se lo impiden. Sin embargo, inmediatamente después el narrador advierte que, pese a “este deseo de no hacer nada”, “era menester que se volvieran a las calles. En pos de trabajo” (188). Así, el letargo en que los sume el calor húmedo de la costa no es un obstáculo para que se integren a la fuerza de trabajo. De hecho, en la novela el aletargamiento no conduce a la inactividad, sino que convive con las labores manuales en los arrozales.

En *Nuestro pan*, el principal reto de trabajar en los sembríos de arroz es mantener las piernas sumergidas en agua a altas temperaturas. Una técnica común de cultivo de arroz consiste en inundar los campos para así prevenir el crecimiento de malezas y evitar el uso de herbicidas. Sin embargo, en la novela el agua empozada se calienta durante el día y produce quemaduras en la piel; además, es caldo de cultivo para el desarrollo de las larvas de los mosquitos portadores del paludismo:

El José Aucapiña trabajaba metido en el lodo. Más que en el lodo era en candela. Si alguien soportara el meter los pies en la ceniza recién quitada del fuego, esto sentiría. Grasa caliente, quemante; polvo cáustico, envolviendo los miembros y adentrándose en la piel. El agua caliente y hedionda, removida y lodosa bailando por sus canillas, pringando su ardentía hasta los muslos. Una cordillera de hinchazones lo cubría. Los mosquitos hacen fiesta en la carne serrana. Levantan ronchas grandes. Su comezón es intensa y continua. Se rascan los cordilleranos desesperadamente, sacándose la piel, haciéndosela llaga. (201-2)

Las comparaciones del agua estancada con la candela, la ceniza y la grasa caliente apuntan a su carácter corrosivo, en tanto destruye lentamente los tejidos del cuerpo. José Aucapiña es también pronto una víctima del paludismo: “el paludismo comenzaba a retenerlo en la Costa, carta de naturalización para la sangre” (202). De acuerdo con el historiador Marcos Cueto, en *El regreso de las epidemias: Salud y sociedad en el Perú del siglo XX* (2000), el paludismo o la malaria ha sido por lo general una enfermedad de la costa y la selva. En la sierra, son pocos los casos debido al clima frío y seco, así como a la altura e inclinación del terreno que impiden el estancamiento del agua. En cambio, en la costa son varios los factores que favorecen la vida de los mosquitos: los depósitos de agua formados por el cauce errático de los ríos al aumentar su volumen, la temperatura moderada y la alta humedad (Cueto 131-2). Según Cueto, los principales afectados por la malaria fueron los migrantes serranos que se desplazaron a la costa o la selva, para comercializar productos o realizar trabajo agrícola temporal. Si bien en las zonas donde el paludismo es endémico, como la costa o la selva, los habitantes pueden desarrollar cierta inmunidad, los migrantes serranos que no habían sido expuestos al parásito en su tierra natal a menudo sucumbían a la enfermedad (Cueto 133). Cueto menciona brotes de paludismo en Lambayeque, “una región principalmente arrocerá” en el norte de Perú (135), de modo que es probable que la situación haya sido bastante similar en la cuenca del Guayas, donde tiene lugar *Nuestro pan*. En la novela, la migración de la sierra a la costa es impulsada por la necesidad de mano de obra en el contexto de expansión de las haciendas costeñas, como es el caso de los arrozales de los Sandoval. Si bien la novela señala que personajes como Andrés Quishpe también

trabajaban para un hacendado en su sierra natal, las condiciones laborales a las que se enfrentan en la costa son de todas formas inusuales para ellos, tanto por las condiciones climáticas como por el volumen de producción.

En sus labores en los arrozales, José Aucapiña es retratado como un muerto en vida, cuyo cuerpo enfermo es devorado lentamente por los gusanos:

José Aucapiña se miraba ahora la pierna izquierda: tenía tres huecos hondos. Pudiera haber en su interior gusanos blancos, de los mismos que caen a los animales. Se le granulaba la carne y sentía como si algo le atravesara de pies a cabeza, estremeciéndolo igual que una corriente eléctrica. *Gusanos blancos, que devoran a los muertos. Ya no le cabía duda: los había visto moverse. Gusanos en él, que estaba vivo y que era hombre.* Las arrugas que van de la nariz a la boca, se hicieron hondas. Gritó tan desesperadamente, que algunos arrieros detuvieron las mulas, y de cerca, volaron gallaretas [...]

-Don Pío, los gusanos me han caído. ¡Estoy podrido! (226, mis cursivas)

En el capítulo anterior sobre *Redoble por Rancas*, se examinó la metáfora del capitalismo como un gusano o parásito que recorre sigilosamente el organismo de su anfitrión sustrayéndole sus energías vitales. En la cita anterior, los gusanos en el interior de José Aucapiña son ilustrativos de lo que el capitalismo les hace a los cuerpos que trabajan: se alimenta de ellos hasta reducirlos a un estado de muerte en vida para así asegurar su continuidad y expansión. En otras palabras, el caso de José Aucapiña revela la forma en que opera el capitalismo: produce a través de la destrucción corporal, tal como señala McNally¹⁵. Las condiciones laborales en los arrozales traen a la mente el concepto de necropolítica, definido por Achille Mbembe como “la subyugación de la vida al poder de la muerte” (39). Mbembe explora distintas formas en que la existencia humana ha sido instrumentalizada y ciertos cuerpos han sido forzados a habitar un estadio intermedio entre la vida y la muerte. Tanto la esclavitud como la ocupación colonial son ejemplos de necropolítica. Sobre la primera, Mbembe sostiene que es una forma de muerte en vida: “Como instrumento de trabajo, el esclavo tiene un precio. Como propiedad, tiene valor. Su trabajo es necesario y usado. El esclavo, por lo tanto, es mantenido vivo, pero en un estado de lesión, en un mundo fantasmal de horrores e intensa crueldad y profanidad” (21). Si bien Mbembe se refiere al sistema de plantación en el que el esclavo le pertenece al amo, la situación que describe no es tan distinta a la que presenta *Nuestro pan*. En cierta medida, José Aucapiña también le pertenece a Eusebio Sandoval, de ahí que este se niegue a dejarlo ir hasta que no le cancele la deuda contraída a través de los adelantos. Así, José Aucapiña es obligado a habitar un estadio intermedio entre la vida y la muerte, carcomido por los gusanos y en una “fiebre perenne” (231).

En la novela, son recurrentes las imágenes de cuerpos en descomposición, devorados por un apetito voraz e implacable. Por ejemplo, el cadáver del Cholo Pincay es despedazado por los ratones en la bodega de arroz donde es depositado:

El cadáver del cholo Pincay recibía la luz del sol de las cinco, medio amarilla, medio cobriza. En lo que quedaba de su cara paseaban las moscas y hormigas rojas en miríadas; en el resto había huecos, en los que guindaban hilachas de carne blanca. No había una

¹⁵ Esta idea de la producción a través de la destrucción corporal también está presente entre los campesinos arroceros, como muestra una carta enviada por uno de ellos, Leonardo Piguabe, al director del diario *El Universo* en mayo de 1945: “el arroz que produjo con su esfuerzo agotador, *que le resta, año a año, la vida*, sí servirá para que los exportadores se enriquezcan, mientras él pagará en la tienda del pueblo o la hacienda, ochenta centavos por libra de arroz inmundos” (citado en Espinosa 479, mis cursivas).

gota de sangre. Aparecían unas venas y unos nervios guindando, largos. Le faltaba un pedazo de nariz, el ojo derecho y los labios.

Un diente también hacía falta. La lengua estaba intacta. En la garganta había un hueco hondo. [...]

-¡Se lo comieron los ratones, carajo! (229-30)

El Cholo Pincay es otra víctima del paludismo, que muere en plena faena. Si bien no se trata de un muerto en vida como José Aucapiña, su cuerpo mutilado es también una muestra de los estragos del régimen de trabajo asalariado capitalista. El capitalismo, personificado por gusanos y ratones insaciables en la novela, necesita consumir constantemente nuevos cuerpos. Resulta interesante que el cuerpo sin vida del Cholo Pincay sea trasladado y luego depositado en la bodega junto a los sacos de arroz. En cierta forma, la proximidad del cadáver y la mercancía alude a cómo los modos de producción capitalista conviven con procesos de destrucción corporal. En otras palabras, la escena sugiere que el capitalismo produce tanto cadáveres como mercancías. El hecho de que los ratones infesten la bodega de arroz--“Se sintió corretear ratones innumerables” (229)--también apunta a la podredumbre de un sistema para el que los trabajadores son meros instrumentos.

En la novela, llama la atención que el propio Eusebio Sandoval recurra a imágenes de cadáveres en descomposición e insectos que los rondan para retratar escenas cotidianas en los arrozales, por ejemplo, la llegada de los migrantes serranos: “Algunos pedían posada. No todos anhelaban quedarse. Muchos pedían de comer. Sobre la orilla había constantemente un agitarse de hombres, *que parecían hormigas junto a una cucaracha muerta*” (168, mis cursivas). En esta cita, el narrador adopta el punto de vista de Eusebio Sandoval mientras este contempla los campos de arroz desde su ventana. Si bien la comparación de los trabajadores con las hormigas puede responder al tamaño diminuto de estos a la distancia y/o a las cualidades laboriosas que se atribuyen a las hormigas obreras, es sugerente que se trate de hormigas carroñeras que rondan el cadáver de una cucaracha. Este tipo de hormiga busca restos de insectos muertos o ataca insectos moribundos para alimentarse de ellos. Así, desde la perspectiva de Eusebio Sandoval, los trabajadores son como las hormigas carroñeras, ávidos de asegurarse un trozo en la repartición. De esta manera, Eusebio Sandoval incluye a los trabajadores en una dinámica en la que todos andan al acecho de nuevos cuerpos para consumir. Entonces, desde su punto de vista, los trabajadores no son ajenos al apetito voraz desencadenado por el capitalismo. Con esto, pretende justificar la violencia en contra de los trabajadores, en el sentido de que estos también participan del carácter depredador del sistema capitalista. En cierta medida, esto los acercaría a la imagen del zombi dominado por la necesidad permanente de consumir, como las hormigas que despedazan el cuerpo de la cucaracha muerta.

El carácter alienante del trabajo en los arrozales está acentuado por el hecho de que los migrantes serranos no disfrutaran de los frutos de su labor, en tanto el arroz no es parte de sus dietas. En más de una ocasión, la novela señala los alimentos que conforman la dieta serrana y cuyos sabores, olores y texturas les ofrecen a los migrantes la posibilidad de sentirse más cerca de casa a pesar de la distancia:

Pero había algún lejano recuerdo del hogar y la tierra abandonada. La ciudad de los montubios, llena de serranos, hacía que a cada nueva calle se encontraran con gentes olorosas a polvo de cordillera. Pero aquí había calor de hogar. ¿Por qué irían a comer en esa fonda en vez de hacerlo aquí, en las carretillas donde vendían comidas serranas? Aquí había *ají de papa, choclos sancochados, habas tostadas*. (188-9, mis cursivas)

De manera similar, cuando José Aucapiña está agobiado por las duras condiciones laborales en los arrozales, se consuela imaginando un futuro en que cuenta con su parcela de tierra y cultiva productos propios de la zona andina: “sentía que al correr los días y crecer las monedas, se iba para siempre a su tierra, se acercaba más y más a la parcela de la vertiente andina para sembrar *su propia cebada, su propio trigo, sus propias papas, su propio maíz...*” (202, mis cursivas). Así, el arroz no figura en la alimentación de la población serrana, de acuerdo con la novela.

En su estudio sobre la gente de Zumbagua, en los Andes ecuatorianos, la antropóloga Mary Weismantel examina los significados asociados al arroz blanco¹⁶. Weismantel parte de una conversación entre dos vecinos del lugar: una mujer comenta sus planes de preparar nabos silvestres, a lo que un hombre contesta con la recomendación de freírlos en aceite y acompañarlos con arroz blanco. Un silencio incómodo le sigue a esta respuesta y, una vez sola, la mujer, ofendida, se queja de que el vecino haya traído el arroz a la conversación. De acuerdo con Weismantel, en esta anécdota, el nabo y el arroz blanco representan prácticas y experiencias distintas. El nabo no forma parte de la economía de mercado, pues no se vende ni se compra, sino que crece y se recoge espontáneamente en el campo, de modo que cuestiona la división rígida entre el trabajo y el ocio presente en el sistema de trabajo asalariado (Weismantel 144-5). En cambio, dado que el arroz es traído de la costa, es identificado como una mercancía, que no carga consigo los recuerdos del trabajo humano que le ha dado origen. En otras palabras, a diferencia de otros productos cultivados por la misma gente de Zumbagua o intercambiados con poblaciones aledañas, no hay conexión alguna con las bolsas de arroz en los anaqueles de las tiendas. Según Weismantel, mientras para las familias blancas comer arroz es una práctica cotidiana y ordinaria, para las poblaciones indígenas es un lujo, reservado solo para ocasiones especiales. Así, el arroz es un símbolo de prácticas culturales foráneas (Weismantel 148). De hecho, Weismantel señala que la gente del lugar dice “arroz de castilla” para referirse al arroz blanco (160), con lo cual se hace explícito el vínculo entre este cultivo y los procesos de colonización. Precisamente, en uno de los recortes de periódico reproducidos al inicio del libro cuarto de *Nuestro pan*, se utiliza esta expresión: “En el Banco Hipotecario de Ecuador se nos ha informado que desde el próximo lunes se comenzará a vender *arroz de castilla* a razón de \$60 quintal” (253, mis cursivas). Sin embargo, estos significados asociados a los alimentos no son fijos ni inmutables, como advierte Weismantel. Un ejemplo de ello es la cebada--tantas veces mencionada en la novela en los recuerdos de los migrantes serranos--que, pese a haber sido traída a las Américas por los conquistadores, ha sido adoptada por la gente de Zumbagua como un símbolo de identidad y resistencia cultural (Weismantel 154). En cierta forma, *Nuestro pan* apunta a esta desconexión entre los trabajadores migrantes y el arroz, que no forma parte de sus dietas y al que difícilmente pueden acceder con sus salarios, a pesar de ser el fruto de su labor. Así, en la novela, el arroz, también llamado “oro blanco” (173), representa “el mundo no-indígena de la riqueza y el poder” (154), tomando prestadas las palabras de Weismantel, es decir, un mundo en el cual los migrantes serranos solo son admitidos en tanto fuerza de trabajo.

Es posible establecer conexiones entre la representación de los migrantes serranos en la novela y otras manifestaciones culturales de la zona andina. José Aucapiña trae a la mente a los

¹⁶ En esta misma línea, varios de los entrevistados por la Asociación Savia Andina de Pukara, Puno, hacen hincapié en la diferencia entre los alimentos provenientes de la chacra y aquellos adquiridos en el mercado, como el arroz y el fideo. Por ejemplo, don Nicomedes Mamani señala: “todos los alimentos de alto valor nutritivo están en nuestras chacras, lo cual es muy bueno para nuestros hijos principalmente. Mientras los alimentos del mercado como el fideo, arroz sólo compramos para el antojo (llega a la casa de visitante nomás) pero no es nutritivo, cuando comemos estos alimentos no hay fuerza para trabajar, si comeríamos continuamente no sería bueno, quizás nos daría sueño nomás, hace dar sed nomás” (citado en PRATEC, *Comida* 314).

danzantes del *chukchu*, una de las cerca de dieciséis comparsas que participan cada año en la Festividad de la Virgen del Carmen, en Paucartambo, Cusco. Esta danza representa, de manera satírica, a los trabajadores que contrajeron paludismo al migrar de su sierra natal a la selva alta o ceja de selva. Si bien no hay un consenso alrededor de los orígenes de la danza, sus inicios coinciden con el incremento de la migración a la selva como resultado de la explotación del caucho, la extracción de madera y la producción de caña de azúcar, cacao y café (Gaillard 81). De acuerdo con Cueto, en la selva la fuerza de trabajo era limitada y los nativos eran considerados indisciplinados y no aptos para el trabajo, de ahí que se promoviera la migración de los serranos (134). Sin embargo, como se mencionó antes, los migrantes serranos eran más propensos a contraer malaria, ya que al ser esta poco común en sus lugares de origen no habían desarrollado inmunidad. Además, las duras condiciones de vida y trabajo en la selva contribuyeron a la propagación de la enfermedad entre la población migrante¹⁷.

En cierta medida, los danzantes del *chukchu* representan a muertos en vida, es decir, individuos en un espacio liminal entre la vida y la muerte. Las máscaras (fig. 4) exhiben los rastros de la enfermedad, por ejemplo, la coloración amarillenta, las lesiones en la piel, las deformaciones faciales, la pérdida de uno de los ojos. Si bien no todos estos son síntomas del paludismo, contribuyen a retratar el cuerpo consumido por la enfermedad. Del mismo modo, en su recorrido los danzantes del *chukchu* son atacados por los temblores propios del paludismo. Estos caen al piso víctimas de los escalofríos y solo pueden ponerse de pie una vez que la enfermera de la comparsa les administra una inyección (fig. 5). Esta escena recuerda los ataques sufridos por los trabajadores de los arrozales en *Nuestro pan*:

Desde lejos venían en recua interminable los burros y las mulas. Entre los sacos iba un trabajador enfermo. Tal vez la fiebre subió violentamente y no lo dejó continuar trabajando. O, como le pasó al cholo Pincay. De pronto se puso transparente de tanto palidecer, se le torció la boca como si fuera a sorber aire para el dolor de muelas, se le cayó el machete de las manos, los ojos se le vidriaron, y se fue de bruces contra el lodo; lo sacaron todo embarrado y destilando agua hedionda. (227)

Para los personajes de tanto la danza como la novela, la enfermedad es un estado permanente, casi un modo de vida. En el *chukchu*, cada vez que la enfermera atiende a los trabajadores desplomados en el suelo, es como si les inyectara un poco de vida, tan solo lo necesario, para que recobren algo de sus fuerzas y continúen su recorrido hasta que nuevamente sean atacados por los temblores. En *Nuestro pan*, Eusebio Sandoval obliga a José Aucapiña a retomar sus labores en medio de la enfermedad y lo condena así a una muerte en vida. Si bien en la danza los trabajadores vuelven a su Paucartambo natal a pedirle a la Virgen del Carmen que los cure, en cierta forma también regresan para exhibir los estragos de la enfermedad en sus cuerpos, es decir, el lado oculto de la promesa de prosperidad asociada a la migración. En la novela, de modo similar, José Aucapiña regresa en forma de espectro como un recordatorio del lado más oscuro de la empresa de Eusebio Sandoval, como se explicará más adelante.

¹⁷ Según Cueto, “en la selva la malaria se agrava por las infecciones intestinales como la anquilostomiasis, la ausencia de servicios médicos, los cultivos que demandan inundación como el arroz y el gramalote . . . la destrucción del bosque, el mal estado de los canales, estanques y acequias de regadío, las excavaciones producidas por la construcción de casas, caminos, carreteras y obras de irrigación y costumbres sobre la conservación del agua que favorecen el crecimiento de los *Anopheles* como el tener pozos cerca de las viviendas” (132).



Fig. 4. Máscara del chukchu. Foto de Alpakita, Productora en Cusco. En <https://alpakita.com/paucartambo-chukchu-fotos>.



Fig. 5. La comparsa del chukchu. Foto de Cassonade et Camembert. En <https://www.cassonadeetcamembert.fr/2009/07/danses-de-paucartambo/chukchu-virgen-del-carmen-paucartambo/>.

Las imágenes del cuerpo en descomposición también recuerdan hasta cierto punto a los condenados de los relatos orales andinos. Pese a las dificultades de definir a este personaje, Nicole Fourtané explica qué es el condenado andino en estos términos: “queda claro que este ser en tránsito es un muerto reciente que no ha sido expulsado de este mundo y, por consiguiente, no puede considerarse como un verdadero difunto. Está en la frontera entre dos mundos . . . Los términos que emplean [los narradores] lo presentan como un espíritu, pero esta expresión pone de manifiesto un solo aspecto de la verdad, ya que el fantasma se exhibe siempre bajo forma corpórea” (88-9). Es decir, el condenado aún mantiene su cuerpo, pero este ya comienza a exhibir los signos de la muerte. En los relatos orales recogidos por Alison Spedding y su equipo en las regiones Nor y Sud Yungas, entre 1987 y 1993, abundan las descripciones del cuerpo del condenado en estado de putrefacción: “muchos textos se regocijan en los detalles de su cuerpo putrescente--la carne cayendo en jirones de la cara, la espalda hirviendo de gusanos, las piernas gastadas hasta las rodillas... el castigo es en gran parte esto de hallarse en un cuerpo podrido” (100). Por ejemplo, en la narración de Melecio Ibañez, las moscas asedian al condenado mientras los gusanos devoran sus carnes: “De Chimasi más allá hay un río, y uno había ido por allí en busca de la abeja. Escuchó un ruido, pensaba que era abeja, entonces lo seguía, y allá lo vió [el condenado], en el río siempre. La mosca estaba harto, dice, grave la mosca, y por eso se había ido al río. De atrás lo ha visto. En su espalda ¡el gusano hirviendo! En su cabeza ya no había nada, calavera era” (citado en Spedding 78). Esta cita recuerda el caso de José Aucapiña, acorralado por los bichos y carcomido por los gusanos, solo que en vida. Si bien José Aucapiña no es propiamente un condenado porque aún está vivo en este punto de la novela, ocupa el mismo espacio liminal, de ahí que su cuerpo casi no se diferencie del de un condenado: “Al remojarse en el líquido sucio absorben los bichos de la podredumbre. Comienzan las llagas a crecer, abriéndose campo entre la carne, en lagunas de carne blanca siempre capaz de desgajarse, de ahondarse” (202). Las mismas palabras que usa José Aucapiña para describir su situación--“Estoy podrido” (226)--apuntan a la corrupción de su cuerpo.

Sobre el cuerpo del condenado, Fourtané observa lo siguiente: “Este desmembramiento del cuerpo significa la pérdida de la integridad de la persona ante la cual la sensibilidad andina reacciona con fuerza. Todas las rupturas de la normalidad social se traducen en la cultura autóctona por la dislocación del esquema corporal” (101). Así, los rastros de violencia que exhibe el cuerpo del condenado apuntan a una profunda desestructuración del sistema de valores andinos. Es decir, existe una correspondencia entre la corrupción física y moral. Además de las relaciones sexuales incestuosas, Spedding y su equipo señalan que otras causas comunes de la condenación están relacionadas al dinero, por ejemplo, “tener muchas deudas y morir sin pagarlas, y sobre todo, tener ocultado mucha plata u otros bienes valiosos y morir sin indicar a nadie cómo encontrarlos” (96). En *Nuestro pan*, José Aucapiña ha contraído una deuda con Eusebio Sandoval como parte del sistema de enganche. Sin embargo, la novela sugiere que su falla moral consiste sobre todo en dejarse seducir por el dinero: “Guardaría las monedas . . . Guardarías en una bolsa de fuerte bayeta tejida por la Rosa vieja. Y comenzarían a amontonarse. ¿Qué importaban las charras y los mosquitos? Crecerían las monedas, plateadas, brillantes; como esta agua caliente y pudridora” (202). La comparación de las monedas con la superficie plateada y brillante del agua estancada de los arrozales hace hincapié en una apariencia cautivadora que no obstante esconde podredumbre. En medio de su conversación con Eusebio Sandoval, José Aucapiña recuerda las palabras de su madre, Rosa, quien le recrimina su ambición de marcharse a la costa:

Gimoteaba la vieja Rosa, sentada, sin mirarlos, hilando, mitad en quichua, mitad en castellano.

-¿Qué es, pues? Aquí también hay plata. *Nunca nos hemos ido y no nos hemos muerto de hambre...* (231, mis cursivas)

De modo similar al condenado andino, la corrupción del cuerpo de José Aucapiña también apunta a su corrupción moral, es decir, a su participación en un sistema que aspira a la acumulación.

El suicidio de José Aucapiña puede ser interpretado como un acto de resistencia en tanto a través de este se niega a seguir siendo un mero instrumento en la empresa de Eusebio Sandoval. Su muerte es narrada en retrospectiva, en medio de un episodio familiar que incluye a Eusebio, su mujer María de Lourdes y su padre el Capitán Hermógenes Sandoval:

Cuando los brazos de Eusebio la rodearon [a María de Lourdes], alzó los ojos húmedos, tiernos; esperó que la besara. Y prontamente enseñó lo que tejiera en la tarde. El Capitán los miraba absorto. La risa de Eusebio surgía como tras una sombra. La sombra del indio José Aucapiña, que a estas horas andaría más hinchado y pálido que nunca, flotando a merced de la corriente, ahogado, detenido para siempre en la costa, en el río. (235)

Así, a la expectativa ante el nacimiento de un nuevo Sandoval se superpone la imagen del cuerpo sin vida de José Aucapiña. El cambio súbito en la narración revela que la (re)producción de los Sandoval está fundada en la violencia sobre cuerpos “desechables” como el de José Aucapiña. Sin embargo, estos cuerpos no se esfuman una vez que le dejan de ser útiles a Eusebio Sandoval, sino que visiones de estos lo asaltan, incluso en medio de su convivencia familiar. La muerte de José Aucapiña es narrada en condicional porque, desde la perspectiva de Eusebio Sandoval, solo hay conjeturas de lo que sucedió. El mismo día en que Eusebio Sandoval se rehúsa a dejarlo ir, José Aucapiña se interna en el río siguiendo la visión de la copa resplandeciente del Chimborazo hasta que las aguas arrastran su cuerpo consigo. Si bien es como si estuviera bajo un hechizo cuando va al encuentro de su muerte--“Bajaría con la cara iluminada por el resplandor del gran cerro, todo recto, seducido por el cabrilleo de la luna en la nieve celeste” (236)--este no deja de ser un acto de liberación. Solo así José Aucapiña logra liberarse de la servidumbre bajo Eusebio Sandoval.

En su artículo sobre la necropolítica, Mbembé resume las ideas de Georges Bataille con relación a la muerte y la soberanía: “La vida más allá de la utilidad, dice Bataille, es el dominio de la soberanía. Siendo este el caso, la muerte es, por lo tanto, el punto en que la destrucción, la supresión y el sacrificio constituyen un gasto tan irreversible y radical--un gasto sin reserva--que ya no pueden ser determinados como negatividad. La muerte es, por lo tanto, el principio del exceso--una *anti-economía*” (15). En *Nuestro pan*, si bien José Aucapiña ya era un muerto en vida, su muerte por ahogamiento, de todas formas, constituye un despilfarro, un gasto excesivo, en tanto su fuerza corporal ya no puede ser utilizada más en la producción. Como sostiene Mbembé sobre la base de las ideas de Paul Gilroy, “Lejos de ser un encuentro con un límite, frontera o barrera, [la muerte] es experimentada como ‘una liberación del terror y la servidumbre’” (39). Así, a través del suicidio, José Aucapiña se extrae a sí mismo del engranaje del modo de producción capitalista. En este sentido, resulta interesante el contraste que la novela establece entre el agua estancada de los arrozales y el agua del río que fluye: mientras la primera está asociada a la enfermedad y la podredumbre, la segunda ofrece un camino de regreso a la sierra natal y una salida a la muerte en vida. Volviendo al concepto del zombi, si bien en un primer momento José Aucapiña es un zombi en el sentido de que, reducido a fuerza de trabajo, no goza de una existencia plena, en este segundo momento, embelesado y en camino al

encuentro con su muerte, se asemeja más al zombi no-funcional que queda fuera de los circuitos del capital: “Así iría, aún vivo, pero sin saberlo, muriéndose entre el humus y los restos de los animales y los esqueletos de los árboles” (237). En otras palabras, la muerte-en-vida adquiere sentidos opuestos y complementarios en la novela: por un lado, apunta a una existencia limitada, despojada de la condición de persona, como ocurre con los peones en los arrozales; por otro, llevada a su extremo, representa un espacio que se sustrae de la lógica de producción capitalista.

Una vez muerto, José Aucapiña regresa en forma de espectro como recordatorio del lado más oscuro de la empresa de Eusebio Sandoval. Cabe señalar que José Aucapiña no es el único fantasma en la novela: “Cuando la luna viene, los fantasmas del río salen a caminar. Pasan manos de ahogados, tiesas, chorreando agua, magras, enverdecidas, luminosas” (236). Hay otros dos espectros que cumplen una función similar a José Aucapiña: la mujer de Moreira y el sindicalista Mateo Arellano. Moreira le confiesa a Manuel Balladares que su mujer, a quien mató a machetazos en un arranque de celos, se le aparece todas las noches: “Y en la noche me da más miedo porque como estoy solo, se viene ella y se me acuesta aquí... siempre me viene quedita, quedita. Pero ahora tengo miedo de todo. Si vieras! De noche viene embarrada de sangre a llamarme y me pregunta por qué la maté. Viene a buscarme y se acuesta a mi lado” (27-8). Por su parte, Mateo Arellano se le presenta a Alirio Villegas, líder sindical comprado por Eusebio Sandoval, para reclamarle su traición:

Desde la media calle, color de cal a la hora del sol abierto, Mateo Arellano se estaba levantando, transparente y tembloroso como la resolana de la pampa. Y lo miraba de los pies a la cabeza.

-Traidor a tu clase. Agente patronal. Has de morir como perro. Pisoteas en la calle la sangre del 15¹⁸. Escupes sobre ella.

¿También hablaba Mateo Arellano, el que se había muerto hace muchos años? (290)

Si bien Alirio Villegas atribuye la visión de Mateo Arellano a su embriaguez y le resta importancia, en el caso de Moreira las visitas de su mujer lo atormentan al punto de que no le permiten conciliar el sueño por las noches. Así, estas apariciones espectrales son una suerte de retorno de lo reprimido en tanto les recuerdan a estos personajes sus crímenes, de los cuales no han sufrido mayores consecuencias. De modo similar, la imagen del cuerpo sin vida de José Aucapiña persigue a Eusebio Sandoval. En medio del delirio a causa de la fiebre, las palabras que Eusebio Sandoval le dirige al fantasma de José Aucapiña revelan el carácter perturbador de su recuerdo: “Estáte quieto, José Aucapiña. No des vueltas entre las aguas alunadas. No es bajo las aguas que yace la copa del Chimborazo. No es en la madre del río que están tus huellas de pródigo de las serranías. *Apaga esa luz rojiza en tus ojos almendrados. Ya estás muerto. Para siempre acabado. No te empeñes en mirarme desde las entrañas del agua.* También yo quería las monedas que guardabas sobre los riñones” (295, mis cursivas). Al decirle “Ya estás muerto. Para siempre acabado”, Eusebio Sandoval pareciera querer convencerse a sí mismo de ello y de que José Aucapiña ya no puede tener ningún efecto sobre él. Sin embargo, ocurre justamente lo contrario: las apariciones de José Aucapiña le recuerdan que ha construido su empresa sobre los cuerpos de tantos como él. Sobre los motivos de la venida del condenado andino, Fourtané señala que “vuelve para vengarse de los vivos que le han perjudicado” (112) y “vuelve para buscar a la persona que comparte la responsabilidad de la falta que causó su propia *condenación*” (115). Esto también aplica a José Aucapiña en cierta medida: vuelve para poner en evidencia, a través de su propio cuerpo, la podredumbre de la empresa de Eusebio Sandoval.

¹⁸ El 15 de noviembre de 1922, en Guayaquil, ocurrió la masacre de los obreros, perpetrada por el ejército, como respuesta a la huelga general.

Para terminar esta sección, es preciso prestar atención al título de la novela: *Nuestro pan*. Por un lado, el pan hace referencia al alimento diario. Si bien la novela se enfoca en la producción de arroz y no de pan, “al arroz alude, claramente, el título de la obra: el arroz es el pan de la gente costeña ecuatoriana” (Rodríguez Castelo 11). Así, *Nuestro pan* echa luz sobre el proceso a través del cual el arroz llega a las mesas. Por otro lado, es posible reconocer resonancias bíblicas en el título. “Danos hoy nuestro pan de cada día” es una de las líneas más conocidas del padre nuestro. En el cristianismo, el pan es también un símbolo del cuerpo de Cristo. En la última cena, Jesús bendice el pan y lo reparte entre sus discípulos diciendo: “Tomad, comed; esto es mi cuerpo” (Mateo 26: 26). En cierta forma, en la novela los cuerpos de los peones también se transforman en pan, es decir, en alimento, en una suerte de sacrificio. En otras palabras, son los cuerpos los que generan el alimento, incluso a expensas de sí mismos, como muestra el caso de José Aucapiña y los otros migrantes serranos. De esta manera, el título *Nuestro pan* irónicamente alude tanto al alimento como a los cuerpos que le dan vida.

“La máquina, el ensueño, los hombres”: la mecanización del cultivo de arroz

En *The Machine in the Garden* (1964), el historiador Leo Marx explora las tensiones entre el ideal pastoral y los adelantos tecnológicos en Estados Unidos durante los siglos XIX y XX. De hecho, el título del libro alude a la irrupción de la máquina en el paisaje. Marx acuña el término “sublime tecnológico” para referirse a una retórica de tono exclamatorio y rimbombante que “surge de un sentimiento intoxicado de posibilidad ilimitada” (198). En otras palabras, se trata de una retórica de reverencia y asombro ante el poder de la tecnología--el ferrocarril, el barco de vapor, la electricidad, etc.--que por lo general toma prestado el lenguaje literario. Aunque *Nuestro pan* es tardía en comparación a las obras analizadas por Marx, Eusebio Sandoval es también un exponente del “sublime tecnológico” en tanto abraza el sueño de mecanizar el cultivo de arroz. En la novela, la máquina no solo irrumpe en los arrozales, sino en el propio paisaje mental de Eusebio como una idea recurrente. Así, la máquina aparece sobre todo como una fantasía que, si bien se hace realidad en un determinado punto de la novela, no por ello deja de estar revestida de ensoñamiento. Es decir, incluso cuando la máquina se torna una realidad, la mente de Eusebio no puede evitar seguir imaginando escenarios futuros en que esta realice todo su potencial. Sin embargo, a la fantasía de la máquina albergada por Eusebio *Nuestro pan* opone los cuerpos de los trabajadores que hacen posible el funcionamiento de esta, como se explicará más adelante.

Eusebio Sandoval pretende vencer los obstáculos que impone el medio--plagas, enfermedades, condiciones atmosféricas--con la intervención de la máquina, específicamente, el tractor y el riego automático:

Los campos vastos eran sembrados por cientos de hombres. *Contra* la fuerza exuberante de los vegetales que surgían espontáneos de todos lados. *Contra* la plaga de los animales que cundían el espacio y llegaban en pos de grano apetecido. *Contra* las enfermedades que abrumaban a los hombres y los eliminaban. *Contra* los vientos cerreros.

¿Y qué, si un hombre culto de la ciudad regresara al campo con maquinarias? ¿Y qué, si en vez de la lluvia regaran los arrozales canalones controlados?

Ningún horizonte haría de pared a un Caterpillar. Trabajaría mucho más que cien peones. Sembraría..... ¿Y la resistencia del suelo?

Los Códigos eran importantes. Pero a su vera, lustrosas y nuevas, bien estaban las revistas de agricultura. Bajo la luz eléctrica, ya no solamente la letra rígida de las leyes. También la jugosa escritura de los cultivos. (160-1, mis cursivas)

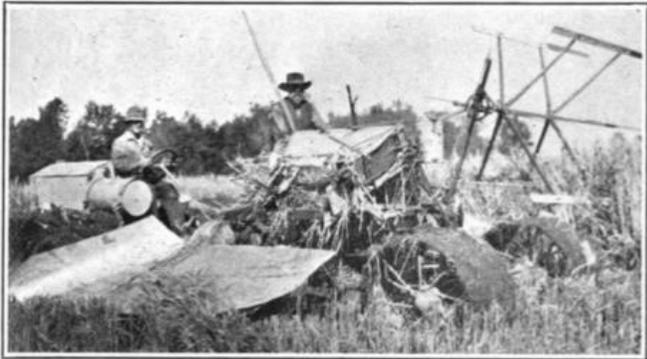
La repetición de “contra” en el primer párrafo apunta a las constantes adversidades que enfrenta la empresa arrocera y sirve como preámbulo a la aparición de la máquina, que se presenta como la solución a todos los problemas. En la cita, Eusebio también está pensando en la productividad: un solo tractor puede hacer el trabajo de cien peones. Resulta interesante que el conocimiento agrícola de Eusebio provenga sobre todo de las revistas, en lugar de sus experiencias en los arrozales. Esta es una diferencia importante con respecto a los campesinos arroceros, cuyo conocimiento más bien está inscrito en sus propios cuerpos. Estos, en su interacción con el medio, han desarrollado un repertorio de prácticas sensoriales que les permiten sortear los retos de su oficio. En cambio, en el caso de Eusebio, el conocimiento es adquirido principalmente a través de la vista, específicamente, a través de la lectura de las revistas. El hecho de que estas estén “bajo la luz eléctrica” refuerzan el carácter de revelación de la escena. Es decir, Eusebio se imagina a sí mismo como una suerte de elegido a quien se le revela a través de las revistas el poder de la máquina de revolucionar el cultivo de arroz. Además, el que la luz sea eléctrica apunta a la importancia de la tecnología en la vida de Eusebio.

Si bien la novela no especifica los títulos de las revistas, en su estudio sobre la economía arrocera en Guayas Espinosa menciona varias revistas agrícolas que circularon entre 1900 y 1950, incluida *Arroz*, que fue la edición en español de *The Rice Journal*, ambas publicadas en Nueva Orleans. Así, es posible afirmar que los sueños tecnológicos de Eusebio son alimentados por el imaginario del campo creado y difundido por las revistas, que lo conectan con el mundo más allá de las fronteras de Guayas. De hecho, si se revisan las páginas de *The Rice Journal*, salta a la vista la abundante publicidad de maquinaria agrícola: tractores, excavadoras, trilladoras, etc. Precisamente estos avisos promueven la idea de que no hay obstáculo que se interponga entre la máquina y su objetivo. Por ejemplo, la publicidad de una marca de tractores asegura que ni la lluvia ni el terreno pantanoso puede detenerlo (fig. 6). De manera similar, el aviso de una compañía de maquinaria agrícola afirma que su cosechadora supera cualquier adversidad: el suelo suave, las plantas pesadas y enredadas entre sí, la gran cantidad de energía requerida, etc. De este modo, las revistas agrícolas que Eusebio consume son exponentes del “sublime tecnológico” en tanto celebran las posibilidades ilimitadas que ofrece la tecnología.

Como se mencionó, si bien la máquina se torna una realidad en un punto de la novela, predomina sobre todo el sueño de la máquina. Aun cuando el tractor llega a los arrozales, Eusebio Sandoval continúa imaginando escenarios futuros en que la máquina alcance su máximo potencial y el campo por fin esté completamente mecanizado: “El corazón del doctor Sandoval saltaba de gozo. Puestas las manos en el cinturón miraba la marcha de la máquina. Entrecerraba los ojos el abogado” (205). El hecho de que Eusebio entrecierre los ojos indica que no está tan interesado en la máquina que está frente a sus ojos como en la máquina de sus sueños, aquella probablemente ideada a partir de las imágenes y los textos de las revistas de agricultura. De hecho, la novela sugiere que Eusebio interpreta la realidad a través del imaginario creado y difundido por estas revistas: “Arrozales modernos levantados por la inteligencia humana. Cosechados por hombres aderezados con botas de caucho, con guantes, robustos y con la canción a flor de piel. *Eusebio Sandoval no veía el campo arisco de ahora, ni los montubios flacos, color de mate por el paludismo. Solo veía el tractor que caminaba tierra adentro. La máquina que llegaba al campo que no fue jamás arado, que nunca fue abonado. Su corazón galopaba enardecido por el sueño*” (206, mis cursivas). Eusebio no ve aquello que está frente a sus ojos, sino aquello que está en su imaginación. Su visión del campo es aquella que se encuentra en las páginas de las revistas. En ella, los cuerpos enfermos de los trabajadores han sido borrados. Si se presta atención a las imágenes incluidas en *The Rice Journal*, predominan aquellas del campo y

de la máquina. Son muy pocas las fotografías que muestran a los trabajadores, y en la mayoría de estos casos se trata de una sola persona que enseña cómo operar la maquinaria (fig. 7). Dos de las pocas imágenes en que se observa a un grupo de trabajadores acompañan un artículo sobre la incipiente industria del arroz en Cuba (fig. 8). El pie de una de las fotografías señala que el arroz es transportado por “métodos primitivos”, en tanto se continúa usando la fuerza de trabajo de humanos y animales. Así, en el imaginario creado y difundido por las revistas agrícolas, o la máquina tiene vida propia o es conducida por un hombre diestro. Sin embargo, no hay lugar para los cuerpos abatidos de los trabajadores probablemente porque estos son interpretados como indicadores de atraso. Eso quizás explique el que Eusebio solo vea el tractor y cómo este penetra en el paisaje. Resulta interesante que en la mente de Eusebio la llegada del tractor borre toda la historia anterior de las tierras. Es decir, para él se trata de un momento primigenio en que el campo es intervenido por primera vez. En cierta medida, su actitud refleja la fantasía del colonizador que se piensa a sí mismo como el iniciador de una empresa en tierras nunca antes habitadas. Decir que el campo “no fue jamás arado, que nunca fue abonado” es desconocer el trabajo que han venido realizando los campesinos, así como los otros-que-humanos que intervienen en el paisaje.

The Dill Has Proven to Be a Great Success
 The Only Tractor That is Specially Designed for the Rice Growers.



Mount any standard make of binder, it will carry and operate it over soft and boggy ground where it is impossible to use your horses; it will cut from 20 to 30 acres per day. It will carry and operate an eight-foot Binder over levees and cut the heaviest of rice.

When Binder is dismounted it will pull from 3 to 4 fourteen-inch plows

Drive wheels are 3 feet wide, has a 40 H. P. four cylinder motor and built of all steel, making it light weight and great efficiency.

Get a DILL TRACTOR and harvest your rice rain or no rain, soft ground or no soft ground. GUARANTEED TO WORK IN ANY RICE FIELD.

G. I. DILL TRACTOR MFG. CO.
 HARRISBURG, ARKANSAS.

Fig. 6. Publicidad de tractores Dill. En *The Rice Journal*, March 1916, p. 9.



Plowing with an 8-16 Mogul in soil which was wet as well as mixed heavily with gumbo.

Fig. 7. Trabajador opera un tractor. En Wiggings, E.R. "Economies of the Farm Tractor." *The Rice Journal*, vol. 19, no. 3, March 1916, p. 22.

Para Eusebio Sandoval, mecanizar el campo no solo significa frenar los embates de la naturaleza que amenazan la producción de arroz, sino someterlo a un régimen de orden, exactitud y perfección:

Un día, cuyas vísperas eran, este campo arado, hecho polvo gris, oscuro, amansado, sería como potro entre las piernas de un chalán. Las máquinas roncarían como esta primera, *caminando en organizados frentes*, envueltos en la tierra alborotada, elevando una música inaugural, entre el olor del petróleo; en áspera sinfonía de acero y aceite, raudas, seguras, incontenibles, en pos de los horizontes refugiados en las primeras sombras de las noches, más allá de los ríos, sin protección de marañas; máquinas grises, dóciles a la mano del hombre, incansables, llenas de semillas amarillas que en lluvia intermitente e interminable caerían entre los surcos mecánicos durante kilómetros, *entre los surcos geométricos*, bajo la cobija del cielo asoleado, limpio de aves, limpio de nubes. Y luego, *entre el campo cercado de muros, con canales rectos, impecables, perfectos*, el agua rebelde y tumultuosa de los ríos, ascendiendo amaestrada, tranquila, atenta a la voluntad del hombre erguida sobre las compuertas de hierro para regar toda esta tierra hasta hacerla lodo; y, después, regresar a su cauce, mermada y triste como un buey recién capado; anhelosa y pifiante como ternero al salir a la sabana.

Surgirían las matas de arroz, verdes, lustrosas, *alineadas, organizadas*. (205-6, mis cursivas)

En el sueño de Eusebio del campo mecanizado, las piezas han sido cuidadosamente ensambladas, de ahí que funcionen a la perfección. Los surcos han sido trazados con exactitud geométrica, sin las imprecisiones propias de las herramientas manuales o los arados tirados por animales. Además, el campo imaginado por Eusebio está cercado por muros, de modo que es un espacio delimitado, protegido de los continuos embistes de la naturaleza. Los elementos externos que entran en contacto con él tienen que primero someterse a sus reglas, tal como ocurre con el agua de los ríos, que debe refrenar su ímpetu y amoldarse a los canales de riego. Así, en la fantasía de Eusebio, el campo es una suerte de página en blanco sobre la cual la máquina se alista a trazar formas y relaciones geométricas. Las líneas rectas--los muros, los surcos, los canales--pretenden contener y dirigir la existencia de todo lo que habita dentro.

GROWING RICE IN THE PEARL of the ANTILLES

INFANT INDUSTRY of THE ISLE of CUBA

BY JOHN J. RAEZER, INTERNATIONAL EXPERT ON IRRIGATION AND FARM ENGINEERING

Cuba is a wonderful country and the writer predicts that the time is not far off when it will grow rice on a very large scale, as it is possible for her to grow sufficient of this cereal for her own use, but at the present time very near all her rice comes from India and retails to the consumer on an average of one peso per arroba, (an arroba is twenty-five pounds) and there is no meal served in Cuba without this cereal, although for the fine select trade the Valencia rice is used. This rice is grown in the Province of Valencia, in Spain, and the consumer in Cuba pays an average of Fifteen (15c) Cents per pound. This rice is put up in two kilo sacks (a kilo is approximately two and one-fifth pounds) and is sealed by the grower and miller in Spain, which guarantees to the consumer that it really is a product of the Valencia rice field. A description of this rice is very easy, as it is nothing more than triple screened Japan, and is unpolished. This rice is used for the preparing of Cuba's favorite dish, to-wit: ARROZ CON POLLO, (which means, Rice with young Chicken) and it is indeed very delicious when Cuban made.

The natives of Cuba have grown rice in small tracts for home consumption for over a century. This rice being valued very highly as food, and it being known by name as Arroz del Pais, which means "country" rice, and resembles and, in fact, I believe really is the same as the Blue Rose, with an additional streak of red rice. It being milled practically by the same process used by the early creoles in Louisiana,



Top picture—The author, John J. Raezer. Second picture—A Cuban rice mill on the Estate of Senor Ernesto Perez de la Riva, a wealthy Cuban. Third picture—Hauling rice in Cuba by primitive methods. Bottom—Cutting rice. Only on the plantation of Senor Perez are binders used in cutting.

Fig. 8. Trabajadores en los arrozales de Cuba. En Raezer, John J. "Growing Rice in the Pearl of the Antilles." *The Rice Journal*, April 1916, p. 33.

El sueño de Eusebio revela una oposición entre la máquina y la naturaleza. Mientras la máquina instauro un orden en el que todo es calculable, manipulable y previsible, la naturaleza admite fuerzas extrañas, incontrolables e impredecibles, de ahí que Eusebio aspire a que la primera se imponga sobre la segunda. En este sentido, resultan interesantes los símiles de la cita anterior para describir al campo y al agua del río bajo el dominio de la máquina: “como potro entre las piernas de un chalán”, “como un buey recién capado”. Las imágenes del potro y el buey capturan el ímpetu de las fuerzas de la naturaleza. Sin embargo, en ambos casos, los animales han sido reducidos por el ingenio humano. En los dos símiles, es posible reconocer connotaciones sexuales. Un buey capado es un animal disminuido sexualmente, mientras que el acto de montar evoca un dominio de índole sexual. Así, desde el punto de vista de Eusebio, tanto el potro como el buey representan masculinidades doblegadas. Precisamente, en *The Machine in the Garden*, Marx señala que la máquina es asociada a una agresividad “masculina” en contraste con las cualidades “femeninas” de delicadeza y docilidad que por lo general se atribuyen al paisaje (29). La cita de la novela más ilustrativa en este sentido presenta también la perspectiva de Eusebio: “Y el tractor remecía la sabana tal que los primeros dolores de la parición estremecen los huesos de una mujer” (206). Así, la máquina, identificada como masculina y conducida por un hombre, penetra violentamente en la tierra, equiparada al cuerpo femenino. Como se mencionó siguiendo a Sneider, en la performance de la violencia, el perpetrador desempeña el rol masculino, mientras que la víctima, el femenino, de ahí que la máquina exhiba cualidades “masculinas” desde la perspectiva de Eusebio. Si bien Eusebio aspira a un régimen de orden, exactitud y perfección, este no está exento de violencia. De hecho, se funda justamente en ella, en la violencia con que se impone la máquina sobre el paisaje y los cuerpos que lo habitan. De este modo, Gil Gilbert critica la masculinidad agresiva de los sueños de “progreso” de hacendados ilustrados como Eusebio Sandoval.

Nuestro pan desbarata la fantasía de Eusebio Sandoval al mostrar la máquina inerte, es decir, como un objeto sin vida, completamente dependiente de la fuerza de trabajo humana para funcionar. El capítulo “La máquina, el ensueño, los hombres” del libro tercero abre con la irrupción de la máquina en el paisaje ante el asombro de todos los presentes: “Comenzó a crepitar. Temblaba con más intensidad de lo que vibra una lancha. Era gris, parecido, lejanamente, a un inmenso insecto. Los hombres sonreían. Estupefactos miraban” (203). El narrador no necesita especificar que se trata del tractor porque este ha estado tan presente en los pensamientos de Eusebio que al lector no le resulta difícil identificarlo. El tractor es comparado a “un inmenso insecto”, probablemente por su sistema de brazos. En la literatura del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, es común equiparar la máquina a un monstruo. En *The Machine in the Garden*, Marx incluye ejemplos de imágenes que asocian la tecnología con fuerzas destructivas y repulsivas, y transmiten una sensación de temor y ansiedad que subyace a la actitud de reverencia. Por ejemplo, en un texto de James H. Lanman de 1940, el tren es caracterizado como un “monstruo de hierro”, un dragón con músculos de hierro que vomita fuego y humo, y se alimenta de agua y madera (Marx 207). Por su parte, McNally señala que, en la obra de Karl Marx, a quien Gil Gilbert seguramente leyó, la maquinaria asume la forma de un “monstruo animado”, es decir, con vida propia, que controla a los trabajadores y dirige sus acciones como si estos fueran meros apéndices (141-2). En *Nuestro pan*, en su primera aparición, el tractor es también una suerte de monstruo que remece la tierra y ahuyenta a los animales: “Los árboles parecían atender aturcidos. Algunas reses sabaneras habían corrido desconcertadas” (203). El arado de la tierra con el tractor es descrito como un destripamiento, casi como una escena de

horror: “Y quedaba atrás, como un río revuelto, *la tierra vientre afuera, las entrañas trituradas*, en arquitectura de terremoto” (204, mis cursivas).

Sin embargo, resulta interesante que la siguiente sección del capítulo regrese en el tiempo al momento en que el tractor, embolsado y cubierto de lonas, es descargado de la balsa que lo ha transportado hasta los arrozales. De esta manera, al exponer la máquina como un objeto inanimado, se quiebra la ilusión de esta como un ser todopoderoso que arremete contra cualquier obstáculo:

Tiraban para acoderar la balsa que se iba con la corriente. Con palancas y cabos, haciendo rampa con tablas grandes y anchas, trataban de treparla por el barranco. Los hombres se hundían hasta los muslos en el lodo suave, haciendo apoyo para las palancas en los hombros. Caballos arrabiados en vano pifaban tirando la máquina. *Ella, pesada, matronil, hosca, silenciosa, permanecía, asentada . . .* Algunos hombres se habían desollado los trapecios y la nuca.

-Si el chofer se subiera y la hiciera andar un poquitín. . . .

Pero era la única forma de subirla. A fuerza de minga. Con los hombres pululando a su alrededor como hormigas acarreado una cucaracha. (204, mis cursivas)

Este flashback revela hasta cierto punto la historia de la máquina anterior a su dominio en el campo. La máquina es desprovista de su aura y reducida a un peso muerto con el que los trabajadores tienen que lidiar. Como se mencionó, el sueño de la máquina a menudo la presenta como un ser con vida propia u operada por un hombre diestro. Sin embargo, rara vez se muestra el proceso de producción que da vida a la máquina o los actores que intervienen en él. Es decir, tal como ocurre con las mercancías fetichizadas estudiadas por Marx, se invisibilizan las condiciones de producción de la máquina y especialmente a los cuerpos que participan en su fabricación. Si bien Gil Gilbert tampoco enseña ese proceso en *Nuestro pan*, en cierta medida sí desmonta la fantasía de la máquina al mostrarla como una masa inerte que necesita del “expendio de sesos, músculos, nervios” humanos y animales para cobrar vida. Así, la novela llama la atención sobre los estragos que generan las invenciones tecnológicas como el tractor en los cuerpos de los trabajadores, no solo en cuanto a su producción sino también a su transporte y manipulación. Con la inclusión de este flashback, *Nuestro pan* subraya que el ingreso triunfal de la máquina en el campo se produce a costa de que algunos trabajadores se desuelen trapecios y nuca.

La máquina es una constante en la obra de Gil Gilbert. Si bien el tren también está presente en *Nuestro pan* en tanto es el medio que transporta a los peones de la sierra a la costa, en “Tren”, incluido en la colección de cuentos *Los que se van. Cuentos del cholo y del montuvio* (1930), ocupa un lugar central. De modo similar, en “El negro Santander”, publicado como parte del libro de relatos *Yunga* (1933), la construcción de las vías del ferrocarril trasandino es el recuerdo al que regresa compulsivamente el protagonista. De acuerdo con la antropóloga Kim Clark, durante la Revolución liberal de Ecuador, entre 1895 y 1912, el proyecto del ferrocarril trasandino que uniría las ciudades de Guayaquil y Quito despertó expectativas distintas entre las élites regionales. Por un lado, la élite liberal costeña esperaba que el tren estimulara un flujo de trabajadores de la sierra a la costa, lo cual permitiría expandir la frontera agrícola y aumentar la producción de exportación. Realmente no aspiraban a que el tren facilitara el transporte de productos de exportación desde su lugar de origen al puerto de Guayaquil porque el cacao, el producto de exportación del momento, se producía en la misma costa y era trasladado a través de ríos por un sistema de barcos de vapor (Clark 130). Esta es la situación que se observa en *Nuestro pan*: el tren transporta sobre todo a los trabajadores migrantes, mientras que los

lanchones cargan con el arroz. Así, el principal interés de la élite liberal costeña en el tren era impulsar la migración laboral, lo cual implicaba “liberar” a la fuerza laboral del control de los hacendados serranos (Clark 131). Por otro lado, la élite serrana, compuesta sobre todo por hacendados, contaba con que el tren generara un mercado interno para sus productos agrícolas. Para ello, los hacendados necesitaban más bien retener a sus trabajadores indígenas, de ahí que sus intereses entraran en conflicto con los de la élite liberal costeña (Clark 131). En cierta forma, se podría decir que al centro de los debates sobre el tren están los cuerpos de los trabajadores. La disputa entre las élites es sobre la movilidad de estos cuerpos. Gil Gilbert también participa de estos debates a través de su obra literaria, desde una tercera posición. Tanto “Tren” como “El negro Santander” llaman la atención sobre los cuerpos violentados en aras de la “civilización” y el “progreso”.

“Tren” narra la llegada del tren a una localidad costera desde la perspectiva de los pobladores. Si bien la máquina hace su aparición solo en las últimas líneas, la expectativa de su llegada domina todo el cuento:

De entre ellos, algunos que habían estado por arriba lo conocían [al tren].

Era un carro enorme que corría más duro que un parejero y parecía animal . . .

Pero los gringos decían que iban a traer la civilización.

¿La civilización? ¿Y qué sería eso? Todos discernían y cada cual emitía su opinión.

-¡Er tren! ¡Er tren! (113)

El cuento, desde un inicio, pone sobre la mesa la pregunta de qué es la “civilización” y cuál es el rol del tren en ella. Adoptar el punto de vista de los pobladores no tiene por objetivo hacer mofa de la ingenuidad de estos frente a los procesos de modernización, sino más bien examinar la cuestión desde una mirada fresca que no deja de asombrarse y cuestionarse. De manera similar al tractor en *Nuestro pan*, en su primera aparición el tren es equiparado a un monstruo cuyos rugidos espantan todo a su alrededor:

Se oyó un rugido espantoso. Los terneros balaron y huyeron. Los toros se miraron espantados. Las vacas quedaron enclavadas en el pasto. Los caballos tras un relincho galoparon. Los chanchos gruñeron de susto. A las serpientes se las vio pasar rápidas, como una lengua que lamiera, asustadas, asustando a la gente.

Los hombres sintieron el temor innato que se siente ante lo desconocido. El rugido furioso apostrofó el silencio de la montaña cultivada.

El carro de hierro, negro, inmenso, arrolador [sic], pasó tosiendo bulla y estornudando humo.

-Cuánta gente si ha tragao... (116)

Esta cita también recuerda la “universal huida de los animales” ante las pretensiones de clausura del Cerco en *Redoble por Rancas*. La enumeración de los animales--terneros, toros, vacas, caballos, chanchos, serpientes--contribuye al efecto de pánico generalizado que produce la llegada del tren. Sin embargo, el cuento deja claro que estas reacciones no son simples supersticiones de pobladores nunca antes expuestos a innovaciones tecnológicas. Su recelo es totalmente justificado, en tanto el tren es efectivamente una fuerza destructora:

Cuando pasaron el tren y el estupor vieron...

-Eso ej cosa er diablo!

...Querían ver con serenidad... Y no querían creer en lo que veían...

Al fin... Como saliendo de un sueño...

Un harapo... Un estropajo, un despojo...

-¿No sería la defecación del monstruo?

Se acercaron más y más.

Un hombre se adelantó. Tocó: estaba ensangrentado.

Era carne. Carne humana. ¡Por Dios ¿Podría ser? Era un muchacho. ¿Cómo estaba allí?

-¡Pablito!--gritó una mujer--¡Pablito, mijito! Mira a tu mamá!... ¡Oy!... ¡Pablito!... (116-7)

El hecho de que el cuerpo de Pablito sea confundido inicialmente con “la defecación del monstruo” apunta al carácter “desechable” de ciertos cuerpos en aras de la “civilización” y el “progreso”. El que el tren lo haya pasado por encima es un indicador de la impetuosidad de los procesos de modernización y de su poca consideración por determinadas poblaciones. De esta manera, la celebración por la llegada triunfal del tren es opacada por la destrucción corporal que este trae consigo. Así, “Tren” revela la contracara del “sublime tecnológico”.

Por su parte, “El negro Santander” denuncia la explotación que sufrieron los trabajadores de ascendencia africana, tanto ecuatorianos como inmigrantes jamaquinos, e indígenas durante la construcción de las vías del ferrocarril trasandino. De manera similar a José Aucapiña en *Nuestro pan*, el protagonista del cuento, el negro Santander, es un muerto en vida, dañado permanentemente en su cuerpo y en su psique por realizar un trabajo arduo en medio de condiciones precarias. De hecho, en un inicio, es presentado como una suerte de fantasma, cuyos gritos irrumpen en las casas asustando a sus habitantes:

El negro Santander grita insultos en su inglés puerco, a los gringos. Sus gritos van ahondándose en los manglares y vibrando, como cuerdas de guitarra, sobre el agua . . .

En las casas, los hombres piensan, las mujeres rezan y los niños lloran.

-Mamita, el negro diablo, ¿lo oyes?

-A ver, ven a rezar a San Jacinto.

-Habla una lengua que no entendemos, cuando está loco.

-La lengua del Diablo. (28)

Así, los gritos del negro Santander funcionan también como un retorno de lo reprimido en tanto son un recordatorio de la violencia que se esconde detrás de la proeza del denominado “ferrocarril más difícil del mundo”. Precisamente, el cuento cierra con la discrepancia entre la celebración de una obra maestra de ingeniería, como lo fue el ferrocarril trasandino, por un lado, y la denuncia de los estragos en el cuerpo y en la psique de quienes participaron en su construcción, como el negro Santander, por el otro:

En los labios negros y gruesos asomaba una sonrisa de desengaño. Los demás que lo oían no comprendían, en verdad, lo que opinaba el negro.

-Pero, don Santander, si el ferrocarril es lo mejor...

Él los cortó groseramente.

-¿Ustedes qué saben?; ustedes no han trabajado allí. El negro se hizo viejo en la línea.

-Alfaro, y dicen que García Moreno también, fueron los que hicieron la línea. Por eso ya el uno tiene estatua.

-Ellos no hicieron nada, no trabajaron.

No; ellos no comprenderían lo que les dijo Santander. Y a más, Santander era loco. (65)

“El negro Santander” hace énfasis en cómo los cuerpos de los trabajadores son borrados una vez que la obra es concluida, a pesar de que son estos los que la han hecho posible. Mientras los presidentes Gabriel García Moreno y Eloy Alfaro son inmortalizados en monumentos, los obreros son relegados al olvido y, en caso de irrumpir en escena como el negro Santander, son tildados de locos. Así, a este intento de borradura el cuento opone descripciones de cuerpos palúdicos, cuerpos dinamitados, cuerpos desplomados, cuerpos flagelados por el látigo del

capataz, etc. Además, los cuerpos humanos no son los únicos violentados en aras de la “civilización” y el “progreso”, sino también los otros-que-humanos, de ahí el “alarido inmenso de la montaña” (64) al ser dinamitada. De esta manera, “Tren” y “El negro Santander”, ambos anteriores a *Nuestro pan*, anticipan su desmantelamiento de la fantasía creada alrededor de la máquina.

Es posible trazar conexiones entre la obra de Gil Gilbert, sobre todo “El negro Santander”, y la serie de fotografías *Los obreros del ferrocarril* (2016), de la artista multidisciplinaria Karina Aguilera Skvirsky. Esta serie de diecisiete imágenes está emparentada con otro proyecto de video performance de la artista, *El peligroso viaje de María Rosa Palacios* (2016), que recrea el viaje de su bisabuela afroandina desde el Valle del Chota hasta Guayaquil a inicios del siglo XX. Mientras realizaba la investigación para este segundo proyecto, Aguilera Skvirsky se dio cuenta de que, por la coincidencia en las fechas, su bisabuela debía haberse topado con los trabajadores del ferrocarril trasandino en su recorrido de la sierra a la costa ecuatoriana. Así, surgió su interés por los obreros, hermanados con su bisabuela por la experiencia de la migración económica forzada. Por un lado, la artista había tomado fotografías del paisaje donde iba a rodar *El peligroso viaje de María Rosa Palacios*, el mismo paisaje transitado por el ferrocarril trasandino. Por otro, había visitado los archivos de fotografía en Ecuador, donde había encontrado imágenes de las faenas de construcción de las vías del ferrocarril. Entonces, una vez en su taller, superpuso estas imágenes de los obreros a las del paisaje a modo de collage (fig. 9). De esta manera, visibiliza la labor de trabajadores como el negro Santander en el cuento de Gil Gilbert, que han sido relegados al olvido.



Fig. 9. Aguilera Skvirsky, Karina. *Los obreros del ferrocarril*. 2016. Doblado a mano y collage, 71 x 86 x 2 cm. En <https://www.africamericanos.net/los-obreros-del-ferrocarril-el-peligroso-viaje-de-maria-rosa-palacios/>.

De acuerdo con la historiadora del arte Natalia Majluf, empresarios ferroviarios como el estadounidense de origen inglés Henry Meiggs encargaban a pintores y fotógrafos imágenes de sus proyectos para usarlas con fines publicitarios en la segunda mitad del siglo XIX (93). Un ejemplo de estas imágenes es el álbum del Ferrocarril Central del Perú, compilado por Eugenio Courret. Según Majluf, en estas fotografías la protagonista es la infraestructura ferroviaria, es decir, puentes, túneles, vías férreas, que presentan al ferrocarril como una proeza de ingeniería (93). Rara vez aparecen personas en estas imágenes, y las pocas veces que están presentes sirven para mostrar por contraste la enorme escala de estos proyectos (Majluf 93) (fig. 10). En otro álbum de fotografías tomadas por Ricardo Villalba, el énfasis más bien está en la locomotora y en “la habilidad de la tecnología moderna de superar los obstáculos naturales” (Majluf 95). Si bien en una de estas imágenes aparecen los obreros a lo lejos, la locomotora es claramente la presencia dominante y estos parecieran estar ahí, en línea, más que nada para marcar el recorrido de la máquina (fig. 11).



Fig. 10. Atribuida a Eugenio Courret y Villroy Richardson. “Puente de Acope”. c. 1875. En Majluf, Natalia y Carlos Contreras. *Registros del territorio: las primeras décadas de la fotografía, 1860-1880*. Museo de Arte de Lima – MALI, 1997, p. 23.

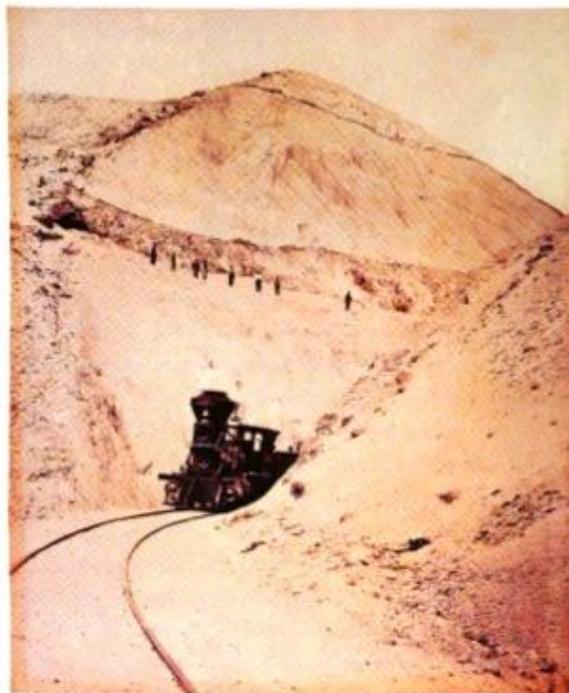


Fig. 11. Villaalba, Ricardo. “Ferrocarril del Sur. Mundo Nuevo”. c. 1874. Papel aluminado, 24.8 x 20.4 cm. En Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden. *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942*. Fundación Telefónica y Museo de Arte de Lima, 2001, p. 111.

En *Los obreros del ferrocarril*, Aguilera Skvirsky hace justamente lo opuesto a estos fotógrafos decimonónicos: llama la atención sobre los cuerpos de los trabajadores, que están incrustados en el paisaje. Así, sugiere que ni la máquina ni la infraestructura que la sostiene tiene vida propia, sino que su origen está en el trabajo de cuerpos racializados, indígenas, afrodescendientes e inmigrantes en su mayoría. De hecho, la locomotora está presente solo en unas pocas imágenes de la serie y una de ellas más bien presenta la máquina en ruinas, es decir, el tren abollado tras sufrir un accidente (fig. 12). Aguilera Skvirsky cuenta que esta imagen apunta a los percances durante la construcción del ferrocarril: “también hay las narrativas sobre el peligro de la construcción y todas las vidas que se perdieron. Entonces, para mí, esa foto hace referencia al peligro, al fracaso, a por qué la historia del ferrocarril es muy complicada en el Ecuador . . . Tiene todas estas complicaciones. Hay los fracasos, hay las muertes de los obreros y no hay fotos de eso. Entonces, en una foto así puedo hacer referencia a eso” (entrevista personal). El tren en ruinas desafía el discurso triunfal que más bien lo retrata imponiéndose sobre cualquier obstáculo. Así, de manera similar a como Gil Gilbert desbarata la fantasía de la máquina en *Nuestro pan* mostrando el tractor como un objeto inanimado, que no puede andar sin la intervención de los trabajadores, Aguilera Skvirsky exhibe el tren derrotado por fuerzas superiores.



Fig. 12. Aguilera Skvirsky, Karina. *Los obreros del ferrocarril*. 2016. Doblado a mano y collage, 71 x 86 x 2 cm. En <http://www.karinaskvirsky.com/the-railroad-workers-los-obreros-del-ferrocarril/1383izq4d0732mum8pd2smdkci1ppz>.

En su análisis de *Los obreros del ferrocarril*, Ángeles Donoso Macaya llama la atención sobre los pliegues: “La artista elabora estos pliegues a mano, doblando y redoblando cada una de las fotografías . . . Por un lado, dan cuenta del paso del tiempo: denotan y connotan el acto de archivar. Los pliegues nos recuerdan que estas fotografías han permanecido guardadas y que no han circulado”. Resulta interesante que en su artículo Donoso Macaya describa la presencia--o, mejor dicho, la irrupción--de los obreros en el paisaje contemporáneo como “espectral” o “casi fantasmal”. Esto recuerda tanto *Nuestro pan*, en que visiones de José Aucapiña asaltan a Eusebio Sandoval, como “El negro Santander”, en que los gritos del protagonista irrumpen en las casas asustando a sus habitantes. En todos los casos, se trata del retorno de lo reprimido, de historias enterradas que resurgen entre los escombros. En *Los obreros del ferrocarril*, el contraste entre los colores de las fotografías actuales y el blanco y negro de las fotografías del archivo da la impresión de que estas son radiografías de aquellas, que revelan capas sepultadas por años de olvido e indiferencia. En una de las imágenes (fig. 13), un grupo de obreros se halla debajo de la tierra, lo cual refuerza la idea de que su labor se realiza más allá de la mirada, en otras palabras, de que es una labor invisible. Así, de manera similar a los hombres-topos en *Redoble por Rancas*, los obreros del ferrocarril aparecen casi como una comunidad subterránea, sobre cuyo trabajo se erige el edificio de la “civilización” y el “progreso”. En este sentido, resulta interesante que Aguilera Skvirsky describa su objetivo en este proyecto en términos de una excavación: “mi idea era de hacer una excavación de la foto y meter los trabajadores que

realmente terminan en la historia como . . . invisibles, o sea, una historia que no se cuenta porque eran obreros, no tenían nombres” (entrevista personal). Las fotografías de *Los obreros del ferrocarril* precisamente dan la impresión de ser excavaciones en el paisaje y en la historia. La artista remueve capas de olvido e indiferencia para desenterrar las historias de los obreros. Pese a los más de setenta años que las separan, la obra de Aguilera Skvirsky no es tan distinta a la Gil Gilbert: ambos ponen al frente los cuerpos de los trabajadores que dan vida a las mercancías.



Fig. 13. Aguilera Skvirsky, Karina. *Los obreros del ferrocarril*. 2016. Doblado a mano y collage, 64 x 51 x 2 cm. En <https://www.africamericanos.net/los-obreros-del-ferrocarril-el-peligroso-viaje-de-maria-rosa-palacios/>.

Capítulo 3

Cargadores ciborgs: neoliberalismo y saberes y haceres comunitarios en “El cementerio de elefantes”, de Miguel Esquirol Ríos

El cargador, más conocido como aparapita en el contexto boliviano, es un personaje de larga data en el arte y la literatura de la región andina. Desde *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1616), de Felipe Guamán Poma de Ayala, hasta el cuento de ciencia ficción “El cementerio de elefantes” (2008), de Miguel Esquirol Ríos, el cargador ha sido un símbolo tanto de la instrumentalización de los cuerpos indígenas como de un modo de vida alternativo, en los márgenes del capitalismo global. En su artículo sobre el *Álbum de la revolución* (1954)--una colección de más de ciento cincuenta fotografías producida por el emergente estado boliviano posrevolucionario--Silvia Rivera Cusicanqui señala que el cargador es “sinónimo de explotación y opresión racial”, según el discurso “miserabilista” del Movimiento Nacionalista Revolucionario, MNR (“Construcción de imágenes” 177). Para Rivera Cusicanqui, el “miserabilismo” del MNR pretende reducir a los actores populares a “víctimas sufridas”, sin nombre ni identidad propia (“Construcción de imágenes” 175-6). En el álbum, la etapa oligárquica--es decir, el pasado anterior a la revolución de 1952--está representada con la imagen de un mercado, con un cargador y un ciego guiado por una niña en primer plano (fig. 14 y 15). De este modo, tanto el mercado como el cargador son asociados a un pasado de explotación y miseria a punto de ser transformado por la acción liberadora del MNR.

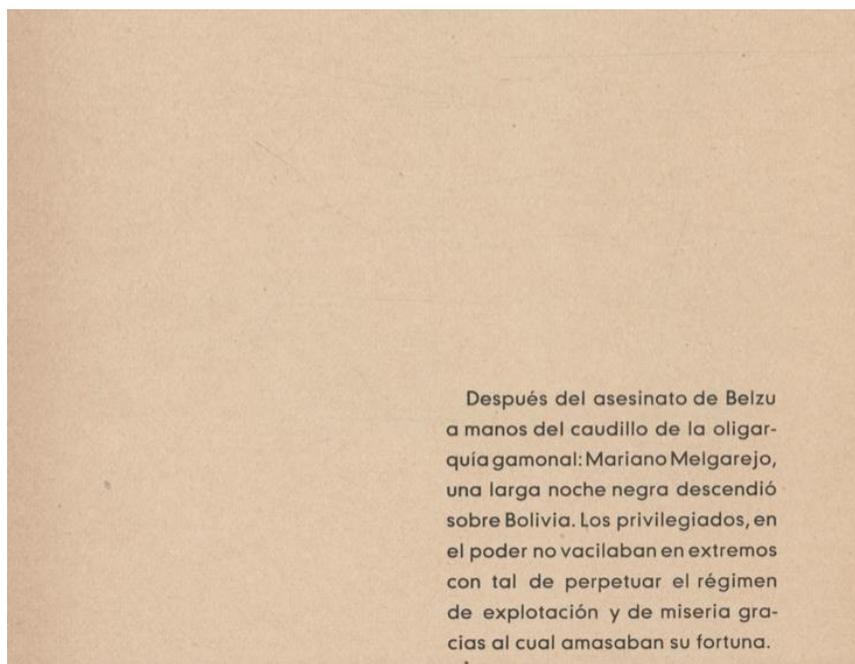


Fig. 14. Texto que acompaña la imagen del mercado en la época oligárquica. En Fellman Velarde, José. *Álbum de la Revolución. 128 años de lucha por la independencia de Bolivia*, 1953, p. 4.



Fig. 15. El mercado en la época oligárquica. En Fellman Velarde, José. *Álbum de la Revolución. 128 años de lucha por la independencia de Bolivia*, 1953, p. 5.

Sin embargo, en *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo* (1988), Rivera Cusicanqui y Zulema Lehm Ardaya advierten que los sectores populares--en especial, los artesanos y trabajadores manuales--no fueron de ninguna forma sujetos pasivos en el periodo anterior a la revolución de 1952, sino más bien protagonistas de intensas movilizaciones, sobre todo en la década de 1920. Por ejemplo, la Federación Obrera Femenina, que congregaba los gremios de floristas, culinarias, fruterías y verduleras minoristas, entre otros, denunció activamente los abusos de las autoridades estatales, como la distribución arbitraria de los puestos de los mercados, la expulsión de las vendedoras callejeras, las represalias de los gendarmes en contra de las sindicalistas, etc. (71). Así, a diferencia de la imagen de explotación y miseria presentada en el *Álbum de la revolución*, el mercado fue “a la vez lugar de reunión y de confrontación con los representantes del estado (gendarmes, agentes municipales)” (270). En el caso de los cargadores, si bien no integraron la Federación Obrera Local--que reunía los sindicatos de constructores y albañiles, sastres, carpinteros, mecánicos, así como la Federación Obrera Femenina--Rivera Cusicanqui y Lehm Ardaya sostienen que muchos de ellos “formaron parte de la red de caciques-apoderados liderizada por Santos Marka T’ula, sobre la base de los sistemas organizativos propios del ayllu” (265). De este modo, desmienten el discurso “miserabilista” del MNR que pretende borrar las movilizaciones de los actores populares para así alzarse como motores del cambio y redentores de los grupos excluidos.

Si bien en el discurso “miserabilista” del MNR el mercado y el cargador están asociados al pasado anterior a la revolución de 1952, ni uno ni otro desaparecen una vez instaurado el gobierno posrevolucionario, sino que perviven ocupando un lugar central en las redes comerciales, así como en el imaginario cultural boliviano. Precisamente, en la segunda mitad del siglo XX, Jaime Saenz le dedica varias páginas al aparapita. En su obra, este representa un modo

de vida alternativo, en sintonía con los ritmos de la ciudad y en peligro de desaparecer ante la modernización. Sin embargo, a pesar de ser reiteradamente asociado al pasado o al atraso, el cargador, incluso, permanece transformado en ciborg en el presente alternativo de “El cementerio de elefantes”. Narrado desde la perspectiva de un cargador, el cuento relata la convivencia entre un grupo de cargadores y el personaje del Escritor, interesado en documentar sus modos de vida y condiciones de trabajo. De esta manera, el cargador es una figura a la cual artistas y escritores han recurrido en distintos momentos de la historia de Bolivia, y los Andes, para reflexionar sobre los proyectos económicos, sociales y políticos en curso.

Si bien *Memorias de futuro*, la colección de cuentos que incluye “El cementerio de elefantes”, fue publicado en el 2008, este último está fechado en abril del 2006, tan solo unos meses después de iniciado el primer gobierno de Evo Morales. En Bolivia, la primera mitad de la década del 2000 estuvo marcada por protestas populares en contra del modelo neoliberal. A partir de 1985, en medio de una grave crisis económica, el entonces presidente Víctor Paz Estenssoro, del MNR, implementó una serie de medidas neoliberales, impulsadas por organismos financieros internacionales con sede en los Estados Unidos. De este modo, se redujo el gasto público y se flexibilizó el mercado laboral (Thomson et al 503). Hacia finales de la década de 1990, con el desempleo por encima del 20% y el subempleo, del 60%, el modelo inaugurado por Paz Estenssoro había perdido su encanto (Thomson et al 505), de ahí las revueltas sociales en los años siguientes. En este escenario de transición--entre el descontento ante un modelo desgastado y la expectativa de un nuevo gobierno, con la promesa de una mayor participación del estado y una mejor distribución de las rentas--se gestó “El cementerio de elefantes”. Así, el protagonismo del cargador en el cuento es sugerente de la precarización laboral en el país--y en la región andina en general--en ese momento. Sin embargo, como se indicó, el oficio de cargador no es nuevo, como tampoco lo es su representación en el arte y la literatura de los Andes. De esta manera, al hacer del cargador, transformado en ciborg, su protagonista, Esquirol Ríos apunta a la persistencia de formas laborales, así como de saberes y haceres comúnmente considerados arcaicos, pre- o anti-modernos, parafraseando a Verónica Gago en *La razón neoliberal* (2015). Entonces, al colocar al cargador en un escenario futurístico de ciencia ficción, Esquirol Ríos rebate el mito del progreso neoliberal, basado en la creencia en la superación de etapas.

Este capítulo propone que Esquirol Ríos reescribe los clásicos textos de Saenz sobre el aparapita en clave de ciencia ficción para cuestionar la supuesta linealidad del proyecto neoliberal. El oficio de cargador, así como los saberes y haceres que este implica perviven en el presente alternativo de “El cementerio de elefantes”. De esta manera, en la misma línea de científicas sociales como Gago, Esquirol Ríos llama la atención sobre cómo el neoliberalismo se articula con formas laborales, y prácticas y conocimientos considerados pre- o anti-modernos.

La Feria 16 de julio en El Alto, Bolivia, uno de los referentes del cuento, congrega 25 mil personas y genera un movimiento económico que supera los dos millones de dólares semanales, según investigaciones de Rafael Laura en el 2019 (Nueva Economía). Es tal la importancia de los comerciantes bolivianos de origen aymara en el escenario global que los fabricantes asiáticos adaptan sus productos a las necesidades y preferencias del mercado boliviano (Tassi et al 102). El aparapita, cargando y descargando camiones, así como transportando mercancías para clientes particulares, cumple un rol fundamental en estas redes comerciales. Sin él, el movimiento económico que generan ferias como la 16 de julio no sería posible. De este modo, el cargador no es simplemente un rezago del pasado, sino una pieza clave en el funcionamiento del neoliberalismo, entendido en su pluralidad, es decir, tanto “desde arriba”, desde corporaciones, agencias y gobiernos, como “desde abajo”, desde los sectores populares, siguiendo los

planteamientos de Gago¹⁹. “El cementerio de elefantes”, precisamente, captura la centralidad del cargador, que comúnmente es relegado a los márgenes. La persistencia y transformación del cargador en el presente alternativo del cuento se explica por la sobrevivencia de haceres y saberes comunitarios, así como por la articulación flexible del neoliberalismo con estos.

En primer lugar, se analizará la convergencia de tiempos múltiples en “El cementerio de elefantes”. Las referencias a distintos momentos en la historia de Bolivia, así como a los textos de Saenz complican la temporalidad en el cuento y apuntan a la continua explotación de las poblaciones indígenas. En segundo lugar, se examinará la representación monstruosa de los cuerpos de los cargadores como expresión de lo que el capitalismo global les hace a los cuerpos que son marcados por la raza, la etnia, la clase, el género, etc. En tercer lugar, se prestará atención a los saberes y haceres inscritos en los cuerpos de los cargadores que les permiten navegar el paisaje siempre cambiante del mercado. El énfasis en el mercado como organismo vivo lo diferencia de otros espacios como la fábrica que demandan, más bien, un comportamiento mecanizado. El mercado, en cambio, les exige a los cuerpos adecuarse constantemente a nuevas circunstancias, de ahí la particularidad de los ciborgs en el cuento de Esquirol Ríos. Son ciborgs que se benefician tanto de las innovaciones tecnológicas como de las prácticas y los conocimientos comunitarios. Por último, se discutirá cómo “El cementerio de elefantes” teoriza el oficio de escribir a través del personaje del Escritor y el narrador, un cargador devenido escritor. El cuento aboga por una práctica de escribir con y desde el cuerpo, de manera que recorta la brecha entre esta y otros trabajos manuales como el de cargador. A lo largo del capítulo, se incluirán en la discusión otras representaciones del cargador en la región andina, como la autobiografía de Gregorio Condori Mamani (1977), editada por Ricardo Valderrama y Carmen Escalante, y los cortometrajes *Sin título* (1974), de Carlos Ferrand, y *Solo un cargador* (2003), de Juan Alejandro Ramírez.

Ciencia ficción y tiempos múltiples

En su estudio sobre la ciencia ficción de la frontera posterior a NAFTA²⁰, Lysa Rivera llama la atención sobre cómo esta cuestiona prácticas laborales coloniales a través de la figura del ciborg, “un híbrido de máquina y organismo” (Haraway 149). Trabajadores de corporaciones transnacionales con nódulos implantados en sus cuerpos o chips incrustados en la base del cerebro, confinados dentro de maquiladoras virtuales son ejemplos de “trabajo ciborg” -*cyborg labor*, en inglés-, deshumanizado e invisible (Rivera 424). De acuerdo con Rivera, en estas narrativas de la frontera, el “trabajo ciborg” es una fuerza laboral mecanizada que, a pesar de su gran número, se mantiene invisible para los consumidores que se benefician de ella (421). Por ejemplo, en la película *Sleep Dealer* (2008), del cineasta estadounidense Alex Rivera, a través de nódulos implantados en sus brazos y espalda, el protagonista, Memo Cruz, puede controlar los movimientos de robots al otro lado de la frontera. Así, el consumidor se beneficia de la fuerza laboral del trabajador, barata y eficiente, sin tener que lidiar con el cuerpo de este. De este modo, Rivera sostiene que la ciencia ficción de la frontera posterior a NAFTA toma distancia de la visión utópica del ciborg de Donna Haraway (421), para quien este más bien representa la posibilidad de superar las identidades unitarias y de abrazar los dualismos antagónicos. En las

¹⁹ En palabras de Gago, “Si se trata de pensar el neoliberalismo no sólo como una doctrina homogénea y compacta, es para poner el foco en la multiplicidad de niveles en los que opera, la variedad de mecanismos y saberes que implica y los modos en que se combina y articula, de manera desigual, con otros saberes y formas de hacer” (30-1).

²⁰ El Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA, por sus siglas en inglés) entró en vigor el 1 de enero de 1994.

narrativas analizadas por Rivera, en cambio, el cuerpo ciborg es reducido a un cuerpo-objeto, es decir, a una extensión de la máquina (421).

De modo similar a las narrativas estudiadas por Rivera, “El cementerio de elefantes” presenta un escenario futurístico poblado de organismos cibernéticos: cuerpos con pantallas procesadoras implantadas en el antebrazo que transcriben audio a texto, así como cuerpos con brazos y columnas metálicas, músculos artificiales, ojos mecánicos y procesadores en la base del cráneo que permiten controlar los brazos y la espalda. La anexión de componentes tecnológicos a los organismos responde a la intención de mejorar las capacidades de estos últimos. Por ejemplo, en el caso de los cargadores, la tecnología integrada a sus cuerpos incrementa su productividad, en tanto pueden cargar más peso por viaje, lo cual disminuye el gasto para el cliente. Precisamente, el atractivo del cargador ciborg para el consumidor reside en su condición de mano de obra eficiente y barata: “Cuando llegamos nosotros [los cargadores ciborg], eran ellos [los aparapitas] los que se encargaban de cargar las cosas . . . Pero no pudieron competir con un poco de *testo*²¹ corriendo por las venas, contra unos huesos de titanio, una espalda diseñada para otros planetas. Poco a poco los fuimos desplazando. Transportábamos más cantidad y cobrábamos lo mismo” (loc. 2196). Así, en el presente alternativo del cuento, los aparapitas han sido reemplazados por los cuerpos tecnológicamente modificados de los cargadores ciborgs.

Rivera destaca las conexiones entre pasado, presente y futuro en la ciencia ficción de la frontera posterior a NAFTA. De acuerdo con ella, si bien estas narrativas presentan escenarios futurísticos, el “trabajo ciborg” no es más que “un símbolo cargado políticamente para prácticas laborales reales bajo el capitalismo tardío” (421), es decir, en el presente de estos textos. No obstante, la relevancia del estudio de Rivera radica, sobre todo, en llamar la atención sobre las conexiones que estas narrativas establecen entre el momento de su producción--su contexto social y político--y el pasado. Según ella, estos textos interpretan los impactos del capitalismo global en el presente como una prolongación de la historia de explotación de poblaciones indígenas, de ahí que su crítica no se limite a su presente, sino que se extienda al pasado (431). Por ejemplo, en *Lunar Braceros: 2125-2148* (2009), de Rosaura Sánchez y Beatrice Pita, la explotación de los trabajadores en la luna, todos ellos personas de color, trae a la mente tanto el Programa Bracero de mediados del siglo XX como la extracción de uranio en los desiertos de Arizona y Sonora por parte de los Estados Unidos (Rivera 428-9). Por eso, Rivera sostiene que, al imaginar el futuro de la explotación laboral en la frontera, la novela de Sánchez y Pita realmente está volviendo a contar la historia colonial de la frontera (437). De esta manera, en las narrativas estudiadas por Rivera, el futuro imaginado es más bien una continuación de la historia colonial en el sentido de que prolonga las relaciones coloniales de poder entre Estados Unidos y México, y la división de trabajo que sustentan estas relaciones.

Volviendo a “El cementerio de elefantes”, el cuento no especifica el tiempo en que ocurren las acciones. Si bien podría tratarse de un futuro cercano, sobre todo, por la presencia de ciborgs, a excepción de estos organismos cibernéticos, casi todo lo demás en el cuento es reconocible para el lector. En otras palabras, el mundo imaginado por el cuento es bastante similar a la realidad conocida por el lector. Precisamente, la definición de ciencia ficción de Darko Suvin propone la presencia de una innovación que provoca una sensación de extrañamiento frente a la realidad conocida, lo cual conduce a un cuestionamiento de las condiciones presentes (Ginway 20). En el texto de Esquirol Ríos, la innovación radica en la presencia de ciborgs, principalmente de cargadores ciborgs, de ahí que el mundo imaginado por el cuento no le resulte familiar al lector a primera impresión; sin embargo, ese extrañamiento

²¹ En el cuento, el *testo* es una sustancia que actúa como “reforzador de músculos” (loc. 1815).

hace posible una mirada crítica frente a una modalidad de trabajo de raigambre colonial que está totalmente normalizada en el presente.

Desde la llegada de la expedición de conquista al Perú, los españoles optaron por usar masivamente cargadores indígenas, dada “la insuficiencia de los animales de carga--por el poco peso que podían llevar las llamas y la escasez y alto precio de mulas y caballos” (Varón Gabai 721). En el *Primer nueva corónica y buen gobierno* (1616), Guamán Poma incluye un dibujo de un cargador indígena maltratado por un viajero español (fig. 16). El texto que acompaña la lámina hace hincapié en la animalización del cargador indígena, tratado como un caballo: “otros [españoles] piden cinco o diez indios y los llevan cargados como caballo, animal, arreándole, y no se les paga” (I, 403). De acuerdo con el historiador Luis Miguel Glave, si bien las regulaciones de 1543 pretendieron evitar el uso de indígenas como cargadores, esta “legislación entró en contradicción con los encomenderos, que todavía no tenían ‘moderación’ en sus tributos y en el uso del servicio personal de sus tributarios” (45). De este modo, los indígenas continuaron transportando mercancías a largas distancias como una forma de tributo, tal como escribe Juan Polo de Ondegardo y Zárate en 1571: “mucho tiempo duró dar yndios en los tambos para cargas todos lo que cada uno pedía, e aún para amacas si quería camynar en ombros de yndios no tenya que hacer mas que negociarlo en el primer tambo donde salía” (citado por Glave 46). Así, los cargadores indígenas del trajín colonial²², con mercaderías y hamacas en hombros, no son tan distintos de los cargadores ciborgs de “El cementerio de elefantes”, quienes también llevan a sus clientes a cuestas: “En alguna ocasión incluso se puede ver al cliente subido en la espalda de un cargador junto a sus bolsas de compras” (loc. 1789). En la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* (c. 1705-1736), de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela, también hace su aparición el cargador indígena, esta vez bajo el nombre de “aparapita”: “Es también muy digno de notar la fortaleza de los indios de este reino, porque seguramente caminan cargados muchas leguas con cuatro y más arrobas de peso, y en esta Villa los que llaman aparapitas (que es lo mismo que llevadores) cargan de una parte a otra (mucha distancia) más de siete u ocho arrobas en sus espaldas” (I, 156). De este modo, si se despoja a los cargadores ciborgs del cuento de Esquirol Ríos de sus componentes tecnológicos, la figura del cargador indígena de raigambre colonial es claramente reconocible. Así, si bien “El cementerio de elefantes” no hace referencias explícitas a un pasado colonial, el presente alternativo que imagina es una continuación del pasado colonial, de manera similar a las narrativas de la frontera estudiadas por Rivera. Tomando prestadas las palabras de Rivera, textos como el cuento de Esquirol Ríos sugieren “que lo que existe ahora y lo que se avecina deben ser vistos a través de un lente de una memoria profundamente colonial y racial” (431).

Pese a que “El cementerio de elefantes” no incluye mayores referencias históricas que permitan situar las acciones en un momento determinado, es posible reconocer un par de episodios importantes en la historia de Bolivia, episodios que se caracterizan por la violencia ejercida sobre los cuerpos indígenas. En primer lugar, cuando el narrador cuenta la historia del Tubos, hace referencia al auge de la minería de estaño. Cuando el Tubos trabajaba en las minas de Potosí, le cambiaron los músculos de brazos y piernas por bombas hidráulicas con las cuales podría perforar la piedra más fácilmente. Su sobrenombre, el Tubos, justamente apunta a los tubos que le salen de las extremidades y se reúnen en la espalda. Sin embargo, una vez que colapsa el mercado de estaño y las minas cierran, el Tubos se vuelve cargador y trabajador de construcción gracias a su fuerza descomunal. El periodo del auge del estaño comprende de

²² Se entiende por “trajín colonial” “un complejo sistema de uso de recursos económicos indígenas para el transporte de las mercaderías a largas distancias” (Glave 12).

inicios del siglo XX a 1952, año en que se decreta la nacionalización de las minas. En este intervalo, la mina Siglo XX en Llallagua, Potosí, llega a ser la mina de estaño más grande del mundo y su propietario, Simón Iturri Patiño, conocido como uno de los tres barones del estaño, es nombrado por el *New York Times* en 1925 uno de los diez hombres más ricos del mundo (Zeballos). No obstante, mientras los tres barones del estaño--Patiño, Hoschild y Aramayo--amasan grandes fortunas, los trabajadores mineros mueren al promediar los treinta años, sea afectados por la silicosis o alcanzados por las balas de los ejércitos represores (Córdova Claure 4). De este modo, el pasado reciente al que alude el cuento de Esquirol Ríos para narrar los antecedentes del Tubos se confunde con este episodio clave de la historia de Bolivia.



Capítulo de los pasajeros / españoles del tambo, y criollos, mestizos y mulatos y criollas, mestizas y españoles cristianos de Castilla / tambos.

Fig. 16. Cargador indígena maltratado por un viajero español. En Guamán Poma de Ayala, Felipe. "Capítulo de los pasajeros / españoles del tambo, y criollos, mestizos y mulatos y criollas, mestizas y españoles cristianos de Castilla / tambos". *Nueva crónica y buen gobierno*, editado por Franklin Pease, vol. 1, Biblioteca Ayacucho, 1980, p. 401.

En segundo lugar, el narrador de “El cementerio de elefantes” cuenta que, en el caso del Karetas, los militares son los responsables de las modificaciones introducidas en su cuerpo: “Al Karetas en cambio fueron los militares los que lo jodieron. Le cambiaron la base del cerebro dice, por la de un gorila, y ahora aunque no tiene músculos nuevos, ni *testos* ni nada, igual puede levantar grandes pesos por encima de su cabeza. Dice que es el gorila espalda plateada que tiene en su cabeza” (loc. 1708). La historia del Karetas recuerda la tortura durante los regímenes militares que se sucedieron en Bolivia entre 1964 y 1982. A pesar de que la violencia ejercida por estos gobiernos no alcanzó las dimensiones de los regímenes de otros países del Cono Sur en este mismo periodo, la censura, la detención arbitraria, la tortura, la ejecución, la desaparición y el exilio fueron prácticas comunes (Thomson et al. 408). De hecho, para 1964, mil doscientos bolivianos habían recibido entrenamiento militar en la Escuela de las Américas como parte del Plan Cóndor (Thomson et al. 407). Precisamente, en *Cyborgs in Latin America*, J. Andrew Brown llama la atención sobre el ciborg como sobreviviente y emblema del trauma en contextos posdictatoriales. Según Brown, el “cuerpo traumatizado” del ciborg da testimonio de la violencia y niega la cultura del olvido en escenarios posdictatoriales (22-3)²³. El hecho de que el Karetas de “El cementerio de elefantes” no pueda articular palabras algunos días también recuerda las secuelas que experimentan los sobrevivientes de la violencia política: “Hay días enteros en los que [el Karetas] no puede hablar y se queda en su cuarto, yo creo que se queda imaginando selvas y árboles. Si ves sus ojos muertos puedes ver al gorila mirándote desde ellos” (loc. 1713). Así, de modo similar a la historia del Tubos, los antecedentes del Karetas apuntan a un momento clave en la historia boliviana. Entonces, si bien el lector asume que el cuento de Esquirol Ríos tiene lugar en un presente alternativo, en un momento en que los aparapitas han sido desplazados por los cargadores ciborgs, distintos tiempos se superponen en el cuento. Esta confluencia de tiempos está acentuada aún más por las referencias literarias presentes en el texto, específicamente a la obra de Jaime Saenz.

“El cementerio de elefantes” abre y cierra con citas de la obra de Saenz, *La noche* (1984) e *Imágenes paceñas. Lugares y personas de la ciudad* (1979), respectivamente²⁴. La cita final es especialmente relevante porque es atribuida al personaje del Escritor, quien ha convivido con cargadores ciborgs y aparapitas registrando sus experiencias y modos de vida: “Si el cargador es la ciudad, como efectivamente lo es, jamás podrá sentirse ajeno a ella y mucho menos desaparecer, pues el cargador dicho sea en conclusión, carga la ciudad sobre sus espaldas” (loc. 2293-8). Estas mismas líneas, ligeramente modificadas, dan fin a la sección sobre el aparapita en *Imágenes paceñas*²⁵, de ahí que el cuento de Esquirol Ríos sugiera que el Escritor no es otro que Saenz. Que el primero esté inspirado en el segundo, probablemente el escritor boliviano más importante de la segunda mitad del siglo XX, complica aún más la temporalidad en el cuento. Mejor dicho, que el Escritor en un escenario futurístico repita las mismas palabras que empleara Saenz para describir al aparapita a finales de la década de 1970 apunta a una yuxtaposición de

²³ Otro de los personajes ciborg del cuento, la dueña del bar “El cementerio de elefantes”, es una sobreviviente, más bien, de la violencia de género. Si bien su ojo mecánico funciona como un detector de metales, que impide que los clientes ingresen armas en el bar, este le es colocado después de que su exesposo le daña el ojo con una navaja.

²⁴ Liliana Colanzi señala que el título del cuento es otra referencia a la obra de Jaime Saenz: “En su novela *Felipe Delgado* (1984), Saenz hace mención al *Cementerio de los elefantes* como un lugar legendario en el imaginario de la ciudad de La Paz, un bar en el que los alcohólicos que deciden poner fin a sus vidas van a beber, encadenándose literalmente al lugar, hasta morir” (127).

²⁵ La sección sobre el aparapita en *Imágenes paceñas* concluye así: “Y según resulta obvio, si el aparapita es la ciudad, como que efectivamente lo es, mal podrá sentirse ajeno a ella y mucho menos desaparecer -pues el aparapita, dicho sea en conclusión, ha cargado la ciudad sobre sus espaldas” (139).

tiempos. De este modo, refuerza la idea de que el presente alternativo no es más que un retorno al pasado, a pesar de las innovaciones tecnológicas. Los cargadores ciborgs, con sus brazos y columnas metálicas, y sus músculos artificiales, no son tan distintos de los aparapitas con los que se topa Saenz, así como tampoco son tan diferentes de los cargadores indígenas descritos en los textos coloniales. Precisamente, Silvia Rivera Cusicanqui llama la atención sobre “la simultaneidad de tiempos heterogéneos” o “tiempos mixtos” en la sociedad boliviana: “Pero el hecho es que todos esos horizontes--prehispanico, colonial, liberal y populista--confluyen en la ‘superficie sintagmática del presente’, en el aquí-ahora del continuum vivido, como yuxtaposición aparentemente caótica de huellas o restos de diversos pasados, que se plasman en *habitus* y gestos cotidianos” (*Un mundo* 76). Así, en la figura del cargador ciborg de “El cementerio de elefantes” se confunden múltiples tiempos, desde la época colonial hasta la era del auge del estaño o los gobiernos militares de 1964 a 1982. Entonces, sería más preciso afirmar que, en el cuento de Esquirol Ríos, el presente alternativo no es más que un retorno a *diversos pasados*, que de hecho nunca se esfumaron, sino que se mantuvieron presentes. Precisamente, el título del libro en que está incluido el cuento, *Memorias de futuro*, apunta a una temporalidad en que pasado, presente y futuro se superponen.

En “El cementerio de elefantes”, las referencias a la obra de Saenz son importantes porque, más allá de su interés por el aparapita y el paisaje urbano, Saenz está obsesionado con la cuestión de la temporalidad²⁶. En la introducción a *Imágenes paceñas*, Sáenz hace hincapié en la coexistencia de múltiples tiempos en la ciudad de La Paz. Si bien se refiere al “espíritu” de la ciudad, “que mora en lo profundo y que se manifiesta en cada calle y en cada habitante” (9), ese “espíritu” no es otra cosa que otros tiempos, otras eras, que se mantienen activas en el presente, aunque en un estado menos inmediato. Esos otros tiempos se hacen presentes “en la superficie ruinoso de una pared, en los gastados peldaños que ya a nadie sirven; en el sitio en que ayer se hallaba una casa”, por mencionar algunos ejemplos (9). Quizás esta yuxtaposición de tiempos sea más evidente en la sección sobre Churubamba, el primer barrio de La Paz:

Churubamba representa un verdadero punto crítico, *el choque de dos modos de vida radicalmente diferentes*: uno, dado al progreso y a todo lo nuevo, nutriéndose con la destrucción de lo viejo y construyendo febrilmente altos edificios y grandes avenidas, modernos hoteles y todo lo demás, y el otro, obstinadamente apegado a las viejas costumbres, oponiéndose al avance de lo nuevo y lo extraño, atesorando la fuerza siempre invencible de un pueblo que encuentra la razón de su existencia en las calles, en los patios y en las casas que le vieron nacer. (23, mis cursivas)

Si bien Saenz admite la pervivencia de otros tiempos, otras eras, en La Paz, también es notoria su preocupación ante la “incontenible avalancha de progreso que, cual despiadado huracán, comienza ya a barrer y arrasar calles y plazas y casas desde sus cimientos, aniquilando con fuerza ciclónica a cuantos seres constituyen hoy, de un modo u otro, la encarnación viva y palpitante de tradiciones, usos y costumbres que mañana habrán desaparecido quizá” (13). Así, es posible reconocer una tensión que recorre las páginas de *Imágenes paceñas*, una tensión entre

²⁶ Irina Feldman sostiene que en *Imágenes paceñas* convergen tres temporalidades distintas: la metafísica, la histórica y la *queer*. Esta última, encarnada por los moradores de los basurales, implica “la posibilidad de que todo tipo de personas, especialmente en la posmodernidad, opten por vivir fuera del tiempo reproductivo y familiar, así como también al margen de las lógicas de acumulación de capital” (Halberstam, citado por Feldman, “Ruina/basural” 162). Por su parte, Tara Daly y Raquel Alfaro observan que “en *Imágenes paceñas* se pone en juego -de manera tangencial- una conceptualización del tiempo andino: una espiral en donde se tejen pasado y presente para producir el futuro” (190). Este capítulo propone que, precisamente por su preocupación por la cuestión temporal, *Imágenes paceñas* es un intertexto fundamental para aproximarse a “El cementerio de elefantes”.

la admiración por la memoria de la ciudad, inscrita en sus calles y plazas, así como en las montañas que la enmarcan y los personajes que la habitan, y la angustia frente a los cambios introducidos recientemente.

Esta tensión se observa claramente en la sección sobre el aparapita. Por un lado, Saenz teme la posibilidad de la desaparición del aparapita, absorbido por “las grandes y pequeñas industrias” (135), pero por otro confía en su supervivencia, dado que el funcionamiento de la ciudad depende de él. Resulta interesante que, si Saenz está preocupado por la posible desaparición del aparapita, el cuento de Esquirol Ríos, treinta años después, sugiera que este oficio se mantiene y que probablemente continúe en el futuro, a pesar de las innovaciones tecnológicas. Precisamente, “El cementerio de elefantes” señala que los vehículos motorizados no pueden competir con los cargadores dada la densidad de puestos y gente que compone la geografía del mercado.

Un año después de la publicación de *Memorias de futuro*, el lunes 22 de junio de 2009, se produjo en La Paz la marcha del carretonazo, que congregó entre trescientos y quinientos cargadores que realizaron un alto en sus labores para reclamar mejores condiciones de trabajo y, sobre todo, para demandar visibilidad: “solamente nosotros queremos mostrarnos ante la sociedad, entre las autoridades que nos vean trabajar... no nos conoce nadie... nadie se acuerda” (Paulino del SMT²⁷, citado por Mita Machaca 130). De este modo, la marcha del carretonazo, así como investigaciones de las ciencias sociales posteriores al cuento de Esquirol Ríos--por ejemplo, *Masculinidades indígenas en el contexto urbano, los cargadores de San Roque* (2014), de Jorge Orlando Villavicencio Guambio, y *Los artesanos del transporte. De q'ipiris a mini-transportistas en la feria callejera de Villa Dolores* (2017), de Julio Cesar Mita Machaca--afirman la persistencia del oficio de cargador, y de sus demandas irresueltas, en las ciudades andinas.

Si bien tanto Saenz como Esquirol Ríos romantizan en cierta medida la figura del cargador por representar un modo de vida alternativo, la persistencia de esta modalidad de trabajo apunta también a la continua explotación de los cuerpos indígenas. En *Imágenes paceñas*, Saenz reconoce los estragos que este oficio produce en el aparapita: “Mas en cierto modo, este posesionarse ha sido para él [el aparapita] un suicidarse--un suicidarse, en aras de una colectividad que precisamente se nutre de él y lo oprime en nombre de un orden social que sólo existe para los privilegiados” (137). La elección del verbo “nutrir” apunta a cómo el sistema económico, social y político se alimenta de las energías vitales de cuerpos considerados desechables, como los cargadores. A pesar de que “El cementerio de elefantes” celebra los saberes y haceres inscritos en los cuerpos de los cargadores, así como la camaradería entre estos, no niega la violencia que continuamente se inflige en estos cuerpos. El narrador relata episodios de una violencia brutal, como la desaparición del cargador que al caer de rodillas destroza el televisor de pantalla plana que lleva a cuestas o el asesinato del Pipas presumiblemente a manos de los nuevos encargados de seguridad del mercado. No obstante, más allá de estos sucesos, los cargadores del cuento experimentan una violencia cotidiana, enraizada en su propio oficio, que marca sus cuerpos como explotables y desechables. De este modo, el cuento de Esquirol Ríos es una rescritura de los textos de Saenz sobre el aparapita en clave de ciencia ficción, con el fin de cuestionar prácticas laborales de raigambre colonial que están bastante normalizadas en el momento presente.

²⁷ El SMT es el Sindicato de Mini-Transporte de Carga Manual, Estibadores y Serenos, El Alto, que Julio Cesar Mita Machaca estudia en su tesis de licenciatura.

En otro de sus cuentos, “Industrias Patiño”, incluido en *Las remotas edades. I Antología de ciencia ficción boliviana* (2014), Esquirol Ríos también conecta distintos momentos de la historia de Bolivia, esta vez a través de cuatro generaciones de la familia Patiño. El cuento inicia en un presente alternativo, en el cual Simón Patiño, el bisnieto de Simón Iturri Patiño, está a la cabeza de las Industrias Patiño. Luego, el texto retrocede progresivamente a las generaciones anteriores -Luciano Patiño, el nieto; Antenor Patiño, el hijo- hasta Simón Iturri Patiño, el fundador de la empresa familiar. No obstante, los distintos tiempos en que tienen lugar las acciones del cuento no solo están conectados por el protagonismo de la familia Patiño, sino también por las innovaciones tecnológicas impulsadas por esta en aras del “progreso”. El cuento abre en el presente, “principios del nuevo siglo” (257), con la inauguración del primer ascensor espacial, que reducirá los costos de transporte de minerales y personas entre la Tierra y las colonias en la Luna. Después, retrocede en el tiempo a 1973, cuando Luciano Patiño llega a la Estación Boliviana Espacial en un cohete de alta potencia, Irpa, para negociar con el líder de la comunidad lunar el acceso al gas Helium-3. Luego, salta a la década de 1950, en la que Antenor Patiño, inversionista en la industria aeronáutica, conspira en contra del entonces presidente para traerse abajo la reforma agraria. Finalmente, llega a los días de Simón Iturri Patiño, quien, de acuerdo con el cuento, impulsa la construcción de una vía de tren que conecte su mina La Salvadora con la ciudad minera de Llallagüa y con Potosí. De esta manera, cada era está dominada por una innovación tecnológica--el tren, la aeronave, el cohete, el ascensor espacial--desarrollada principalmente con fines comerciales, es decir, de transporte de mercancías. Los minerales y el gas son dos mercancías que han desencadenado conflictos políticos y sociales en distintos momentos en la historia de Bolivia. Así, los diferentes tiempos en que se detiene el cuento están conectados por la ciencia, el capitalismo y el colonialismo, que operan de manera conjunta. El mismo texto hace estas conexiones entre distintas épocas explícitas en el discurso de Simón Patiño durante la inauguración del ascensor espacial: “Este Ascensor Espacial es como aquel primer tren de mi bisabuelo, que reemplazó los larguísimos viajes a lomos de mulas. Finalmente, nuestro planeta, pequeño pero tan rico como lo fue un día ‘La Salvadora’, tiene una forma de conectarse con nuestro futuro y con nuestros sueños” (258). De este modo, los distintos tiempos en que repasa el cuento son espejos unos de otros. Entonces, de manera similar a “El cementerio de elefantes”, el futuro que proyecta “Industrias Patiño” es una prolongación del pasado, un pasado marcado por la explotación de poblaciones y recursos naturales. En ambos cuentos, el desarrollo científico/tecnológico está orientado al transporte de mercancías, sea en el propio cuerpo como en el caso de los cargadores o en vehículos. Por último, de modo similar a *Memorias de futuro*, el título de la antología, *Las edades remotas*, apunta a la temporalidad, específicamente, a tiempos distantes entre sí que están conectados de alguna manera. Así, tomando prestadas las palabras de Rivera, la ciencia ficción de Esquirol Ríos también presenta un “futuro con un pasado” (429), en tanto repasa en las condiciones históricas que han derivado en las circunstancias actuales y en los futuros probables.

La ciencia ficción, con sus tiempos múltiples, es también un género ideal para cuestionar la supuesta linealidad del capitalismo, especialmente en espacios considerados “periféricos” como La Paz. En su estudio sobre la feria de La Salada, en Buenos Aires, Argentina, Verónica Gago destaca cómo en el mercado convive una pluralidad de formas laborales que ponen en tela de juicio el propio concepto de trabajo como “trabajo formal, asalariado, masculino, nacional, que percibe al individuo *solo*, desvinculado de su hogar y sus relaciones de reproducción, etc.” (*La razón neoliberal* 47). De acuerdo con ella, en el mercado el capitalismo se articula de manera flexible con saberes, prácticas y redes comunitarias-domésticas, “consideradas arcaicas, pre (o

anti) modernas” (*La razón neoliberal* 62). Como apuntara José Carlos Mariátegui en *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), en el Perú de inicios del siglo XX, así como en Bolivia o Argentina, coexisten elementos de tres economías diferentes: “la economía comunista indígena”, la economía feudal y la economía capitalista. Si bien desde entonces los países andinos han experimentado grandes transformaciones como las reformas agrarias, el valor de los planteamientos de Mariátegui hoy en día radica en reconocer la simultaneidad de economías, a primera impresión, opuestas. El capitalismo coexiste con saberes y haceres comunitarios, así como con modalidades de trabajo gratuito o forzado, considerados como pertenecientes a estadios anteriores, a etapas ya superadas. Como observa Gago, unos y otros no son incompatibles necesariamente, sino que más bien se (re)combinan entre sí, de ahí que ella los denomine “economías barrocas”. Gago también emplea el término “anacronismos empíricos” para referirse a “esa proliferación de modos laborales--que son hoy modos de vida--que coexisten en una nueva unidad temporal” (*La razón neoliberal* 105). Entonces, la ciencia ficción, al superponer pasado, presente y futuro, tiene el potencial de llamar la atención sobre la simultaneidad de economías, en apariencia, disímiles.

El mercado en “El cementerio de elefantes” congrega cientos de clientes cada día, y estas cifras se duplican, o incluso triplican, los días de feria. En este espacio, también conviven distintos tipos de negocio: las pequeñas tiendas de productos locales, los bloques y pasillos con productos importados legal e ilegalmente, los puestos ambulantes sobre carretillas o el suelo, los comedores al aire libre y las casetas de los técnicos. A este paisaje urbano se suman los cargadores y los aparapitas, desplazados por aquellos y convertidos en recicladores de basura. Así, de manera similar a la feria de La Salada estudiada por Gago, en el mercado del cuento coexisten distintas economías y formas de trabajo. Por ejemplo, en el texto los cargadores combinan contratos temporales en la sección de descarga--transportando los productos de los camiones a los puestos de venta--y el trabajo para clientes particulares. De este modo, participan simultáneamente en diferentes modalidades laborales: mientras en el primer caso reciben un pago fijo por su jornada de trabajo, en el segundo el pago es estipulado en cada interacción²⁸. En su estudio sobre los cargadores de San Roque, en Quito, Ecuador, Villavicencio Guambo señala que en muchos casos el cargar no es siquiera considerado por los clientes un trabajo propiamente, sino “una forma de mendicidad” (15), de ahí que el cargador tenga que exigir su reconocimiento como trabajador y una compensación justa por sus servicios. Esto trae a la mente las palabras de Gago sobre la necesidad de ampliar el concepto de trabajo más allá del trabajo asalariado formal para incluir formas mixtas e híbridas como las que se hallan en el mercado. Además, en el cuento de Esquirol Ríos, es posible reconocer redes de solidaridad e intercambio entre los cargadores: el narrador a menudo ayuda al Escritor con sus cajas y bultos, mientras que el Escritor, en retribución a la ayuda y el hospedaje que aquel le brinda, le compra *testo* y bebida. Entonces, los cargadores del cuento, así como los trabajadores migrantes de La Salada, están “íntegramente dentro del capital, pero también fuera” (47), tomando prestadas las palabras de Gago.

El comercio a gran escala que tiene lugar en el mercado no sería posible sin la intervención de los cargadores, que son los únicos capaces de navegar este espacio. Así, en “El

²⁸ Rivera Cusicanqui y Lehm Ardaya también observan que los artesanos y trabajadores manuales combinan distintas modalidades laborales: “Lo que los testimonios ponen en evidencia es el carácter fluctuante de la fuerza de trabajo artesanal: un amplio sector de artesanos trabajan intermitentemente, ya sea en forma independiente, o empleándose en talleres que aglutinaban a una mayor cantidad de trabajadores, bajo la conducción de un maestro que hacía las veces de patrón” (264).

cementerio de elefantes”, el neoliberalismo se entreteje con saberes y haceres comunitarios, así como con modalidades de trabajo consideradas arcaicas o superadas. Si bien el cargador ciborg representa una “evolución” del aparapita, en tanto las modificaciones introducidas en su organismo le permiten cargar más peso, el cuento cuestiona esta visión lineal al hacer hincapié en la yuxtaposición de estas figuras. Además, si se lee “El cementerio de elefantes” al lado del *Álbum de la revolución o Imágenes paceñas*, llama aún más la atención la pervivencia de una forma de trabajo asociada al pasado anterior a la revolución de 1952 o considerada en riesgo de desaparecer en la década de 1970, respectivamente. La figura del cargador ciborg en el escenario futurístico del cuento, justamente, captura la convergencia de tiempos múltiples.

Los cuerpos monstruosos de los cargadores

“El cementerio de elefantes” continuamente repara en los cuerpos de los cargadores, cuerpos con implantes tecnológicos que aumentan su rendimiento, pero también “cuerpos traumatizados”, tomando prestadas las palabras de Brown. Una diferencia importante entre la definición de “trabajo ciborg” propuesta por Rivera y la labor realizada por los cargadores en el cuento de Esquirol Ríos es la cuestión de la visibilidad. Para Rivera, son dos las condiciones que definen el “trabajo ciborg”: la deshumanización y la invisibilidad (420). La segunda consiste en que el cuerpo del trabajador permanece invisible para quien más se beneficia de él, es decir, para el consumidor (Rivera 421). Sin embargo, en “El cementerio de elefantes”, los clientes tratan directamente con los cargadores, de ahí que necesariamente tengan que presenciar sus “cuerpos traumatizados”, emblemas de la violencia. Además, los cuerpos de los cargadores difícilmente pasan desapercibidos en el mercado dada su estatura y dado el tamaño de los bultos que llevan a cuestas:

En medio de la multitud se pueden ver desde lejos avanzar unas montañas. Gigantescos bultos que sobresalen de la multitud y que caminan evitando aplastar a las vendedoras sentadas en el suelo. La superficie uniforme de cabezas es interrumpida por esos hombros y cabezas, normalmente cargados de toda clase de bultos. Son como iceberg recorriendo lentamente los mares del sur. Esto somos los cargadores, gigantescos hombres musculosos llevando sobre los hombros atados de mercadería que pueden superarnos fácilmente en peso. (loc. 1784)

Así, el trabajo de los cargadores no resulta invisible en la misma medida que la labor realizada dentro de las maquiladoras virtuales en la ciencia ficción de la frontera estudiada por Rivera. Tampoco es invisible como en el caso de los aparapitas del mismo cuento, que recolectan basura al caer la noche “como fantasmas o sombras” (loc. 2212).

No obstante, si se vuelve a la cita anterior en que el narrador captura el momento en que hacen su aparición los cargadores, estos no son percibidos como personas propiamente, sino ya sea como partes del cuerpo aisladas--hombros, cabezas--o como fundidos con los bultos que llevan a cuestas. Imágenes como la montaña o el iceberg apuntan a la dificultad de distinguir al cargador de la carga, como si se tratara de un solo bloque. La revelación en la última oración--“Esto somos los cargadores”--responde a la intención de darle un rostro humano a aquello que es percibido como una amalgama de partes del cuerpo y mercancías. De este modo, si bien los cuerpos de los cargadores no se le ocultan al consumidor, su visibilidad es relativa en tanto se confunden con las mercaderías que los sobrepasan en peso y tamaño. Esta fusión de cuerpo y mercancía trae a la mente el corto *Sin título* (1974), de Carlos Ferrand, sobre los cargadores de la ciudad del Cusco. La película, precisamente, abre con un cargador que se desplaza en el mercado con un bulto a cuestas; el bulto es de tal tamaño que apenas se distinguen las piernas del cargador

debajo de él, como si se tratara de una mercancía andante (fig. 17). En otras tomas de los cargadores de espaldas, el bulto sobrepasa de tal manera el cuerpo del cargador que lo oculta casi por completo de la vista del espectador (fig. 18). De este modo, ante los ojos del espectador, es como si la mercadería se desplazara por sí sola, es decir, como si tuviera vida propia. Si bien, por un lado, estas tomas realzan la proeza del cargador, por otro, llaman la atención sobre la (in)visibilidad de su trabajo. Las mercancías andantes del corto advierten cómo los cuerpos que participan en su transporte son reducidos a un mero soporte.



Fig. 17. Cargador con bulto a cuestras. Imagen tomada de Ferrand, Carlos, director. *Sin título*. 1974.



Fig. 18. Cargador de espaldas. Imagen tomada de Ferrand, Carlos, director. *Sin título*. 1974.

Los cuerpos de los cargadores del cuento, con brazos y columnas metálicas, y músculos artificiales, son descritos como cuerpos monstruosos, de ahí que les resulten repulsivos a ciertos clientes²⁹:

Me acerqué a dos jovencitas que miraban ansiosas en busca de ayuda. Su primer gesto al mirarme fue de aversión con un fruncir de labios y de elevar la nariz. Un gesto ya natural que detecto en todas las mujeres y la mayoría de los hombres. Cuando estoy sin camisa frente a un espejo, dos situaciones que en general no coinciden. Puedo ver mis músculos crecidos desproporcionadamente con venas azules y medio amoratadas, el efecto normal del *testo*. Mi rostro tampoco es un poema ya que después de muchos años de lucha libre es lo que más sufre puesto que no existe un sistema de protección decente. Así que tengo el rostro como una papa particularmente grande y vieja. Tengo el pecho también hinchado por el *testo* y parece que tuviera dos tetas de vieja, pero en realidad son duras masas de los músculos pectorales. Tengo las piernas entreabiertas a los costados ya que no las puedo juntar por causa de los tríceps crecidos, además la espalda semirígida [sic] por el refuerzo en las articulaciones me da una apariencia medio desgarbada, entre las piernas en cambio como dos uvas pasas los recuerdos miserables de mi sexo. Es normal que las niñas pongan ese gesto al verme, pero en este caso duró sólo unos instantes. (loc. 1906-1911)

En *El monstruo como máquina de guerra*, Mabel Moraña sostiene que el rechazo que inspira lo monstruoso se funda en su condición perturbadora del status quo, en tanto deja al descubierto “la precariedad de lo social, su porosidad extrema, su inestable equilibrio epistémico” (41). En “El cementerio de elefantes”, los cuerpos monstruosos de los cargadores dan testimonio de la violencia en contra de ciertas poblaciones marcadas por la raza, la clase, el género, etc., a las que se considera descartables.

Las historias del Tubos o del Karetas le recuerdan al lector que se trata de “cuerpos traumatizados”, marcados por los horrores cometidos en aras del “progreso”. El Tubos, el Karetas e incluso el propio narrador no optan por el oficio de cargador por vocación o porque este represente la posibilidad de un modo de vida alternativo, sino porque probablemente sea el único trabajo que pueden realizar en las condiciones en que se encuentran sus cuerpos tras ser manipulados, magullados y desechados, sea por los barones del estaño, los militares, los narcotraficantes, los empresarios del entretenimiento, etc.³⁰ Así, la presencia de sus cuerpos monstruosos ante los clientes--y el propio lector--es un recordatorio de que aquello que ha sido desechado no desaparece necesariamente, sino que, aunque en los márgenes, pervive y reemerge. En su análisis del cuento, Liliana Colanzi llama la atención sobre la cuestión de la basura y el desperdicio. Ella observa que “los cargadores son cyborgs que se construyen a sí mismos no con tecnología de última, sino reciclando partes viejas y utilizando marcas piratas” (136, mis cursivas). Se podría agregar que no solo los componentes tecnológicos que incorporan los

²⁹ En “El aparapita de La Paz” (1972), Saenz también describe el aspecto físico del aparapita en términos monstruosos: “Tan pronto como una víctima de la violencia o como un propiciador de ella, el aparapita se ve a menudo *ensangrentado, con una cara monstruosa, con espantosas heridas* que, evidentemente, a él no le preocupan en lo más mínimo” (citado en Canelas Jaime 120, mis cursivas).

³⁰ En su análisis comparativo de Jaime Saenz y Víctor Hugo Viscarra, Feldman señala el uso problemático por parte de Saenz del adverbio “voluntariamente” para referirse a las condiciones de vida y trabajo de los moradores de los basurales: “Las personas no terminan en la calle por su propia voluntad, esto es romanticismo. Las prácticas de *askesis* y la borrachera, en cuanto prácticas liminales, son una necesidad; y pueden ofrecer, o no, un acceso ‘privilegiado’ al conocimiento” (175). Del mismo modo, los cargadores de “El cementerio de elefantes” no optan por el oficio de cargador por vocación, sino, sobre todo, por necesidad.

cargadores a sus organismos son objetos desechados a los que se les da un nuevo uso, sino que ellos mismos son cuerpos desechados que encuentran en el oficio de cargador un nuevo uso. De este modo, sus cuerpos generan aversión porque constituyen una suerte de regreso de aquello que ha sido violentado, descartado y expulsado a los márgenes.

Si bien la presencia de estos cuerpos monstruosos resulta perturbadora en tanto revelan los horrores del orden político, económico y social, este efecto se hace más patente en el lector que en los demás personajes de “El cementerio de elefantes”. El oficio de cargador está tan normalizado en el contexto del cuento que no genera extrañamiento en los demás personajes, a excepción del Escritor. Volviendo a la cita anterior, la reacción de aversión de las jóvenes clientas es fugaz--“duró sólo unos instantes”--a pesar de ser su primera vez en el mercado, y da paso más bien a una conversación centrada en ellas: “Al parecer el Escritor les resultó simpático porque empezaron a contarle sus cosas” (loc. 1927). De este modo, la repulsión no conduce a un cuestionamiento del status quo o a un interés por conocer más sobre el “otro” monstruoso. Las jóvenes clientas no sienten curiosidad por el cuerpo monstruoso que está frente a ellas ni por las circunstancias que le dieron origen.

En el cuento, los efectos de lo monstruoso están atenuados, además, por la etiqueta que regula las interacciones entre cargadores y clientes. El narrador explica una serie de reglas no escritas que el cargador debe seguir al aproximarse al cliente: “Ellos [los clientes] nos ven sin ningún problema por nuestro tamaño pero tenemos que ser nosotros los que nos ofrezcamos como voluntarios. Tenemos que poder reconocer en la multitud algún rostro expectante buscándonos hacia lo alto . . . Encontrar ese rostro y acercamos [sic] inmediatamente es un acto reflejo, *hay que presentarse humilde, con la mirada baja como pidiendo perdón por nuestro tamaño*” (loc. 1890, mis cursivas). Así, la actitud servil con la que el cargador se acerca al cliente lo torna no amenazante, a pesar de sus brazos y columnas metálicas, y músculos artificiales. El hecho de que el cargador ajuste su comportamiento a estas normas lo vuelve una suerte de monstruo domesticado ante los ojos del cliente. De esta manera, en “El cementerio de elefantes”, el potencial perturbador del cuerpo monstruoso está mitigado por los códigos que regulan las interacciones entre cargadores y clientes, así como por la normalización del oficio de cargador. Es como si, en el contexto del cuento, hubiera una aceptación del cuerpo monstruoso en aras de la productividad, de ahí que, aunque desagradable a la vista, sea tolerado.

Sobre las relaciones entre los cargadores y sus clientes, vale la pena detenerse en el corto *Solo un cargador* (2003), de Juan Alejandro Ramírez. Si bien este se enfoca en los cargadores que acompañan a los turistas en sus expediciones a las montañas, es posible establecer vínculos con los cargadores del mercado de “El cementerio de elefantes”. *Solo un cargador* está a medio camino entre el documental y la ficción, en tanto presenta la voz en off de un cargador ficticio con imágenes de cargadores reales en los Andes del sur del Perú. Las palabras del narrador están inspiradas en los testimonios de distintos cargadores con los que se topa Ramírez en su trabajo de campo, tanto en los Andes como en otros destinos turísticos alrededor del mundo, como el Himalaya, en Nepal, y el Kilimanjaro, en Tanzania (comunicación personal). Según Ramírez, el narrador es un *composite character*, es decir, un combinado de varios cargadores con los que tuvo contacto directo. El hecho de que la cámara se detenga más de una vez en la camiseta de uno de los cargadores con las letras “Ejército del Perú” hace pensar que estos también son cuerpos desechados que encuentran en el oficio de cargador un nuevo uso.

Mientras en el corto la narración es una suerte de confesión, en el sentido de que el narrador le revela su interioridad al espectador, las imágenes rara vez muestran a los cargadores estableciendo contacto visual con la cámara u otros personajes a su alrededor. La mirada en el

suelo de los cargadores se debe a la posición inclinada de sus cuerpos, característica de su oficio; sin embargo, también apunta a una ausencia de conexión entre estos y sus clientes. De hecho, el narrador confiesa con respecto a las conversaciones con los clientes: “Ellos me pagan y, por eso, no puedo ser sincero”. De esta manera, sugiere que existe una brecha insalvable entre el cargador y su cliente, aún a pesar de los gestos amistosos del segundo. Esta brecha se torna más patente en la escena en que los clientes insisten en tomarse una foto del recuerdo con los cargadores al final de la excursión (fig. 19). La distancia física entre los personajes que posan para la fotografía se traduce en una distancia social, económica, política. Además, la foto del recuerdo contrasta con las narraciones de los clientes una vez concluidos los viajes, ya que estas normalmente omiten a los cargadores: “Lo que dice el Calixto es que, cuando estos [los turistas] estén bien lejos, contarán unas historias bien raras en donde nosotros [los cargadores] habremos casi desaparecido”.

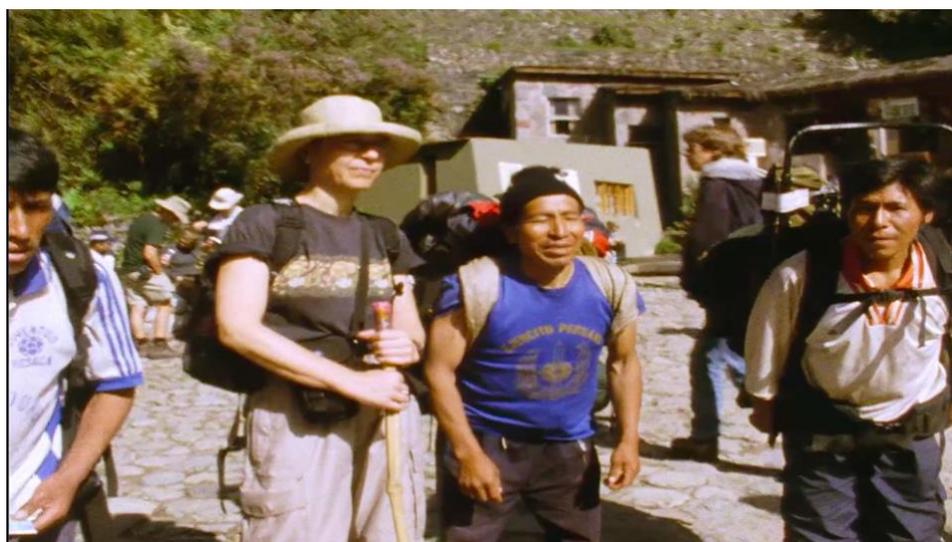


Fig. 19. Cargadores y clienta posan para una fotografía. Imagen tomada de Ramírez, Juan Alejandro, director. *Solo un cargador*. 2003.

Así, de modo similar al cuento de Esquirol Ríos, *Solo un cargador* niega la posibilidad de un acercamiento genuino entre cargadores y clientes dada la violencia en que está fundada la relación laboral que los une. Resulta interesante que en *Imágenes paceñas* Saenz tema la posible desaparición del aparapita impulsada por “el proceso de despersonalización que ya hace tiempo se opera entre nosotros” (135), pues tanto el cuento como el corto sugieren que la relación entre cargador y cliente es ya una relación despersonalizada en el sentido de que el primero ha sido despojado de su condición de persona, de ahí que todo intento de aproximación esté condenado al fracaso si no se parte por rectificar este hecho. “El cementerio de elefantes” propone que los únicos vínculos que establecen los cargadores con alguien de fuera de su grupo son con el Escritor, que tiene un interés genuino en sus condiciones de vida y trabajo, y las dueñas de los bares que frecuentan.

El Escritor, incluso, está dispuesto a ponerse en los zapatos de los cargadores, es decir, a adoptar su oficio y sus modos de vida, a intervenir su propio cuerpo con implantes y sustancias usadas por estos en el desarrollo de sus labores. De manera similar, en *Solo un cargador*, la única conexión que establece el narrador con alguien que no sea cargador es con aquel que está

recogiendo su historia, o sea, el cineasta, aunque esta relación no está exenta de desconfianza³¹. El cineasta es una figura análoga al Escritor en el texto de Esquirol Ríos, más aún si se toma en cuenta que la voz en off del narrador del corto es la voz del propio Ramírez, que ha tomado temporalmente el lugar del cargador³². Si bien el hecho de que la voz en off sea la del director le resta verosimilitud a la película, en tanto rompe el artificio de que se trata de un cargador que ofrece su testimonio, funciona como una suerte de recordatorio para el espectador de que estas historias le llegan por intermedio de un “etnógrafo”. En otras palabras, en el corto la mediación se hace patente a través de la voz.

Los cuerpos de los cargadores en “El cementerio de elefantes” también están animalizados, de modo que no son solo un híbrido de humano y máquina, sino también de humano y animal³³. Quizás el ejemplo más evidente sea el Karetas, a quien los militares le reemplazan la base del cerebro por la de un gorila. No obstante, son numerosos los pasajes del cuento que equiparan el cuerpo del cargador, o partes de él, al de un animal. El mismo título, si bien hace referencia al bar donde los cargadores ponen fin a sus vidas, identifica al cargador con el elefante, debido a su tamaño y memoria espacial. El caparazón que se implanta el Escritor en la columna es conocido coloquialmente como “espalda de tortuga” (loc. 1751). Estar bajo el efecto del *testo* también es descrito en términos de una corporalidad animal: “Sentía *como si mi cuerpo fuera el de un coyote o un zorro* corriendo a toda velocidad por el campo detrás de un conejo. Si cerraba los ojos casi podía oler el aire húmedo y el rastro animal” (loc. 1751, mis cursivas). Por último, el narrador equipara el trato que reciben los cargadores al que se les da a los “burros de carga” (loc. 1741).

Salvo la referencia a los “burros de carga”, que apunta a las vidas explotables, desechables de los cargadores, ninguno de los otros animales en los ejemplos anteriores--gorilas, elefantes, tortugas, coyotes, zorros--son bestias de carga, de ahí que sugieran otros saberes y haceres. Los elefantes destacan por su memoria espacial. Una investigación reciente, liderada por Miriam Tsalyuk, rastreó los movimientos y rutas migratorias de los elefantes en el Parque Nacional Etosha, en Namibia, por periodos de entre dos meses y cuatro años y medio. Los resultados demostraron que estos recordaban los lugares donde habían encontrado alimentos, agua y otros recursos en el pasado, sobre todo durante la estación seca. Así, su memoria espacial los ayudaba a regresar a estas áreas, a pesar de las condiciones ambientales impredecibles (Rodríguez). En “El cementerio de elefantes”, los cargadores también cuentan con una memoria espacial que los guía en sus recorridos por el mercado y la ciudad. Esta asociación entre cargador y memoria está, además, presente en *Imágenes paceñas*. Para Saenz, el aparapita es la memoria viva de la ciudad, pues conoce cada calle, cada plaza, cada edificio, en los que están inscritos las historias de la ciudad: “el aparapita conoce la ciudad en sus más recónditas interioridades, y--yendo más lejos--hasta podría decirse que la ciudad es él . . . el aparapita conoce en lo profundo

³¹ De hecho, la película abre con la desconfianza del narrador frente a aquel que lo sigue con su cámara: “Ayer por la tarde en el mercado, me tropecé con un tipo que me filmaba. Me reconoció. Yo lo vi primero, pero no quise decirle nada. Soy un peón y él jamás será mi amigo. Si él se me acerca, seremos puras bromas y abrazos, pero ahí no más”.

³² En una entrevista, ante la pregunta de por qué siempre usa su voz en off en sus películas, Ramírez responde: “Si luego de hacer solitariamente guion, cámara, sonido, montaje, me parece que otra persona en el off sería casi como un ensayo de distanciarme de mi trabajo” (Ramos).

³³ Gabriel Giorgi destaca las similitudes entre el animal y categorías como “máquina”, “espectro”, “monstruo” (28). La vida animal, de manera similar a categorías como “máquina”, “espectro” o “monstruo”, pone sobre la mesa interrogantes sobre cuáles son “las vidas vivibles, las vidas que tienen un futuro” y cuáles son “las vidas abandonables, irreconocibles, que habitan, de distintos modos, una temporalidad incierta” (Giorgi 16).

la significación de la ciudad” (139). De este modo, al equiparar a los cargadores con los elefantes, Esquirol Ríos hace hincapié en su conocimiento íntimo del espacio, así como de las historias contenidas en este. Por su parte, las comparaciones con los coyotes y los zorros apuntan a la destreza en el movimiento. Precisamente, como se desarrollará más adelante, los cargadores son los únicos capaces de navegar la geografía siempre cambiante del mercado.

La animalización del cargador como signo de su deshumanización está más bien presente en *Gregorio Condori Mamani: autobiografía* (1977), editado por Ricardo Valderrama y Carmen Escalante. Gregorio, quien trabaja de cargador al momento de ser entrevistado, hace énfasis en la condición desechable del cargador una vez que este se enferma o envejece, al punto de que su destino final, muchas veces, es comparable al de un animal de la calle:

Cuando muere un cargador que no tiene a nadie en algún rincón de alguna calle o casa, alguien que le ve da parte a la Comisaría. Van los guardias para hacerlo llevar a la morgue. Si tiene familiares, ellos reclaman y lo hacen enterrar. Pero cuando no hay ningún reclamante, esa alma está tirada sobre una piedra fría, dos o tres días, en la morgue. De ahí la llevan para botarla a la fosa común, la tapan con poquita tierra, con su misma ropa, no hay hábito ni cajón; la botan *como a perro callejero*.

Mana pinniyuq cargador wañoqtin, mayqen calle k'uchupipas otaq wasipi, pi rikoqpas parteta comisarian qomun, chaymantaq guardiakuna hamun morgue man apapunapaq. Familiarninkuna kaqtin paykuna reclamation p'anpachipunku. Pero mana pi reclamante kaqtin, chay alma wikch'ulayakun chiri rumipatapi iskay otaq kinsa p'unchay morguepi. Chaymantataqmi apapunku sankhunman wikch'uyanpunankupaq, hinamantaq pisi allpachawan tapayunku. wasqan pach'antinta, mana habito ni cajón kanchu, wikch'uyapunku *callejero alqota hina* (88, mis cursivas)

La comparación con el perro callejero captura la orfandad del cargador, abandonado a su propia suerte, así como el despojo de su condición de persona. Como se mencionó en capítulos anteriores, en las sociedades andinas, la condición de persona es compartida por todos los seres vivos, de manera que no es exclusiva a la comunidad de humanos (Rengifo Vásquez 91). No obstante, en un orden político, económico y social que impone jerarquías entre las distintas formas de vida a partir de la raza, la clase, el género, la especie, etc., se despoja al cargador de su condición de persona, tal como ocurre con el animal.

Resulta interesante que, en los testimonios de otros cargadores, la deshumanización que estos denuncian incluso vaya más lejos, es decir, por debajo del animal. En los testimonios recopilados por Arturo Moscoso Pacheco, en *Con la vida a cuestras: testimonio de cargadores alcohólicos en Cochabamba* (1987), uno de los temores más recurrentes entre los cargadores es que sus restos sean devorados por los animales: “Si usted tiene corazón en prójimo, si Juan se pierde, le perseguiré a usted, y si a Juan no le ayudan un poquito más, Juan acaba en la morgue como ‘ch’arki’ [carne seca salada], para alimentar a los animales” (54); “Tal persona se ha muerto, ha sido así, ha luchado con nosotros, nosotros no le vamos a dejar, no le vamos a meter en la morgue, después que lo hagan ‘ch’arki’, jamás” (65). Desde la perspectiva de los cargadores cochabambinos, la instrumentalización más extrema de sus cuerpos es volverlos alimento para los animales. La imagen de ser devorado por un animal es significativa de lo que el capitalismo global les hace a los cuerpos de los trabajadores, en tanto se alimenta de sus energías vitales, como se observó en los capítulos anteriores. Si bien en “El cementerio de elefantes” la comparación con los “burros de carga” apunta a este despojo de la condición de persona que

experimenta el cargador, las otras referencias animales son más bien significativas de sus prácticas y redes alternativas.

Saberes y haceres corporales en la ciudad

En cierta medida, “El cementerio de elefantes” está estructurado a partir de recorridos a pie por la ciudad. Los personajes constantemente se están desplazando de un lugar a otro, sea dentro del mismo mercado, o entre este y otros espacios claves: el cuarto donde vive el narrador, el bar de doña Juanita o “El cementerio de elefantes” donde se reúnen los cargadores, la plaza donde se quedan conversando cada noche el narrador y el Escritor, etc. Incluso cuando se dirigen a la zona sur para la boda de la hija del Pipas, al otro extremo de la ciudad, lo hacen caminando: “Estuvimos caminando mucho rato hacia la zona sur. Pronto dejamos atrás los apretados pasadizos del mercado, los viejos edificios del centro, las calles llenas de basura del día anterior. Pronto empezamos a encontrarnos casas bajas de una o dos plantas, casas con un patio de tierra central, los edificios comenzaban a escasear y aunque ahora casi no encontrábamos asfalto y era todo adoquín o piedra, el lugar parecía más limpio” (loc. 2062). Resulta interesante que en el cuento ciertos espacios, al ser recorridos o habitados, (re)activen las memorias de los personajes, las cuales se tornan a su vez en materia de conversación. Por ejemplo, mientras recorren las casas de la zona sur, el Escritor comparte con el narrador y el Pipas sus experiencias de infancia y adolescencia en una casa similar a esas. De igual modo, cuando el narrador y el Escritor deambulan por la sección de tecnología en el mercado, el primero recuerda la historia del cargador torturado por dejar caer un televisor de pantalla plana y la intercala en la narración. También, caminando de regreso a casa tras beber en “El cementerio de elefantes”, el narrador le cuenta al Escritor las historias de dos cargadores que pusieron fin a sus días ahí. Así, el cuento hace hincapié en las memorias contenidas en distintos lugares de la ciudad y en cómo el movimiento a través de estos espacios las (re)activa. Estas memorias no forman parte de una historia oficial, sino, por el contrario, son historias de personajes marginados, excluidos, olvidados, que, no obstante, cumplen un rol fundamental en el funcionamiento de la ciudad. De manera similar a *Imágenes paceñas*, en “El cementerio de elefantes” la narración se teje a partir de estos recorridos a pie por la ciudad y las historias que estas caminatas (re)animan. De este modo, hasta cierto punto, el cuento es una cartografía narrativa, que no solo visibiliza puntos de la ciudad considerados “marginales”--pese a ser claramente centrales para el funcionamiento de esta--sino que también revela formas alternativas de relacionarse con el espacio.

Para explicar mejor estas formas alternativas de relacionarse con el espacio en el cuento, vale la pena detenerse en el concepto de “cultura sobre el suelo”--*culture on the ground*, en inglés--del antropólogo Tim Ingold. De acuerdo con él, en las sociedades euroamericanas, al pie se le ha separado progresivamente de la esfera de operación del intelecto: si la mano se encarga de sujetar y manipular, el pie es considerado poco más que un simple soporte para el resto del cuerpo (317). Siguiendo el trabajo de Robin Jarvis sobre la relación entre caminar y escribir en la Gran Bretaña del siglo XVIII, Ingold señala que en aquel entonces caminar era una actividad para los pobres, los criminales, los jóvenes y, sobre todo, los ignorantes, ya que se creía que la mente solo podía funcionar adecuadamente en estado de reposo (322). Incluso, en las narraciones de los viajeros de la época, se omitían las caminatas, pues se estimaba que el conocimiento no se construía a partir de movimientos a través de los senderos, sino más bien a partir de “la acumulación de observaciones hechas desde sucesivos puntos de descanso” (Ingold 331). Esta reducción del caminar a una actividad mecánica sin beneficios intelectuales perdura hasta hoy. Sin embargo, Ingold hace un llamado a revalorar la “cultura sobre el suelo”, pues, en primer

lugar, es a través de los pies que se está más en contacto con el entorno, aun usando calzado (330), y, en segundo lugar, caminar no es un acto automático en absoluto, sino que implica ajustar los movimientos a condiciones siempre cambiantes (332).

En cierta medida, “El cementerio de elefantes” también reivindica la “cultura sobre el suelo”, en tanto el caminar cumple un rol central en la vida de los cargadores: caminando realizan sus labores, dan forma al espacio y forjan relaciones. La amistad entre el narrador y el Escritor se construye, sobre todo, a partir de caminatas compartidas, en que estos revelan detalles de sus vidas pasadas. En el cuento, además, el escribir no está asociado a un estado de reposo, sino que también se realiza en movimiento, en medio de la caminata. Gracias a la pantalla procesadora implantada en su antebrazo, el Escritor puede registrar sus impresiones en pleno movimiento, comportamiento que es emulado por el narrador hacia el final del cuento:

“Constantemente [el Escritor] hablaba con su muñeca, tenía implantado [sic] en el antebrazo una pantalla procesadora, y lo que hablaba se iba convirtiendo en brillantes letras negras. Él decía que así escribía, que después en una cabina cualquiera mandaba sus textos a su editor” (loc. 1681). De este modo, el cuento hace énfasis en una forma de relacionarse con el espacio que coloca al pie y al movimiento en un lugar central. El caminar, de ninguna manera, es una actividad mecánica, sino por el contrario productora de conocimientos y forjadora de relaciones.

Si bien los cuerpos de los cargadores son cuerpos traumatizados por la violencia política, económica y social, Esquirol Ríos también subraya el repertorio de saberes y haceres inscrito en ellos. Pese a las innovaciones tecnológicas--pese, por ejemplo, a los vehículos de hidrógeno semejantes a naves espaciales--los cargadores no han podido ser reemplazados por ningún vehículo motorizado, precisamente por su conocimiento íntimo del paisaje urbano: “En el mercado es tal la densidad de gente y hay tanto obstáculo en medio de las calles borradas hace tiempo, que cualquier vehículo que se aventure en esta región queda rápidamente detenido a no ser que decida a empujar peatones con furia y a pasar encima de los puestos de fruta, y hay quienes lo hacen; buques rompehielos que van dejando un reguero de insultos y huesos rotos. Es por esta razón que los cargadores somos la mejor forma de transportar mercadería en cantidad” (loc. 1789). Aunque los trazos de las calles han sido borrados por las multitudes, los cargadores son capaces de crear nuevas rutas y abrirse camino entre “la selva de personas” (loc. 1948). Es importante anotar que este repertorio de saberes y haceres corporales con que cuentan los cargadores no es fijo ni estático, sino que constantemente se (re)ajusta a la realidad dinámica y cambiante del mercado: “toda la geografía del mercado podía cambiar de un día para otro” (loc. 1773). Dado que los puestos ambulantes cambian de lugar cada día, los caminos en el mercado se (re)crean continuamente. Entonces, así como la mina en *Redoble por Rancas*, el mercado en “El cementerio de elefantes” es también un espacio que solo puede ser navegado por cuerpos adiestrados, como los cargadores o los aparapitas, sus predecesores.

Las prácticas espaciales de cargadores y aparapitas traen a la mente las tácticas descritas por Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano*. Como se explicó en el primer capítulo, De Certeau niega que la ciudad sea un campo de operaciones programadas y reguladas; por el contrario, son los pasos de los peatones los que, al entretenerse, le dan forma a la ciudad (97). Si bien es cierto, el orden espacial delimita un conjunto de posibilidades y prohibiciones, muchas de las cuales son, de hecho, actualizadas por el peatón al caminar, este también inventa otras, por ejemplo, creando atajos o desvíos, o evitando ciertos caminos (De Certeau 97-8). El mercado en “El cementerio de elefantes” ilustra claramente este punto en tanto las prácticas espaciales de quienes lo habitan constantemente desbordan el conjunto de posibilidades y prohibiciones del proyecto urbanístico dentro del cual este espacio fue imaginado.

Pese a que distintos grupos participan dando forma al espacio, los cargadores y los aparapitas cumplen un rol central, pues son quienes transitan constantemente de un lado a otro. Cuando el Escritor le relata al narrador sus experiencias entre los aparapitas, hace énfasis en la dinámica que existe entre estos personajes y la ciudad: “sus pasos por la ciudad traen consigo la fuerza de su propia presencia, *ellos hacen las calles cuando avanzan por ellas y no al revés*” (loc. 2261, mis cursivas). En las palabras del Escritor resuenan los planteamientos de De Certeau: son los pasos de los peatones--los aparapitas, en este caso--los que dan forma al espacio. Sus apreciaciones también recuerdan a Saenz en *Imágenes paceñas*: “En realidad, el aparapita conoce la ciudad en sus más recónditas interioridades, y--yendo más lejos--hasta podría decirse que *la ciudad es él*” (139, mis cursivas). Como sostiene Ingold, a través del caminar, “los paisajes son tejidos a la vida, y las vidas son tejidas al paisaje, en un proceso que es continuo y sin fin” (333). De esta manera, siguiendo a Saenz, Esquirol Ríos destaca la relación entre los cargadores y la ciudad, una relación de influencia mutua en que los cuerpos se moldean unos a otros.

De manera similar a los campesinos arroceros en *Nuestro pan*, el repertorio de saberes y haceres con que cuentan los cargadores es multisensorial. Si bien dada su estatura los cargadores del cuento pueden ver por encima de las multitudes, el peso de las mercancías que llevan a costas los obliga a encorvarse, de modo que su visión está limitada. Así, el mercado no es un texto ya escrito que se despliegue ante sus ojos, sino un texto que se escribe con cada uno de sus pasos, usando los términos de De Certeau. Tal como sucede con los hombres-topo de *Redoble por Rancas*, las limitaciones en la visión no constituyen un impedimento para cuerpos como los de los cargadores, que saben atender a sus otros sentidos. El Escritor le explica al narrador el principal aprendizaje de su estadía con los aparapitas en estos términos: “Tuve que aprender a moverme en el mercado *como si lo hiciera dentro de mi propio cuerpo*, cada calle era un órgano, cada pasaje una vena, me desplazaba en silencio como fluye la sangre dentro de mi propio cuerpo. Había llegado a entender completamente a la ciudad como sólo con su sabiduría podían entenderla y odiarla los aparapitas” (loc. 2244, mis cursivas). Las comparaciones empleadas por el Escritor apuntan a que el mercado, al igual que la ciudad, es un organismo vivo. Es decir, no se trata simplemente de una superficie sobre la que se actúa, sino de otro organismo--o, mejor dicho, ensamblaje de organismos--con que se interactúa. Las palabras del Escritor hacen énfasis en la importancia de conocer tanto el propio cuerpo como los otros cuerpos con que se entra en contacto. Es decir, es preciso estar en sintonía con las otras formas de vida que componen el paisaje, en este caso, urbano, y ello implica estar atento al propio cuerpo. Resulta interesante que en *Imágenes paceñas* Saenz emplee un lenguaje similar al del Escritor del cuento para expresar cómo el caminante experimenta la ciudad, por ejemplo, la zona de Llojeta, entre los cerros:

Entonces el caminante puede que se acerque [al cerro], poco a poco, para tocar aquella superficie; para encontrar allí y descifrar, por el tacto, los secretos de la ciudad, que se manifiestan por la luz y por el ruido. *Y para percibir su latido*, también puede el caminante quedarse mucho rato apoyado en un peñasco, para escuchar con oído atento y asombrado los lamentos, los gritos, las voces, y los ayes que vive la ciudad. (91, mis cursivas)

Para Saenz, la ciudad, con sus latidos, es también un organismo vivo con el que el caminante entra en contacto con todo su cuerpo y con todos sus sentidos. No se trata simplemente de una superficie, sino de otro cuerpo al que hay que ver, tocar, escuchar; en pocas palabras, sentir. De este modo, Esquirol Ríos les otorga a los cargadores una sensorialidad que no puede ser igualada ni por la tecnología más avanzada.

El íntimo conocimiento del paisaje con que cuentan las poblaciones indígenas ha sido instrumentalizado desde los inicios de la empresa colonial en las Américas. No obstante, este repertorio de saberes y haceres corporales también ha sido un campo de resistencia. En el Ecuador de inicios del siglo XX, Jaime Moreno Tejada identifica dos culturas sobre la movilidad distintas pero superpuestas: por un lado, los proyectos modernizadores que pretenden implementar modos de transporte utópicos entre los Andes y la Amazonía, y, por otro, las ideas no-hegemónicas sobre la movilidad de cargadores y pilotos indígenas, para quienes el ritmo de los movimientos es dictado por la historia y la naturaleza (5). Enfocándose en el caso particular de los Napo Runa en la Amazonía ecuatoriana, Moreno Tejada señala que, ante el fracaso de los sueños de mecanización del gobierno ecuatoriano, este grupo indígena kichwa se convirtió en la única alternativa de transporte entre los Andes y la Amazonía. Por un lado, los cargadores y pilotos indígenas conocían rutas más rápidas que sorteaban los retos impuestos por la geografía, así como lugares donde descansar y conseguir provisiones. Por otro lado, desde la perspectiva de las autoridades ecuatorianas, el ausentismo, las tardanzas, la ebriedad, los ritmos corporales lentos y “no-estructurados” eran todos muestras de la indolencia del indígena, que le restaban eficiencia a su trabajo. Por ejemplo, cargadores y pilotos indígenas a menudo abandonaban en el camino a viajeros y oficiales a su suerte, en medio de la noche (Moreno Tejada 12). Sin embargo, Moreno Tejada advierte que esta supuesta indolencia de los Napo Runa debe ser interpretada como un arte de resistencia encubierta, que, de todas formas, envía un mensaje sobre el poder de este grupo dentro de este espacio determinado. No obstante, ello no borra la violencia infligida sobre estos cuerpos indígenas: muchos cargadores perecían en el frío o sufrían el peso excesivo de la carga (Moreno Tejada 17). Entonces, se trata de dinámicas complejas, dentro de las cuales los cargadores y pilotos indígenas no pueden ser reducidos a víctimas.

Es posible establecer conexiones entre los Napo Runa del estudio de Moreno Tejada y los cargadores del cuento de Esquirol Ríos. Los saberes y haceres corporales de estos últimos también son instrumentalizados por terceros con fines mercantiles. Sin embargo, a su vez, constituyen un “capital corporal” que no puede ser igualado por la tecnología más avanzada--los vehículos de hidrógeno, por ejemplo--así como las prácticas y conocimientos de los Napo Runa tampoco pueden ser desplazados por proyectos modernizadores que no toman en cuenta el ensamblaje de formas de vida que es el paisaje. Además, tal como los Napo Runa, los cargadores del cuento no pueden ser dominados del todo en tanto fuerza de trabajo. Los cargadores constantemente realizan pausas en sus labores para beber y socializar. De hecho, el narrador confiesa que solo trabaja lo necesario para cubrir, sobre todo, sus gastos de *testo* y bebida, de ahí que se resista a ser un cuerpo exprimido hasta el último aliento por la maquinaria de producción capitalista. Además, en el cuento los cargadores se enfrentan a las autoridades del mercado que pretenden regular sus labores:

Justamente en aquellos meses llegaron unos nuevos encargados de seguridad que querían controlar lo qué [sic] transportábamos y cuánto cobrábamos. Tuvimos que organizamos [sic] para que no hicieran eso, el Pipas fue el encargado de reunirse con su jefe para decirles lo que podíamos aceptar y lo que nos negábamos. No queríamos que nos controlaran, no queríamos rendir cuenta con nadie . . . Esta vez nos enfrentamos en serio, los comerciantes tuvieron que cerrar sus puestos, los compradores huyeron despavoridos. *Éramos gigantes desarmados atacando a un ejército de hormigas con arpones eléctricos.* Hubo varios muertos de cada lado. (loc. 2218-2223)

De manera similar a lo relatado por Rivera Cusicanqui y Lehm Ardaya en *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*, en el cuento el mercado es también un espacio de confrontación

con la autoridad. Así, Esquirol Ríos destaca la capacidad de resistencia de los cargadores, que insisten en continuar realizando sus labores en sus propios términos y en sus propios tiempos, en la medida de lo posible. La oposición entre “gigantes desarmados” y “ejército de hormigas con arpones eléctricos” en la cita anterior justamente hace hincapié en que los cargadores solo cuentan con sus cuerpos en esta lucha contra la autoridad, pero que esos cuerpos son más que suficientes. De este modo, “El cementerio de elefantes” captura los matices en la situación de los cargadores, que están “oprimidos pero no vencidos”, tomando prestado el conocido título de Rivera Cusicanqui.

El “capital corporal” con que cuentan los cargadores incluye su conocimiento íntimo del paisaje urbano, pero también una disposición particular del cuerpo para realizar determinadas acciones sin gastar más energía de la necesaria, por ejemplo, para subir los bultos a sus espaldas. Si bien el cuento no ahonda mucho en este último punto--probablemente por los componentes tecnológicos incorporados a los cuerpos de los cargadores que les otorgan una fuerza descomunal--otras narrativas sobre estos personajes desarrollan más ampliamente este “capital corporal”. En *Imágenes paceñas*, Saenz observa que lo que le falta al aparapita en fuerza lo compensa con “maña, destreza y costumbre”:

[A un pobre obrero] le urge llevar un colchón y una cuja a su casa; y no es que tenga reparos en cargar el bulto sobre sus propias espaldas, sino que no siempre tiene las fuerzas suficientes para ejecutar una faena de tal naturaleza, que al mismo tiempo requiere *maña, destreza y costumbre, cosas éstas que al aparapita le sobran*, siendo bien sabido que puede llevar perfectamente un peso de seis quintales a una distancia de veinte o treinta cuerdas sin hacer un solo descanso. (135, mis cursivas)

Esas “maña, destreza y costumbre” a las que se refiere Saenz no son otra cosa que el “capital corporal” del aparapita--conocimientos, prácticas y redes que le permiten superar el peso de los bultos. En su etnografía sobre el Sindicato de Mini-Transporte de Carga Manual, Estibadores y Serenos en la feria de Villa Dolores, en El Alto, Mita Machaca explica algunas de “las técnicas corporales propias del transporte manual” (82). Por ejemplo, para colocar un bulto pesado sobre la espalda, se emplea “el llamado estilo colacha” que requiere la ayuda de un compañero del sindicato: “consiste en unir dos manos (uno le da, dos dedos a la otra persona y el otro agarra esos dos dedos) formando *un lazo con los dos brazos* que rodea a la carga, luego se reclina la carga al lado del lazo humano, y las dos manos que quedan libres deben poner la palma de la mano en la carga en su parte inferior para darle estabilidad, luego se alza la carga y se pone en un lugar alto que está a la altura de la espalda” (82-3). Gracias a estas técnicas, los transportistas pueden cargar grandes pesos sin realizar demasiados sobreesfuerzos; no obstante, ello no quita que sus cuerpos se desgasten en el proceso: “Los MiniTransportistas literalmente dejan su ser en la feria, es decir dejan: sangre, hueso, carne, fuerza que no recuperarán jamás” (Mita Machaca 104). A los cargadores de “El cementerio de elefantes” tampoco les espera un futuro prometedor: muchos de ellos ponen fin a sus días bebiendo hasta intoxicarse, cuando sus cuerpos ya no soportan más bultos y, por ende, ya no tienen cómo ganarse la vida. Así, por un lado, el “capital corporal” de los cargadores les permite proveerse de una fuente de trabajo y sortear obstáculos, pero, por otro, es instrumentalizado para obtener mano de obra barata y eficiente.

El “capital corporal”, así como la “cultura sobre el suelo” de Ingold y las distintas culturas sobre la movilidad de Moreno Tejada, también ocupan un lugar central en *Solo un cargador*. De hecho, hasta cierto punto, el corto está estructurado como una excursión a un sitio arqueológico, en la que los cargadores acompañan a un grupo de turistas. Si bien las imágenes corresponden a distintas excursiones en las que participan cargadores diferentes, es posible

reconocer un eje estructurador más allá de la temática compartida. El corto inicia en las calles de la ciudad, donde un cargador se detiene a comprar en un puesto ambulante, como abasteciéndose para su próxima excursión. Luego, la película se traslada al camino, en medio de las montañas. La cámara sigue de cerca los pasos de los cargadores, que sortean los retos de la geografía. Sus pasos ágiles contrastan con el peso que llevan en sus espaldas. El final de esta parte es anunciado por el narrador: “Hoy es el último día y llegaremos a las ruinas. Estos [los turistas] se han alborotado y casi corren. Y empieza una larga despedida”. Finalmente, el corto vuelve a las calles de la ciudad, donde los cargadores realizan trabajos eventuales hasta la próxima excursión. De este modo, a grandes rasgos, la película está estructurada como una caminata, en la que se intercalan las reflexiones y las memorias del narrador. El camino y el paisaje son tan protagonistas del corto como los cargadores mismos. Dado que la cámara muchas veces adopta el punto de vista de los cargadores, que están de espaldas a ella o fuera del cuadro, el camino y el paisaje a su alrededor dominan el campo visual. La cámara a menudo se detiene en elementos del paisaje, como montañas y árboles, haciendo hincapié en que caminar no es solo desplazarse sobre una superficie, sino interactuar con otras formas de vida. Incluso, en una escena, repara en un cementerio en medio del camino, de modo que los restos de los antepasados también forman parte del paisaje. Así, en la película, el paisaje es un organismo vivo con el que cargadores entran en contacto, no sin tensiones.

El narrador de *Solo un cargador* constantemente subraya su repertorio de prácticas y experiencias corporales, el cual lo coloca, en cierta medida, en una posición de poder con respecto a los viajeros que acompaña. Así como los Napo Runa del estudio de Moreno Tejada, el narrador sabe que el grupo de viajeros, al no estar familiarizado con el paisaje, está a su merced: “Pero allí arriba nadie puede como yo. Por las mañanas, y a veces a puro resbalón, trepaba la carretera. Por las tardes, los bultos me jalaban, y me empujaban por las quebradas, y más rápido que todos. Creo que todavía no me gana nadie. *Estos sin mí no llegarían a ninguna parte. Aquí no hacen nada sin primero ver lo que yo hago*” (mis cursivas). Los cargadores del corto, a lo largo de sus múltiples excursiones, han desarrollado una sensorialidad particular que les permite reconocer cambios en la flora y fauna a distintas alturas: “Estos [los turistas] caminan todo el día. Solo sudan o se quejan y no aprenden nada. Cada veinte metros que subimos o bajamos hay algo distinto y no se dan cuenta de nada”. Desde la perspectiva del narrador, los viajeros no están en sintonía con las distintas formas de vida a su alrededor, de ahí que no noten las particularidades del paisaje. El repertorio de saberes y haceres corporales con que cuentan los cargadores de la película no se limita a su conocimiento íntimo del paisaje, sino que también incluye una disposición del cuerpo especial para realizar diferentes actividades, por ejemplo, para cargar bultos o cruzar puentes. Si los viajeros se marean al cruzar el puente, los cargadores saben cómo colocar su cuerpo, cómo coordinar sus movimientos para evitar estos malestares: “Un día cruzamos un puente y todos se pusieron a gritar. Solo había que caminar derecho, apoyándose hacia atrás y sin mirar la espuma. Eso es lo que te mareo”.

Sin embargo, el narrador de *Solo un cargador* también reconoce que no es todopoderoso dentro de este espacio en las montañas; es decir, admite que constantemente está midiendo fuerzas con los otros elementos del paisaje: “Y hasta me asusto cuando estoy solo en un paraje. Si cuento las cosas que me han pasado, estos [los turistas] me creen tan valentón y les sigo la corriente. Yo siempre he sentido mucho miedo. Y solo me protejo y me defiendo”. Así, de modo similar a *Nuestro pan*, la película no romantiza la relación entre los cargadores y el paisaje: los cargadores son conscientes de que el paisaje contiene fuerzas poderosas, de ahí que estén alertas, con todo su cuerpo y todos sus sentidos. Su repertorio de saberes y haceres corporales no

garantiza siempre su éxito, pues el paisaje continuamente impone nuevos retos; por eso, es preciso (re)ajustar y (re)afinar ese repertorio constantemente para responder a situaciones nuevas; ahí radica su condición dinámica.

De modo similar a “El cementerio de elefantes” y *Solo un cargador*, en *Sin título* los cargadores siempre están en movimiento, desplazándose de un lugar a otro con sus bultos a cuestas. El ritmo del corto, una suerte de collage en que imágenes de desplazamientos se suceden una tras otra, se corresponde con el constante caminar de los cargadores, que no es interrumpido ni siquiera por las multitudes o los vehículos en tránsito. Incluso cuando los cargadores notan la presencia de la cámara que los filma, no se detienen ni desaceleran el paso. Si bien, por un lado, el constante caminar de los cargadores que el corto destaca puede hacer referencia a un trabajo sin descanso, por otro lado, también captura un modo distinto de relacionarse con el espacio, en que el pie y el movimiento ocupan un lugar central. El hecho de que la película no cuente con sonido insta aún más al espectador a concentrarse en los movimientos de los cargadores. Así, tanto “El cementerio de elefantes” como los dos cortos reivindican la “cultura sobre el suelo” a través de la figura del cargador, en tanto recalcan la importancia del caminar como actividad forjadora de relaciones y productora de conocimientos. De este modo, si, por un lado, los saberes y haceres corporales del cargador son por lo general considerados arcaicos, más aún en el escenario futurístico del cuento de Esquirol Ríos, por otro lado, son funcionales e, incluso, imprescindibles, en tanto no han podido ser igualados ni por la tecnología más avanzada.

La etnografía de/sobre el escritor

“El cementerio de elefantes” es tanto un retrato del cargador como del escritor. De hecho, el cuento abre con el personaje del Escritor, específicamente, con la descripción de su físico: “El Escritor era pequeño como un ratón” (loc. 1681). Así, desde la primera línea, Esquirol Ríos revela su interés por la figura del escritor y, sobre todo, por su corporalidad. El cuerpo del Escritor ocupa un lugar central en la narración, de ahí que el cuento pueda ser leído también como una reflexión sobre las prácticas y experiencias corporales que conlleva el oficio de escribir. Como se mencionó antes, en “El cementerio de elefantes”, escribir no es una actividad que se realice en un estado de reposo, sino por el contrario se escribe en el espacio público, en pleno movimiento, a la par que se interactúa con aquellos sobre quienes se escribe. Es más, el Escritor no se limita a interactuar con los cargadores en su afán de registrar y entender sus modos de vida y condiciones de trabajo, sino que se vuelve uno de ellos al punto de intervenir su propio cuerpo con sustancias e implantes y escoger la muerte reservada a estos. Así, el cuento hace énfasis en la dimensión corporal de escribir, una actividad a menudo concebida en términos descorporeizados por su asociación con el intelecto. En “El cementerio de elefantes”, se escribe con y desde el cuerpo, de manera que se acorta la distancia que separa el oficio de escribir de otros trabajos manuales como el del cargador. Además, el hecho de que en el cuento escribir consista en hablarle a un dispositivo electrónico que transcribe audio a texto vuelve esta actividad más accesible para aquellos que, como el narrador, leen y escriben con dificultad.

Más que oponer la figura del escritor a la del cargador, el cuento de Esquirol Ríos presenta la convergencia de ambas figuras en los dos personajes principales: el narrador y el Escritor. El primero es el cargador que se torna escritor, mientras que el segundo es su contracara, es decir, el escritor que deviene cargador y muere como tal. Así, a primera impresión, “El cementerio de elefantes” muestra una inversión de roles; sin embargo, los roles de cargador y escritor no son excluyentes, pues no se abandona uno para adoptar otro, sino que uno y otro conviven y se nutren mutuamente. Hacia el final del cuento, en su nueva faceta de escritor, el

narrador continúa con sus labores de cargador en el mercado, pero con una mirada distinta, motivada por su cercanía con el Escritor: “Desde entonces me he aficionado a hablar con mi muñeca contándole sobre el mercado y todo lo que me rodea *con una mirada de sorpresa y maravilla, la misma mirada que tenía el Escritor*” (loc. 2293, mis cursivas). De esta manera, el rol de escritor le aporta una mirada nueva sobre su oficio de cargador y el espacio que habita. De modo similar, tornándose cargador, el Escritor logra entender la centralidad de este en el funcionamiento de la ciudad y plasmarla en sus escritos. Si bien el cuento sugiere que el Escritor pertenece tanto a una clase social como una etnia distinta a los cargadores--al haber crecido en la zona sur o al haber aprendido quechua de los libros, por ejemplo--también propone una hermandad entre estos a partir de su marginalidad compartida. Sin hogar ni sueldo fijo, el Escritor es tan marginal como los cargadores; sin embargo, mientras el primero opta por un modo de vida alternativo voluntariamente, en el caso de los segundos, sus opciones son más reducidas.

La hermandad entre el Escritor y los cargadores también se forja alrededor del consumo de alcohol. El rol del alcohol en el cuento presenta diversos matices: si bien, por un lado, la necesidad constante de consumirlo ata a los cargadores a un trabajo que es violencia contra sus propios cuerpos, por el otro, el alcohol y las drogas los tornan improductivos, y esa improductividad puede interpretarse como un acto de resistencia frente a un sistema que exprime los cuerpos de los trabajadores hasta el último aliento. Precisamente, en su artículo sobre las crónicas urbanas de Víctor Hugo Viscarra, Irina Feldman señala la doble función del alcohol “como vehículo que cuestiona el orden capitalista y también como instrumento de mayor sujetamiento de las personas marginales . . . [El alcohol] ofrece una salida temporal de la lógica de explotación o un olvido de sufrimientos, también momentáneo. Sin embargo, no produce ni mayor representación política, ni alivio decisivo a los sufrimientos físicos de los que padecen la vida en los márgenes de los márgenes del capital” (“Vida de artistas” 653). Efectivamente, en “El cementerio de elefantes”, el alcohol presenta esta doble función; no obstante, puesto que los cargadores ponen fin a sus días bebiendo, podría argumentarse que en el cuento el alcohol ofrece más bien una salida *definitiva* “de la lógica de explotación”, tomando prestadas las palabras de Feldman. Como se discutió en el segundo capítulo sobre *Nuestro pan* con relación a la muerte de José Aucapiña, el suicidio puede ser considerado el derroche máximo. Si, como apunta Feldman, la fiesta representa “un gasto no sólo de recursos (comida, bebida), sino también de tiempo y mano de obra que están siendo progresivamente reglamentados y disciplinados” (658), el suicidio por intoxicación de alcohol es este gasto llevado al extremo. Así, en este contexto, suicidarse puede interpretarse como extraerse del engranaje de producción capitalista. Sin embargo, en “El cementerio de elefantes”, quienes optan por el suicidio son aquellos que ya no están en condiciones de seguir trabajando: el hermano ciego y envejecido de la dueña del bar o Erico, discapacitado tras un impacto de bala. Entonces, se trata de cuerpos deteriorados, por la edad, el trabajo, la adicción, la violencia urbana, etc., de los cuales el sistema ya no puede alimentarse más. De este modo, el suicidio de los cargadores no constituye una afrenta al orden social, económico y político, sino que es más bien el destino que este orden reserva para aquellos de quienes ya no se puede servir más. En otras palabras, son cuerpos que ya agotaron todas sus energías en tanto fuerza laboral y, por lo tanto, carecen ya de utilidad.

En el cuento, el alcohol es fundamental en el establecimiento de vínculos, al igual que como catalizador de la narración de historias. En su artículo sobre la bebida en Ocongate, Perú, la antropóloga Penelope Harvey señala que “el tomar es visto por lo tanto como un acto de compartir”. Si el ofrecer y recibir bebida es esencial para establecer y mantener buenas

relaciones en las sociedades andinas, abstenerse de tomar “puede interpretarse como una falta de confianza y una negativa al respeto y afecto mutuos” (Harvey). En “El cementerio de elefantes”, el primer contacto entre el Escritor y los cargadores ocurre en el bar de doña Juanita. Así, el alcohol aminora las distancias de clase, de etnia, de profesión entre el primero y los segundos. Este acercamiento de grupos sociales distintos que el alcohol propicia no termina cuando los efectos de este han pasado, como lo demuestra la amistad entre el Escritor y los cargadores. Desde el primer encuentro de estos en el bar de doña Juanita, beber juntos conlleva intercambiar historias. El Escritor, incluso, escribe mientras bebe y departe con los otros: “El Escritor había estado escuchando muy atento la historia del Tubos y cuando terminó empezó a hablar con su muñeca. Estuvo unos quince minutos así y luego se le iluminó el rostro al volverse hacia nosotros. Empezó a beber nuevamente brindando por todo y por nada y esa noche casi me lo tengo que llevar a costas nuevamente” (loc. 1986). De este modo, el cuento propone una práctica de escritura que se nutre del compartir que la bebida favorece.

Resulta interesante la distinción que se establece en “El cementerio de elefantes” entre beber en compañía y beber en solitario, como hacen quienes ponen fin a sus días bebiendo, encerrados en un ambiente aislado del bar. Harvey señala que, entre las poblaciones andinas, ciertas prácticas de consumo de alcohol no son socialmente aceptadas, por ejemplo, beber “sin motivo o por gusto” y beber fuera de ritmo. A esta lista se agrega el beber en solitario, en tanto “la gente cuyo hábito de tomar es considerado antisocial se piensa que lo hace por vicio” (Harvey). En el cuento, mientras el beber en compañía está asociado al compartir y sentirse parte de una comunidad, el beber en solitario es más bien presentado en términos de una anomalía. Tanto el narrador como los demás cargadores observan este comportamiento en el Escritor con preocupación, como anticipando un desenlace fatal: “Cuando él [el Escritor] se emborracha se encierra en sí mismo, deja de hablar, de opinar, de reír, poco a poco va entrando en un estado casi catatónico moviéndose únicamente para llevarse la botella a la boca” (loc. 2153). De este modo, beber en solitario conduce a un ensimismamiento, de ahí que refuerce las barreras entre el yo y los otros. Si, como apunta Feldman, en la obra de Saenz, “la marginalidad y la borrachera se usan como un medio para acceder a cierta mística de la ciudad de La Paz” (“Vida de artistas” 650), en el cuento de Esquirol Ríos, la borrachera contribuye al conocimiento y nutre la escritura solo si presenta un componente de interacción social. Si bien “El cementerio de elefantes” abre con unos versos de *La noche* que destacan el rol del alcohol como vía de conocimiento--“Nadie podrá acercarse a la noche y acometer la tarea de conocerla / sin antes haberse sumergido en los horrores del alcohol” (21)--Esquirol Ríos también toma distancia del proyecto de Saenz al hacer énfasis en que el conocimiento solo se alcanza a partir de la socialización, no desde la contemplación solitaria. En *Imágenes paceñas*, las escenas de consumo de alcohol están protagonizadas, sobre todo, por bebedores antisociales, taciturnos, como el Escritor de “El cementerio de elefantes” en sus peores momentos:

Una bodega. No puede haber sitio más oscuro.

Con aparapitas y borrachos de toda condición bebiendo *silenciosamente* . . . el lenguaje de la bodega es el lenguaje de la respiración. Surgirá tal vez un gesto de humor, en determinado momento, *pero palabras, no*. Muy raramente, quizás una frase brevísima, si acaso audible; empero, se hundirá en el vacío. (123, mis cursivas)

Así, en la obra de Saenz, el consumo de alcohol es ante todo una experiencia individual, que permite acceder a una verdad oculta, de ahí el interés del escritor. En cambio, la práctica de escritura que esboza Esquirol Ríos se basa en interactuar con el “otro” o, más aún, encarnar al “otro”.

En los textos de Saenz sobre el aparapita, es posible reconocer ciertos esfuerzos por encarnar al “otro”. Por ejemplo, el narrador de “El aparapita de La Paz” le entrega dinero y un abrigo a un aparapita a cambio de su saco y se viste con este: “Yo soñaba con un saco verdadero y quería tener uno . . . Hoy por hoy es mi prenda favorita algunas noches de frío intenso, una prenda con la que--debo confesarlo--, me siento un pobre tipo, un impostor intentando vanamente usurpar atributos que de ningún modo me corresponden, como alguien que quisiera impresionar y que, en el fondo, es un hazmerreír y no se da cuenta de nada” (citado en Canelas Jaime 119). El mismo Saenz también lleva el saco de un aparapita en su intento de entenderlo mejor, de acceder a la verdad que este alberga (fig. 20). Sin embargo, a diferencia del Escritor del cuento de Esquirol Ríos, este gesto del narrador de “El aparapita de La Paz” y del propio Saenz equivale más a ponerse un disfraz que a adoptar otros modos de estar en el mundo. El mismo narrador se tilda a sí mismo de “impostor” y “simulador” por realizar esta acción sin haber convivido con los aparapitas. En cambio, el Escritor de “El cementerio de elefantes” interviene su propio cuerpo para adoptar el oficio y el modo de vida de los cargadores ciborgs y los aparapitas.



Fig. 20. Jaime Saenz viste el saco de un aparapita. En Saenz, Jaime. *The Night*. Traducido por Forrest Gander y Kent Johnson, Princeton University Press, 2007, p. 19.

Para el Escritor de “El cementerio de elefantes”, no existe separación entre el arte y la vida, al extremo de que pierde la vida por su arte. Se compenetra tanto con la figura del cargador en su afán por entenderlo que muere como tal: “Aún no sé por qué [el Escritor] eligió irse como nosotros. Parecía que se identificaba con los aparaditas [sic], pero decidió marcharse como uno de los nuestros” (loc. 2288). Para el Escritor, el arte da forma a la vida, y la vida, a su vez, nutre el arte. Escribir sobre los cargadores es un proyecto artístico atado a una búsqueda existencial, de ahí que no sea posible desligar el uno del otro. El Escritor busca en el cargador una respuesta a

su propia crisis existencial; en otras palabras, anhela hallar en él un modo de vida más auténtico. En su ponencia sobre los legados del cinismo en la cultura europea, Michel Foucault sostiene que el arte moderno es una continuación del modo de ser cínico, en el sentido de que el estilo de vida está conectado a la manifestación de la verdad³⁴. De acuerdo con Foucault, desde el siglo XIX en adelante, la vida del artista adquiere importancia como testimonio de lo que el arte es verdaderamente. Esta vida artística descansa en dos principios: en primer lugar, el arte le da a la existencia la forma de una vida verdadera, y, en segundo lugar, la obra que se desprende de esa vida verdadera pertenece al dominio del arte (Foucault 187-8). De este modo, el proyecto artístico y el proyecto de vida son uno solo que aspira a revelar una verdad. En palabras de Foucault,

Esta es la idea de que el arte por sí mismo, sea literatura, pintura o música, debe establecer una relación con la realidad que ya no es de ornamentación o imitación, sino de desnudar, exponer, desvestir, excavar y reducir violentamente la existencia a lo más básico . . . El arte (Baudelaire, Flaubert, Manet) se constituye como el lugar de irrupción de aquello que está por debajo, de aquello que en una cultura no tiene derecho o, por lo menos, la posibilidad de expresión. (188)

Salvando las distancias, en “El cementerio de elefantes”, el Escritor está fascinado con la figura del cargador y, más aún, del aparapita porque cree que estos encarnan una verdad en su modo de vida. Para el Escritor, sobre todo el aparapita lleva una vida verdadera, despojada de convencionalismos y superficialidades, de ahí que emita juicios como “eran hombres libres de verdad” (loc. 2239) o “Ellos no necesitan nada más de lo que son” (loc. 2250)³⁵. Entonces, encarnando y escribiendo sobre los cargadores ciborgs y los aparapitas, el Escritor pretende desnudar la existencia hasta reducirla a lo más básico, usando los términos de Foucault. Así, “El cementerio de elefantes” esboza una práctica de escritura guiada por la búsqueda de una vida verdadera, que solo puede alcanzarse interactuando con el “otro” y encarnándolo.

En “El cementerio de elefantes”, el Escritor se sacrifica a sí mismo, hasta cierto punto, para que el narrador pueda tomar la pluma. Así como en el cuento se escribe con y desde el cuerpo, dejar de escribir también deja una herida en este: “Cuando [el Escritor] se sentó a mi lado . . . pude notar sobre su brazo derecho *una venda manchada de sangre*. Me entregó algo envuelto en un papel periódico. Cuando lo abrí me encontré con la pantalla de su implante. Era un buen implante, de calidad, pero se lo habían sacado sin mucho arte. Cuando le quise preguntar para qué me daba eso, me interrumpió y me dijo: ‘Tú sabes’” (loc. 2266, mis cursivas). En cierto sentido, Esquirol Ríos invierte el propósito de Saenz en sus escritos sobre el aparapita; es decir, si el segundo presenta un retrato del cargador desde la mirada del escritor, el primero pretende mostrar al escritor desde la perspectiva del cargador. Así, se supone que el texto que se le presenta al lector es el que está escribiendo el narrador hacia el final del cuento, motivado por el Escritor. Si bien Esquirol Ríos basa el personaje del Escritor en Saenz, lleva la praxis de este al

³⁴ Foucault define el cinismo como “la idea de un modo de vida como manifestación abrupta, violenta, escandalosa de la verdad” (183).

³⁵ En los juicios del Escritor sobre los aparapitas, resuenan las palabras de Saenz: “La cuestión es que uno se muere de envidia. Uno envidia al aparapita, esa simplicidad inalcanzable, esa soberana despreocupación . . . El hombre *orgullosos, desorbitado, fanático, solitario y anárquico* me causa envidia, y es el aparapita, obedeciendo ciegamente a sus impulsos, *fascinado por el fuego y por el humo, fascinado por la sangre*, fascinado por los muldares. Empujado por el aliento de la libertad, el aparapita siempre encuentra aquello que busca” (citado en Canelas Jaime 121-2, mis cursivas). Al dar voz al Escritor, Esquirol Ríos, incluso, repite algunos de los términos usados por Saenz: “son hombres admirables, *orgullosos, desorbitados, fanáticos, solitarios y anárquicos*. Siguen sus propios impulsos, se sienten *fascinados por cosas como el fuego, el humo, la sangre*” (loc. 2261, mis cursivas).

extremo al disolver las fronteras entre el arte y la vida, de ahí que en el cuento alcanzar la verdad oculta que el aparapita alberga pase necesariamente por la experiencia del cuerpo.

Epílogo

Trabajo como regeneración de la vida: la renovación del puente Q'eswachaka

Cada año, durante la segunda semana de junio, cuatro comunidades del distrito de Quehue, en Cusco, Perú--Huinchiri, Chaupibanda, Ccollana Quehue y Chocccayhua³⁶--se reúnen por cuatro días para renovar un puente colgante, hecho de fibras vegetales, sobre el río Apurímac. Los puentes colgantes en el área andina se remontan a tiempos prehispánicos. La construcción de una red de caminos--*Qhapaq ñan*, en quechua--fue una de las estrategias que emplearon los incas para administrar y mantener el control sobre su vasto imperio³⁷. Si bien varios de los caminos que integraban este sistema vial fueron construidos por civilizaciones anteriores a los incas, fueron estos últimos quienes idearon una gran red con el fin de conectar los distintos territorios conquistados con el Cusco, la capital del Tahuantinsuyo.

Los puentes colgantes fueron más comunes en los Andes centrales debido a la altura de los cañones y el caudal de los ríos³⁸ (Hyslop 324). Estos eran construidos con fibras vegetales disponibles en los alrededores, las cuales eran trenzadas y atadas a dos bases de piedra levantadas a cada lado del desfiladero. Debido al carácter perecible de estas fibras vegetales, los puentes colgantes eran renovados constantemente. De esta manera, en la época prehispánica, estos puentes cumplieron un rol importante en la expansión del imperio inca: gracias a estos, los incas lograron conquistar nuevos territorios y mantener el control sobre estos (Ochsendorf 53). Si bien el *Qhapaq ñan* facilitaba el movimiento a través del vasto territorio del imperio, su uso estaba restringido a aquellos en misiones oficiales, como el ejército o los mensajeros. En *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Guaman Poma incluye la ilustración de un puente colgante vigilado por un “gobernador de los puentes” (fig. 21), quien probablemente haya estado encargado de cerciorarse de que aquellos que intentaran cruzar el puente contaran con un permiso oficial. Posiblemente otra de las funciones del “gobernador de los puentes” haya sido el cobro del peaje o derecho de tránsito, con la finalidad de desalentar el intercambio comercial entre individuos particulares (Gade 97). Así, a través de las restricciones sobre el tránsito, los incas y sus aliados locales controlaban el movimiento de las poblaciones sometidas y prevenían posibles transgresiones o insurrecciones³⁹.

³⁶ De acuerdo con Pedro Roel Mendizábal, Miguel Ángel Hernández Macedo e Ingrid Huamaní Rodríguez, “Chocccayhua adquirió la categoría de comunidad campesina en 1975” (156), de ahí que el documental *El puente de ichu*, grabado entre finales de la década de 1960 y mediados de la década de 1970, sostenga que el Q'eswachaka es reconstruido solo por tres comunidades.

³⁷ El *Qhapaq ñan* se estructuró sobre la base de dos ejes longitudinales: uno de ellos paralelo a la costa del océano Pacífico y el otro paralelo a la cordillera de los Andes. Estos dos ejes estaban conectados por numerosas vías transversales, de modo que no había ningún punto del territorio que no tuviera acceso al *Qhapaq ñan* (Castro 17).

³⁸ Según John Hyslop, probablemente los incas no hayan inventado los puentes colgantes, pues la técnica del tejido se remonta a civilizaciones anteriores. Sin embargo, hasta el momento, no se han encontrado pruebas sólidas que demuestren que estos puentes formaron parte de una práctica preinca (Hyslop 324).

³⁹ Debido a la fragilidad e inflamabilidad de las fibras vegetales, era una práctica subversiva común cortar o quemar los puentes colgantes para así aislar a las fuerzas militares del inca (Ochsendorf 55). Sin embargo, la disponibilidad de fibras vegetales en los alrededores de estos puentes y el corto tiempo que requería su tejido permitían que estos pudieran ser reparados o reconstruidos relativamente rápido, de modo que el tránsito se restablecía con prontitud.



Gobernador de los puentes de este reino / Chasnoyoc acos inga / guambochaca / veedor de puentes.

256

Fig. 21. El gobernador de los puentes. En Guamán Poma de Ayala, Felipe. “Capítulo de los pasajeros / españoles del tambo, y criollos, mestizos y mulatos y criollas, mestizas y españoles cristianos de Castillo / tambos”. *Nueva corónica y buen gobierno*, editado por Franklin Pease, vol. 1, Biblioteca Ayacucho, 1980, p. 256.

Tras la llegada de los españoles, muchos de los puentes colgantes fueron reemplazados por puentes de arco en piedra. Sin embargo, en algunos casos, la tecnología de los españoles no fue suficiente para vencer los obstáculos impuestos por la geografía. Durante el siglo XVI, fracasaron repetidos intentos de construir un puente de arco en piedra sobre el río Apurímac, de modo que el proyecto fue abandonado tras grandes pérdidas de vidas y dinero (Harth-Terre, citado por Ochsendorf 58). Así, algunos de los puentes colgantes sobrevivieron hasta el siglo XIX como única vía para cruzar los cañones más profundos de los Andes centrales. En la actualidad, solo uno de estos puentes se conserva sobre el río Apurímac, a una altitud aproximada de 3,700 metros sobre el nivel del mar: el Q’eswachaka o “puente de sogas”, reconstruido anualmente por las comunidades de Quehue (fig. 22). En el presente, el Q’eswachaka no tiene un fin utilitario: las comunidades no lo usan como vía de tránsito en su vida cotidiana, pues cuentan con un puente de metal a aproximadamente cien metros de

distancia. De esta manera, el Q'eswachaka es un fin en sí mismo para las comunidades. De acuerdo con los antropólogos Pedro Roel Mendizábal, Miguel Ángel Hernández Macedo e Ingrid Huamaní Rodríguez, hubo un tiempo en la década de 1960--cuando se levantó el puente de metal--en que las comunidades dejaron de renovar el puente de sogas, por lo que estaba en estado de deterioro (153). Sin embargo, hoy en día, las comunidades mantienen la práctica de renovación anual, que solo ha sido interrumpida en el 2020 y el 2021 por la pandemia del covid-19. Así, este evento congrega alrededor de mil personas todos los años (Roel Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez 175).



Fig. 22. El Q'eswachaka. Foto de Doug McMains. En Plata, Allie. "Q'eswachaka, the Last Inka Suspension Bridge". *Smithsonian Magazine*, 4 de agosto de 2017. <https://www.smithsonianmag.com/blogs/national-museum-american-indian/2017/08/05/qeswachaka-last-inka-suspension-bridge/>

El Q'eswachaka se renueva anualmente bajo la modalidad de la *mink'a*, o minga, de origen prehispánico, que consiste en la "prestación de trabajo a la que está obligado un comunero en beneficio de la comunidad, o de otro comunero", a cambio de la cual recibe derechos y privilegios, o bienes culturalmente especificados (Fonseca 86). Roel Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez ofrecen una descripción detallada de las distintas actividades que se realizan durante los tres días que toma la renovación del puente--el cuarto día las comunidades celebran el puente ya concluido. Antes de iniciar la reconstrucción del puente, los comuneros recolectan un tipo de paja llamado *q'oya*. En sus casas, tienden la *q'oya* al sol durante todo el día. Una vez seca, la golpean con piedras para que adquiera flexibilidad. Luego, la remojan en agua para ablandarla. A continuación, las fibras de *q'oya* están listas para ser torcidas y trenzadas entre sí con las manos. Así, se forman las *q'eswas* o soguillas. En esta fase, participan tanto mujeres como niños, pues cada familia debe entregar una *q'eswa* de 40 brazadas de largo, es decir, alrededor de 70 metros (Roel Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez 177).

El primer día de la renovación del puente, un jueves, inicia con una ofrenda ritual a la Pachamama y los apus, realizada por el *paqo* u oficiante. Este les ofrece en una mesa ritual, colocada en una de las orillas del puente, hojas de coca, mazorcas y granos de maíz, vino, grasa de animal, un feto de llama, entre otros. Luego, junto con sus ayudantes, el *paqo* realiza una fogata, en la que quema cada uno de estos productos. De esta manera, les pide permiso a la Pachamama y los apus para dar inicio a la obra y asegurar la protección de los comuneros que participan en ella. Por su parte, el representante de cada familia entrega a su autoridad respectiva la *q'eswa* de 40 brazadas de largo. Hacia el mediodía, los varones extienden sobre el suelo entre treinta y cuarenta de estas soguillas y las entrelazan para formar las *q'eswaskas* o sogas medianas. A continuación, trenzando tres *q'eswaskas* fabrican sogas más gruesas, a las que denominan *duros* o *turos*. En total, se necesitan cuatro duros para el tablero del puente. Para los pasamanos o barandas del puente, en cambio, se entrelazan solo dos *q'eswaskas* y así se forman sogas de un grosor intermedio llamadas *maki*. Estas labores son divididas entre las cuatro comunidades: a Huinchiri le corresponde entregar dos duros; a Ccollana Quehue, un duro y un *maki*, al igual que a Chaupibanda; finalmente, Chocchayhua se encarga de proveer los *cayapos* o ramas para el tapete que cubre el tablero del puente. Hay un fuerte componente de competencia en estas actividades, en tanto los varones se esfuerzan por demostrar su fuerza mientras giran y estiran las *q'eswaskas*. Al terminar el día, se colocan las sogas en una de las orillas del puente para continuar con las labores al día siguiente (Roel Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez 178-180).

El segundo día, un viernes, inicia nuevamente con pagos a la Pachamama y los apus. A continuación, uno de los comuneros pasa una sogas de un extremo a otro del puente; esta le permitirá transportar los duros, makis y demás insumos una vez que el puente viejo sea desechado. Tras esto, el puente viejo es cortado y dejado caer al río Apurímac. Luego, en grupos, los varones atan los duros y makis a las bases de piedra en cada lado del desfiladero. Mientras tanto, los pobladores de Chocchayhua se congregan para fabricar el tapete que cubre el tablero del puente con ramas y hojas unidas con *q'eswas*. Hacia el final del día, el tapete está listo, y los duros y los makis están amarrados a las bases de piedra. El tercer día, un sábado, también comienza con ofrendas a la Pachamama y los apus. Luego, los *chakaruwaq*--"hacedor de puentes"--provenientes de Huinchiri se encargan de unir los makis de los pasamanos con los duros del tablero usando *q'eswas*. Ubicados a quince metros sobre el río, uno de ellos comienza a tejer desde un extremo y el otro, desde el otro hasta que se encuentran en el medio del puente. Después, se coloca el tapete de ramas y hojas sobre el tablero. Una vez concluido el *Q'eswachaka*, las autoridades de las comunidades son las primeras en cruzarlo en medio de aplausos y celebraciones (Roel Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez 180-185). Finalmente, el cuarto día, un domingo, las comunidades festejan con música, danza y comida la conclusión de las labores de reconstrucción del puente.

Como se mencionó, en la actualidad, los comuneros no transitan por el puente en su día a día. Así, podría surgir la pregunta de por qué continúan realizando una labor que les demanda un arduo esfuerzo físico o, en palabras de Marx, un "expendio de sesos, músculos, nervios humanos" (1: 134)⁴⁰. Si bien los comuneros destacan el desgaste físico que requiere la

⁴⁰ En su artículo "Celebrando el trabajo", el antropólogo Manuel Ráez Retamozo estudia la integración del trabajo colectivo y la fiesta en las sociedades andinas. Él se pregunta por las razones por las cuales persisten estas "fiestas laborales". Además de reforzar la identidad y las instituciones colectivas, Ráez Retamozo destaca la eficiencia de estas formas de trabajo: "la movilización y el manejo de la mano de obra y el conocimiento simbiótico del entorno por parte de la organización comunitaria presta mayores garantías para responder al límite tecnológico y ecológico

reconstrucción del puente--en palabras de don Victoriano Arizapana, uno de los *chakaruwaq*, “El trabajo lo hemos hecho con sudor, con la fuerza, tenemos maltratadas las piernas también . . . mis manos también están rasmilladas” (citado en Roel Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez 172)--esta no es necesariamente un tarea onerosa para ellos. La renovación del Q’*eswachaka* es un ejemplo de trabajo entendido en términos de regeneración de la vida. Rengifo Vásquez hace hincapié en la distinción entre producción y regeneración en las sociedades andinas. Mientras en la primera el ser humano crea sus propios ciclos productivos al margen de los ciclos de la naturaleza, en la segunda todas las formas de vida contenidas en la comunidad se renuevan a la par, es decir, en sincronía (Rengifo Vásquez 96). En palabras de Rengifo Vásquez, “La regeneración no es volver a generar algo de la nada, sino que es el surgimiento de nuevas formas de vida ya contenidas en las existentes, una visibilización que resulta de la participación unida de las comunidades de *runas*, de *sallqa* y de *huacas*” (96). En esta misma línea, cada vez que las comunidades de Quehue renuevan el Q’*eswachaka*, se renueva también a sí mismas. Para los *runas*, la reconstrucción del puente es una oportunidad de transmitir saberes y haceres ancestrales a las nuevas generaciones. Don Victoriano cuenta que él aprendió el oficio de *chakaruwaq* de su padre y a los catorce años se convirtió en su ayudante (Mujica Bayly). Por su parte, don Eleuterio Callo, el otro *chakaruwaq*, relata que sus padres le enseñaron a trenzar las q’*eswas* cuando tenía cerca de nueve años (Mujica Bayly).

Además, en la reconstrucción del Q’*eswachaka*, es posible notar la interacción entre integración y competencia, que es característica del *tinku*, batalla ritual, y el *tinkuy*, entendido en términos más amplios como el encuentro de elementos diversos que trae algo nuevo a la vida (Allen 207). De acuerdo con Catherine Allen, “Muchas características del *ayllu* andino . . . se expresan a través del *tinku*: el *ayllu* se cohesionan como una facción y define sus límites al mismo tiempo que se incorpora a un *ayllu* de orden superior. Por su propia naturaleza, entonces, el *ayllu* necesita del *tinku* para definirse, pues el encuentro afirma la separación de la comunidad a la vez que la integra con otros *ayllus*” (206). Durante la reconstrucción del Q’*eswachaka*, las cuatro comunidades se esfuerzan por realizar las tareas que les han sido asignadas de la mejor manera posible. Del mismo modo, mientras los varones en grupos giran y tiran de las q’*eswas* para formar las q’*eswaskas*, “se da una suerte de competencia de fuerza” (Roel Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez 180). Así, las cuatro comunidades compiten entre sí por sobresalir en la faena. De esta manera, cada comunidad se reafirma como grupo, pero a la vez se reconoce como parte de un grupo más grande: las comunidades de Quehue que participan en la renovación del Q’*eswachaka*. El encuentro de las cuatro comunidades trae algo nuevo a la vida: el puente renovado. Al mismo tiempo, las comunidades se renuevan a sí mismas en tanto regeneran sus vínculos internos, así como los vínculos entre ellas. Al hablar de las comunidades, también están incluidos los otros-que-humanos, de ahí que parte importante de la reconstrucción del Q’*eswachaka* sea regenerar los vínculos con la Pachamama y los *apus* a través de pagos. De este modo, al reconstruir el puente, los *runas* renuevan la relación que mantienen con ríos, montañas, etc. que los circundan.

La misma técnica del tejido empleada por los comuneros para renovar el puente carga consigo un mensaje de integración, cooperación e interdependencia. Como se mencionó, al torcerse y trenzarse, las fibras de q’*oya* forman las q’*eswas*; entre treinta y cuarenta q’*eswas* forman una q’*eswaska*; tres q’*eswaskas* forman un duro, mientras que dos de ellas forman un

de muchas comunidades andinas; en las condiciones actuales, es más eficiente económicamente que la organización comunitaria maneje determinados recursos productivos que su simple privatización” (136).

maki. Esta técnica se remonta a tiempos prehispánicos, como apunta el Inca Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales de los incas* (1609):

Hacen de tres mimbres sencillas unas criznejas muy largas, a medida del largo que ha de tener la puente. De tres criznejas de a tres mimbres hacen otras de a nueve mimbres; de tres de aquéllas hacen otras criznejas que vienen a tener en grueso veinte y siete mimbres, y de tres de éstas hacen otras más gruesas; y de esta manera van multiplicando y engrosando las criznejas hasta hacerlas tan gruesas y más que el cuerpo de un hombre. De éstas muy gruesas hacen cinco criznejas . . . Tres criznejas de las gruesas ponen por el suelo de la puente, y las otras dos ponen por pretilles a un lado y a otro. (1: 135).

De acuerdo con la arqueóloga Heather Lechtman, los estudios sobre el estilo a menudo se enfocan en los objetos; sin embargo, las propias actividades que producen estos artefactos también tienen un estilo (5). La integración formal de estos comportamientos son el estilo de la tecnología, y este estilo no solo es determinado por las condiciones ambientales, sino que refleja decisiones culturales (Lechtman 14). Así, según Lechtman, el estilo de la tecnología lleva consigo un mensaje sobre los sistemas de ideas, valores y orientaciones de una sociedad. En el caso del Q'eswachaka, el estilo de la tecnología está conformado por el tejido mismo y el trabajo colectivo de las cuatro comunidades. Este estilo transmite un mensaje de integración, cooperación e interdependencia: las fibras vegetales, a las que podría considerarse frágiles por sí solas, se entrelazan para formar una estructura capaz de resistir el peso de decenas de personas; del mismo modo, las comunidades unen sus fuerzas para realizar una empresa titánica, como lo es reconstruir un puente, en tan solo tres días. En otras palabras, así como las fibras de q'oya, los comuneros obran conjuntamente para la consecución de objetivos mayores. Así, la integración, cooperación e interdependencia ocurre tanto a nivel de los materiales--las fibras vegetales, las sogas--como de los comuneros.

Para comprender mejor la importancia del Q'eswachaka para las comunidades, resulta interesante la comparación con el episodio de la carretera de *Yawar Fiesta* (1941), de José María Arguedas. En la novela, los cuatro ayllus de Puquio, en Ayacucho, Perú, organizan a todos los ayllus de la provincia de Lucanas para construir una ambiciosa carretera de trescientos kilómetros en tan solo veintiocho días, una empresa inimaginable para los mistis y los mestizos. El proyecto nace a partir de una competencia con un pueblo vecino, Coracora:

Pero en el mes de enero de 192... llegó a Puquio la noticia de que en Coracora, capital de Parinacochas, se había reunido en cabildo, todo el pueblo. Que el cura había hablado en quechua y después en castellano, y que habían acordado abrir una carretera al puerto de Chala, para llegar a Lima en cinco días, y para hacer ver a los puquianos que ellos eran más hombres. Los trabajos comenzarían en marzo.

Indios, chalos y vecinos se alborotaron en Puquio.

--¿Cuándo Coracora ganandu a común de Puquio?--decían.

--¡Jajayllas! ¡Puquios abriendo calle en cerro grande, como manteca no más!

--¡Común de Puquio es mando! (76)

Así, al emprender el proyecto, las comunidades de Puquio no se plantean otros objetivos más allá de que "todo el mundo vea la fuerza que tienen, la fuerza del ayllu, cuando quiere" (133). De esta manera, el valor de la carretera no reside en su instrumentalidad (Legrás 74): la carretera es un fin en sí mismo para las comunidades, como lo es el Q'eswachaka. Así, la carretera, una vez terminada, da testimonio del poder colectivo de las comunidades, "de su capacidad de hacer posible lo imposible" (Legrás 71). Del mismo modo, el Q'eswachaka se alza como un símbolo

del poder colectivo de las comunidades de Quehue, ese mismo que ha hecho posible su supervivencia pese a los continuos procesos de colonización.

La reconstrucción del Q'eswachaka es una forma de trabajo alternativa, en la que el trabajo es entendido en términos de cooperación e interdependencia entre distintas formas de vida: los runas, las fibras de q'oya, el río, las montañas, etc. Así, el trabajo concierne a cuerpos humanos y otros-que-humanos en sintonía, que se regeneran a la par que dan vida a algo nuevo: el puente renovado. El trabajo que las comunidades realizan durante los tres días que toma la reconstrucción del puente es un trabajo para sí mismas, no un trabajo impuesto por un otro. Quizás esta sea otra razón por la cual, a pesar del arduo esfuerzo físico que requiere, esta práctica no es abandonada por los comuneros, sino retomada cada año con gran entusiasmo⁴¹. Si bien la renovación del Q'eswachaka ha sido celebrada--más aún a partir del 2013 cuando fue declarada Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO--por ser un ejemplo de trabajo colectivo que se mantiene desde tiempos prehispánicos, documentalistas también han apuntado a tensiones que atraviesan las comunidades de Quehue--sobre todo, cuestiones generacionales y de género--y que complejizan aún más las dinámicas en el interior de estas. Así, documentales como *Puente de ichu* (1979) y *The Bridge Master's Daughter* (2018) revelan zonas grises en que la reciprocidad⁴² y la complementariedad⁴³ conviven con la violencia y la exclusión basadas en el género. El objetivo de este epílogo es, precisamente, reflexionar sobre los “antagonismos superpuestos” en las formas alternativas de trabajo, tomando prestadas las palabras de Raquel Gutiérrez Aguilar.

Tensiones en el interior de las comunidades de Quehue

Si bien Quehue no es parte de los circuitos turísticos más populares en Cusco, son varios los documentales sobre la renovación del Q'eswachaka. Quizás el primero entre aquellos que han sobrevivido hasta hoy en día sea *Puente de ichu* o *Die Brücke aus Gras* (1979), de la pareja alemana conformada por Christine y Kurt Rosenthal, en colaboración con los cineastas cusqueños Jorge Vignati y Eulogio Nishiyama⁴⁴. De acuerdo con Roel Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez, el documental fue filmado en dos partes. Hacia finales de la década de 1960, Vignati registró la reconstrucción del puente, así como la asamblea comunal en Huinchiri, en la que juramentaban las nuevas autoridades y se reportaban los gastos del año

⁴¹ En *Yawar Fiesta*, en una conversación con el subprefecto, los mistis distinguen entre el trabajo colectivo realizado por iniciativa de las mismas comunidades y el trabajo al que son forzadas:

--Ya sabe usted [Subprefecto] que la carretera por donde usted ha venido la abrieron los indios en veintiocho días. La plaza del mercado la levantaron los ayllus en dos meses. Trabajaban como hormigas. --¡Y contagian estos indios! Esos días de la faena para el mercado, hasta yo, ocioso por sangre, sentía un cominillo por entrar con ellos.

--Eso era de ver, señor Subprefecto. *En la faena son unas fieras, aunque trabajando para los principales se duermen en las chacras.* (52, mis cursivas)

⁴² Rengifo Vásquez define la reciprocidad en estos términos: “La reciprocidad andina es el ‘placer de dar y nutrir con cariño’ y no una ‘obligación’ restrictiva dentro del marco de ‘un cierto derecho tradicional’ o ‘responsabilidad’ de devolver lo que ha sido dado” (91-2).

⁴³ Desde una perspectiva pan-indígena de Norteamérica, Leah Sneider entiende la complementariedad como “conceptos de responsabilidad y relación en el mantenimiento del equilibrio social o comunal y . . . la ideología general detrás de acciones o prácticas que reflejan relaciones responsables, recíprocas y respetuosas” (63).

⁴⁴ Solo pude acceder a la versión en alemán del documental. Ni los Rosenthal ni la viuda de Jorge Vignati, Sonia Llosa, guardaban copias de la versión en español. La traducción del documental del alemán al inglés es de Be Schierenberg.

anterior⁴⁵. Tras conocer este material, los Rosenthal propusieron incluir escenas de la vida cotidiana de las comunidades de Quehue, las cuales fueron grabadas en la segunda mitad de la década de 1970 (Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez 164). Así, a diferencia de otros documentales sobre el Q'eswachaka, *Puente de ichu* no se limita a los tres días que dura su reconstrucción, sino que incluye actividades previas como la asamblea comunal, además de otras labores en las comunidades como el pastoreo de ovejas o el hilado de lana. De este modo, el documental hace hincapié en que la renovación del Q'eswachaka no es un hecho aislado, sino que es una prolongación de las relaciones de reciprocidad y complementariedad dentro y entre las comunidades de Quehue. Por ejemplo, en cuanto al trabajo agrícola, el narrador señala que, aunque cada familia trabaja en su propia chacra, se ayudan mutuamente y mantienen tierras comunales en las que trabajan colectivamente. Así, es posible reconocer una continuidad entre el trabajo colectivo de la tierra y el trabajo colectivo de la reconstrucción del puente. La propia estructura del documental refuerza estas conexiones entre trabajos distintos que, no obstante, siguen modalidades similares. En la narración de las actividades que implica la renovación del puente, a menudo se intercalan escenas de otras labores. Por ejemplo, entre el segundo y el tercer día de la reconstrucción del puente, se insertan escenas de un grupo de mujeres que se reúnen todos los domingos a hilar juntas la lana de ovejas y alpacas. De este modo, *Puente de ichu* presenta la renovación del Q'eswachaka como un ejemplo de las relaciones de reciprocidad y complementariedad que están presentes en las distintas actividades de las comunidades.

Aunque el documental es bastante convencional en tanto un narrador externo a las comunidades describe sus actividades con una voz en off, es posible notar algunos momentos de quiebre del hilo narrativo. En primer lugar, el documental cierra con la proyección de algunos fragmentos de la película en Quehue. En la noche y al aire libre, la película es proyectada en la superficie de una pared con un proyector y un generador traídos de Lima (fig. 23). Inmediatamente antes de ello, Máximo, el chakaruwaq en ese entonces, y su familia observan unas fotografías suyas tomadas por el equipo de grabación (fig. 24). El narrador indica que es la primera vez que los comuneros ven una fotografía o una película, de ahí su asombro y alegría⁴⁶. Dado que el documental fue filmado en dos partes, es probable que estas fotografías y videos que se muestran a los comuneros hayan sido capturados por Vignati en su visita anterior hacia finales de la década de 1960. De este modo, el documental llama la atención sobre su propio proceso de producción. La proyección final también revela relaciones más próximas entre los cineastas y las comunidades en el sentido de que, aunque el documental está dirigido a un público externo, las comunidades tienen acceso a fragmentos de la película y, de esta manera, se les da parte, en cierta medida, del proceso de producción.

⁴⁵ En la época en que fue grabado el documental, el puente se reconstruía cada dos años, de acuerdo con el narrador.

⁴⁶ “Wir haben vom Brückenbau Fotos gemacht. Für Don Maximo und seine Familie sind es die ersten Fotografien ihres Lebens . . . Die Verkleinerung der Brücke auf der Leinwand und die Abbildung der Bauern im Film selbst erzeugen Erstaunen und Vergnügen, denn keiner der Zuschauer hat je in seinem Leben einen Film gesehen” [“We took photos of the bridge construction. For Don Maximo and his family, these are the first photographs of their lives . . . The smaller scale of the bridge on screen and the depiction of the farmers in the film itself inspire astonishment and joy, because none of the spectators has ever seen a film before” (Schierenberg 15)].



Fig. 23. Película proyectada en la pared durante la noche. Imagen tomada de Rosenthal, Christine y Kurt Rosenthal, directores. *Die Brücke aus Gras*. 1979.



Fig. 24. Comunera observa una fotografía. Imagen tomada de Rosenthal, Christine y Kurt Rosenthal, directores. *Die Brücke aus Gras*. 1979.

En segundo lugar, las mujeres de Quehue protagonizan, ya sea con sus gestos o palabras, momentos disruptivos. Por ejemplo, en una de las escenas de la asamblea comunal en Huinchiri, la cámara recorre los rostros de los comuneros reunidos en la plaza. Mientras los varones dirigen la mirada a las autoridades o miran al vacío, las mujeres establecen contacto visual con la cámara. Es más, dos de ellas le hacen señales con la mano al camarógrafo para que se mueva y las mujeres a su alrededor estallan en risas (fig. 25). De este modo, estas mujeres, con sus gestos, le recuerdan al espectador la presencia de la cámara--y del equipo de grabación. En otras palabras, rompen el artificio de que el espectador accede a la vida de las comunidades sin

mediación y sin resistencia alguna. Las señales que hacen las mujeres con las manos apuntan al carácter invasivo de la cámara. Otro ejemplo protagonizado por las mujeres sucede en las escenas del hilado de la lana. Cuando una de ellas explica el proceso del tejido, es interrumpida por su compañera:

--Puskani ruwani awani chaymanta...

--Qhari maqawan niy⁴⁷

Tras este comentario, las demás mujeres del grupo estallan en carcajadas. Aunque su comentario no tiene un fin denunciatorio sino más bien de mofa, la segunda mujer quiebra el hilo de la narrativa al traer el tema de la violencia doméstica. Si bien este no es explorado en el documental, pues inmediatamente después se retoma la cuestión del hilado, surge como una verdad incómoda--sobre todo, para el espectador--en medio de una narrativa sobre las relaciones de reciprocidad y complementariedad en las comunidades. La violencia doméstica que solo se atisba en *Puente de ichu* ocupa un lugar bastante más preponderante en otro documental sobre el Q'eswachaka de casi cuarenta años después: *The Bridge Master's Daughter*, de Matthew Leahy y Elisa Stone.



Fig. 23. Comunera se dirige a la cámara. Imagen tomada de Rosenthal, Christine y Kurt Rosenthal, directores. *Die Brücke aus Gras*. 1979.

En la misma línea de *Puente de ichu*, *The Bridge Master's Daughter* no solo se enfoca en los tres días que dura la reconstrucción del Q'eswachaka. Los documentalistas siguen a la familia Arizapana--sobre todo a don Victoriano, el padre, y Ruth Laurita, la hija menor--por varios años. Entre la primera y segunda parte de la película, transcurren dos años, y entre esta y la última, un año más. Así, a Leahy y Stone les interesa comprender las dinámicas dentro y entre las comunidades de Quehue más allá de la renovación anual del puente. O, mejor dicho, abordan la reconstrucción del Q'eswachaka no como un hecho aislado que ocurre una vez al año, sino como

⁴⁷ Este diálogo es traducido de la siguiente manera en el documental:

--Ich ziehe die Wolle, ich flechte sie und spinne sie zu Fäden. [I pull the wool; I braid it and spin it into yarn.]

--Erzähl auch gleich, dass dein Mann dich verhaut. [Why don't you go right ahead and also tell them that your husband is beating you? (Schierenberg 13)]

una práctica enmarcada dentro de relaciones y procesos que son visibles a lo largo del año. Si bien la familia Arizapana ocupa un lugar destacado en Huinchiri e incluso Quehue, en tanto de ella proviene una rama de chakaruwaq y este cargo solo puede ser transmitido entre los varones de la misma familia, en el documental esta también funciona como un microcosmos de la(s) comunidad(es). En otras palabras, a través de la familia Arizapana, Leahy y Stone exploran tanto la reconstrucción del puente como las relaciones intergeneracionales y de género en las comunidades de Quehue. Además--y esto es una diferencia con respecto a *Puente de ichu*--la película no se limita al espacio de Quehue, sino que recorre distintas ciudades, desde Lima, Perú, hasta Washington D.C., Estados Unidos, a donde se desplazan los miembros de la familia Arizapana.

El legado de la familia Arizapana es un tema constante a lo largo de la película. El documental abre con la preocupación de don Victoriano por quién será su sucesor en su rol de chakaruwaq: “Yo soy el maestro ingeniero andino. Entonces, yo les voy a enseñar todo a mis hijos. En vez de mí, ellos van a trabajar, pues, cuando muero. Vidal nervioso se pone. Va a trabajar. Este año, va a trabajar. El otro hijo, también. Yuri atreve. Muy fuerte es. Pero, uno de los dos siempre va a trabajar ya, en vez de mí. A los dos voy a probarles quién va a ser más macho, así”. Siguiendo con este hilo, la película termina con el nacimiento de un nuevo integrante de la familia Arizapana: James, el hijo de Ruth Laurita y Rubén. Con ello, don Victoriano recobra la confianza en que su sucesor provendrá de su misma familia, dado el desinterés de sus dos hijos varones, Vidal y Yuri. De esta manera, desde la perspectiva de don Victoriano, el destino de la familia Arizapana y el de la comunidad de Huinchiri están ligados: la reproducción de la primera asegura la continuidad de la segunda a través de la reconstrucción anual del Q’eswachaka, con la cual se renuevan las relaciones dentro y entre las comunidades de Quehue. En este sentido, las rupturas en el interior de la familia--el distanciamiento entre don Victoriano y sus tres hijos--ponen en riesgo el bienestar de la comunidad.

The Bridge Master’s Daughter también adopta en cierta medida la estructura de la ficción detectivesca, pues presenta un misterio por resolver: la desaparición de Ruth Laurita. En la primera parte, se presenta a los cuatro integrantes de la familia Arizapana: don Victoriano, Vidal, Yuri y Ruth Laurita. Mientras Vidal y Yuri son llamados a suceder a don Victoriano en su rol de chakaruwaq, Ruth Laurita, por ser mujer, solo puede participar en la renovación del puente preparando las q’eswas. Luego, en la segunda parte, dos años después, se revela que Ruth Laurita ha desaparecido. El documental regresa en el tiempo a un momento anterior a su desaparición, en que esta revela ciertas pistas que podrían explicar su ausencia, por ejemplo, la violencia doméstica de la que fue testigo en su hogar o el maltrato que sufrió en Quillabamba, donde su madre la mandó a trabajar siendo niña. Ruth Laurita también confiesa que se siente más a gusto estando sola, sin nadie que se entrometa en sus asuntos: “Estar sola no más me gusta. No me dice nadie algo. Así no grita nadie. Así estar con mi música me dedico. Sola estoy cantando. Nadie me mira”. Después, la película vuelve al momento en que Ruth Laurita está desaparecida, y don Victoriano, Vidal y Yuri la buscan por distintas ciudades a donde presuntamente se ha fugado con su enamorado, Rubén. A diferencia de la trama detectivesca en que el misterio solo se resuelve hacia el final, Ruth Laurita reaparece a la mitad de la película, pero se niega a volver a Quehue con don Victoriano. Es más, no participa de la renovación del Q’eswachaka, a pesar de la insistencia de su padre.

La tercera y última parte, un año después, muestra a Ruth Laurita convertida en madre de James. Si bien Ruth Laurita está en una relación abusiva con Rubén, don Victoriano celebra el nacimiento de su nieto varón, quien lo sucederá en su rol de chakaruwaq. Precisamente, al final

de la película, en las palabras de don Victoriano, se superponen el nieto recién nacido y el Q'ewwachaka: "Todas mis cosas [James] se va a quedar, sí. Ahora también voy a hacer compritas para él no más. Como es el hijo hombrecito, entonces, ya pues me lo bajo. Junto con mi hijito voy a andar cuando me llamen de otros países. Sí. Entonces, con mi hijito marcharé, pues". Don Victoriano ha sido invitado a Washington D.C. por el Instituto Smithsonian para recrear el Q'ewwachaka a una escala más pequeña en el National Mall, de ahí que haga referencia a futuros viajes. Al inicio del documental, Victoriano se había referido al puente como un hijo: "Nishutan kay puente Q'ewwachakata nuqa munakuni. O sea, wawaychahina . . . munani"⁴⁸. Así, el documental abre y cierra con palabras de don Victoriano sobre su "wawaycha"--"hijito". De este modo, en las palabras finales de don Victoriano, con la imagen del Q'ewwachaka de fondo, no es claro si se está refiriendo a su nieto recién nacido o al puente. Desde la perspectiva de don Victoriano, el puente es un integrante más de la familia Arizapana, así como un miembro más de la comunidad. La propia estructura de la película, que abre y cierra con las palabras de don Victoriano sobre su "wawaycha"--"hijito", refuerza esta caracterización del puente como una persona.

En sus trabajos de campo en Quehue, Roel Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez observan que los comuneros describen al Q'ewwachaka como un organismo vivo. Por ejemplo, en palabras de Leonardo Janampa Torres, de la comunidad de Chocayhua, "El puente es como un cuerpo humano, tiene brazos, cabeza, cerebro, así parecido" (citado en Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez 169). De este modo, para los comuneros, el puente también posee la condición de persona, que como se explicó antes no es exclusiva de los humanos, sino compartida por todo lo que existe, incluidas la sallqa y las huacas. La antropóloga Denise Arnold también llama la atención sobre la corporalidad y la naturaleza viva del textil en las comunidades aymaras a partir de las raíces compartidas por las palabras aymaras para "tejer" y "convertir en persona": "La noción de 'convertir en persona' no sólo acompaña las tareas diarias del tejer, sino también ciertos momentos claves de la acción. Por ejemplo, según Cipriana Apaza, se usan los mismos verbos relacionados con el 'convertir en persona' en el inicio del proceso textil, cuando se arma y se urde el telar, y luego al terminar los bordes, antes de soltar el textil del telar" (60). Así como las tejedoras aymaras estudiadas por Arnold, los comuneros de Quehue también generan vida al torcer y trenzar las fibras de q'oya.

Es más, de acuerdo con Roel Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez, los comuneros le atribuyen al Q'ewwachaka la categoría de apu, que por lo general corresponde a cerros, lagunas y otros elementos del paisaje (159). El paqo de la comunidad de Huinchiri, Cayetano Ccanahuire resalta la comunicación constante que mantiene con el apu Q'ewwachaka: "Desde el momento que me he recibido (como paqo) hasta la fecha he cumplido, con todo mi corazón y mucha voluntad, a nuestro apu Q'ewwachaka. Él me avisaba todo cómo iba a ser, qué debo hacer; conversábamos y todo iba bien" (citado en Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez 162). Así, aunque es producto del trabajo de las comunidades, el puente no es concebido como un objeto inanimado o con un estatus subalterno, sino como un ser vivo con el que estas están en diálogo continuo. A diferencia de las mercancías descritas por Marx, que cobran una vida independiente de quienes las produjeron, Mendizábal, Hernández Macedo y Huamaní Rodríguez hacen hincapié en la relación de reciprocidad que existe entre el Q'ewwachaka y las comunidades de Quehue: "En un pacto recíproco, la vida del puente depende de la acción humana, así como la seguridad de la vida de las comunidades del distrito depende también de que el puente sea tratado adecuadamente" (8). De este modo, si bien el puente tiene

⁴⁸ "Mucho lo quiero a este puente Q'ewwachaka. O sea, como a un hijito . . . lo quiero" (mi traducción).

vida propia, se reconoce como parte de un entramado de relaciones, es decir, del tejido del cuerpo de la comunidad. En otras palabras, una vez concluido, el Q'eswachaka no se disocia de quienes le dieron vida con su trabajo, como ocurre con las mercancías en la producción capitalista, sino que mantiene una comunicación constante con estos que aseguran el bienestar y la continuidad de ambas partes⁴⁹.

Volviendo a *The Bridge Master's Daughter*, la película establece un paralelo entre el Q'eswachaka, al que don Victoriano considera un hijo, y los tres hijos biológicos de este: Vidal, Yuri y Ruth Laurita. De hecho, el propio título del documental apunta al doble rol de don Victoriano como padre y chakaruwaq. Vidal, por ser el hijo varón mayor, es el llamado a suceder a don Victoriano en su rol de chakaruwaq; sin embargo, está abocado a desarrollar su carrera musical y hacer trabajos de construcción en la capital. Si bien Vidal se compromete con don Victoriano a tejer aunque sea un metro del puente en su próxima renovación, vuelve a Quehue el cuarto y último día, cuando el puente ya está concluido. Yuri, el segundo hijo, tampoco participa en la reconstrucción del Q'eswachaka, pues llega junto con Vidal. Aunque Yuri tiene menos protagonismo que sus hermanos en el documental, es quien más resentimiento guarda hacia su padre. Mientras busca a Ruth Laurita en Arequipa con Vidal, Yuri protesta: "De ella [Victoriano] se preocupa, pero de mí, no. ¿Sí o no? . . . Yo le he dicho [a Victoriano] en su cara: 'Tú no me das nada'. Yo ya sabré todo, qué hacer. Por eso soy hombre, para luchar en mi vida día a día. Oye, si yo sería otra gente, sería malo, mal sería. ¿Sí o no? Hace rato ya al viejo lo haría, qué hago, no sé". Pese a la animosidad de Yuri, don Victoriano cree que es más idóneo para el rol de chakaruwaq que Vidal, su primogénito: "Yuri, tú eres macho; o sea, yo quería que llegaras más antes de Q'eswachaka. Vidal es medio manchay [miedoso]". No obstante, ninguno de los hijos varones tiene interés en continuar su legado, aunque de todas formas vuelven a Quehue el cuarto y último día y comparten la alegría de Victoriano de ver concluido el puente.

Por su parte, Ruth Laurita no puede convertirse en la sucesora de don Victoriano, pues se trata de un rol reservado para los varones de la familia. Al inicio del documental, don Victoriano explica la división de trabajo basada en el género: "Solamente Ruth Laurita va a preparar sogas torcidas, nada más. Mujeres no permite [el Q'eswachaka] porque siempre así alguna desgracia nos pasa. Bien poderoso es, pues, Q'eswachaka porque siempre de mis tatarabuelos, de mis abuelos siempre no dejaban a las mujeres. Algún accidente o algún desgracia nos pasa". Si bien Ruth Laurita no puede participar de la renovación del puente más allá de suavizar y trenzar la q'oya para formar las q'eswas, don Victoriano reconoce la importancia del rol de su hija mujer dentro de las dinámicas de la familia y la comunidad--más aún porque él está separado de su esposa--de ahí su desesperación ante la ausencia de Ruth Laurita: "Ahora yo quiero que me ayuden. ¿A quién le voy a dejar mis animales cuando se fue Laurita? ¿A quién voy a dejar mis ganaditos? ¿A quién voy a dejar mi mamá? ¿A quién va a dejar mis terneros? ¿A quién va a dejar mi cuerpo? Pero triste mi vida, Laurita" (mis cursivas). Las repeticiones al inicio de las preguntas acentúan la angustia y la sensación de abandono de don Victoriano ante el distanciamiento de su única hija mujer. Don Victoriano reconoce que el rol de Ruth Laurita en la familia y la comunidad no es menor, de ahí que le insista en que regrese a Quehue para la renovación del Q'eswachaka. Frente a la pregunta de Ruth Laurita de para qué--Imapaq hamuni--don Victoriano le responde que la necesita para que lleve a pastar al ganado. De este modo, en

⁴⁹ En *Yawar Fiesta*, los ayllus de Puquio tampoco se disocian de la carretera una vez concluida: "Sentían cariño por su 'carriera', como por los duraznales que crecían en los ríos de sus pueblos, como por las torcazas que cantan en las lambras que crecen a la entrada de sus casas" (80). La comparación de la carretera con los duraznales y las torcazas apunta a que, desde la perspectiva de los comuneros, esta también es un organismo vivo.

las comunidades de Quehue, las labores son distribuidas a partir del género. Desde la perspectiva de don Victoriano, estos roles diferenciados por género no son interpretados en términos de desigualdad, sino de una relación “horizontal, complementaria e interdependiente” (Dixon Carlos y Gómez Barrio 8).

Si bien, por un lado, el documental celebra la práctica de reconstruir el Q’eswachaka, que las comunidades han mantenido por cientos de años pese a los continuos procesos de colonización, por otro, no romantiza la vida en estas, pues no rehúye a temas espinosos como la violencia basada en el género. Un sentido de predestinación, sobre todo con respecto al futuro de Ruth Laurita, recorre toda la película. En la segunda parte, cuando el documental vuelve al momento anterior a su desaparición, Ruth Laurita cuenta la historia de una amiga suya que es agredida físicamente por su pareja: “Hay una amiga que tiene esposo. Le ha pegado. Le ha dado patada, puñete, creo. Después, ‘me voy a ir, me voy a ir, me voy a separar de ti’, así le ha dicho a su esposo. Sus padres y su madre la estaban atajando . . . Está ya embarazada ya, creo. Antes que me embarace, me separaría, creo”. De este modo, a través de la historia de la amiga, se anticipa el futuro de Ruth Laurita, quien, hacia el final, tras el nacimiento de su bebé, está atrapada en una relación abusiva con Rubén. En esta misma parte, Ruth Laurita revela que don Victoriano era violento con su madre, así como con su primera esposa, la madre de Vidal:

Mi papá también le ha pegado a mi mamá. Yo le he visto con mis propios ojos. No sé cuántos años habré tenido. No sé, pero me recuerdo que le pegaba en el otro cuartito. Le pegaba así, le pateaba, le puñeteaba en su pecho. Yo quería atajarle y mi papá me ha dicho: “No, no, hijita. Solo estoy queriendo a tu mamá. Estoy queriendo a tu mamá”. Así no más me ha dicho, creo, porque a su primera esposa también dice que le pegaba, a su mamá del Vidal.

Hacia el final del documental, el propio Vidal, queriendo convencer a Ruth Laurita de que abandone a Rubén, hace hincapié en el paralelo entre ella y su madre: “Así no es. [Rubén] No te puede [golpear]. ¿Igualito que tu mamá quieres estar?” Así, se establece una relación de continuidad entre la madre de Vidal, la madre de Ruth Laurita y esta, las tres agredidas verbal y físicamente por sus parejas.

Don Victoriano también revela que de niño sufrió violencia doméstica: “También jugaba así, en mi pelotita, jugaba. Entonces, cuando estaba tomadito, siempre me castigaba mi padre. Bastante me pegaba, sí. De su lado de mi papá, nunca me moví”. De este modo, la película conecta distintos casos de violencia doméstica en la familia Arizapana--entre Ruth Laurita y Rubén, entre Victoriano y sus dos exesposas, entre Victoriano y su padre--y apunta a ciclos que se repiten. Las apariciones de la abuela, la madre de don Victoriano, también contribuyen a este sentido de predestinación. La abuela es casi una presencia espectral en el documental. No interactúa con los demás miembros de la familia, sino que por lo general aparece caminando o dirigiéndose a la cámara intentando comunicarse en medio de quejidos. La abuela hace su aparición usualmente en momentos de gran tensión en que don Victoriano invoca a Ruth Laurita, que está desaparecida. Así, en cierta medida, las apariciones de la abuela presagian el futuro que le espera a Ruth Laurita y, de este modo, se establece una relación de continuidad entre las mujeres de la familia Arizapana: la abuela, las dos exesposas de don Victoriano y Ruth Laurita. Hacia el final del documental, se superponen imágenes de las niñas de la comunidad que juegan y ríen entre ellas y de Ruth Laurita que amamanta a James. De esta manera, la edición de las imágenes sugiere que probablemente ese sea el destino que les aguarda a las niñas de la comunidad.

Entre la complementariedad de género, y la violencia y la exclusión basadas en el género

De acuerdo con la antropóloga Florence Babb, los estudios pioneros sobre las mujeres en los Andes--que surgieron en la década de 1970 y son influyentes hasta el día de hoy--tendían a dos polos opuestos. Por un lado, hacían énfasis en la complementariedad de los roles de género en las áreas rurales andinas, de ahí que el trabajo de las mujeres se enfocara en el hogar o en determinadas tareas agrícolas como sembrar las semillas, mientras que los varones se encargaban del arado y la cosecha, y de representar a la familia públicamente ante la comunidad. De este modo, consideraban que las jerarquías de género encontradas en estos espacios eran resultado de ideas y prácticas introducidas desde el exterior, por el colonialismo o la cultura urbana. Por otro lado, otra línea de investigación, más bien, postulaba que las relaciones patriarcales estaban arraigadas en las mismas comunidades rurales, de manera que no se trataba de una influencia externa (Babb 2-3).

Al ver *The Bridge Master's Daughter*, sería tentador inclinarse por una de estas posturas: ya sea por resaltar la complementariedad de género en que está fundada la división del trabajo--por ejemplo, el hecho de que las mujeres de Quehue, como Ruth Laurita, no puedan participar de la renovación del puente más allá de la preparación de las q'eswas--o por señalar la violencia basada en el género como intrínseca a las dinámicas dentro de las comunidades--por ejemplo, los ciclos de violencia doméstica que se repiten en las distintas generaciones de la familia Arizapana. Según Babb, la perspectiva sobre la complementariedad de género fue tildada de esencialista e idealizante y criticada por no tomar en cuenta los casos de violencia basada en el género ni la exclusión de las mujeres de ciertas esferas de la vida social (12). Sin embargo, ella se pregunta si es posible redimir esta postura dados los recientes aportes de los feminismos decoloniales o, mejor dicho, si es factible construir desde el sur un marco que dé cuenta tanto de la complementariedad de género como de la violencia y la exclusión basadas en el género (12). A pesar de que Babb confía en que la complementariedad de género ofrece una alternativa al marco feminista dominante que proviene del norte--para el que la diferencia se traduce en desigualdad--también resalta la necesidad de cuestionar suposiciones heteronormativas y de incluir en la conversación a las propias mujeres indígenas en calidad de colaboradoras.

Precisamente, en las últimas décadas, diversas pensadoras y movimientos están repensando la complementariedad de género para garantizar “relaciones responsables, recíprocas y respetuosas”, tomando prestadas las palabras de Leah Sneider. Julieta Paredes, activista feminista aymara, hace un llamado a reconceptualizar la complementariedad de género, dado que esta ha sido malinterpretada por actores machistas para justificar la discriminación, explotación y opresión de las mujeres:

[La complementariedad chacha-warmi, hombre-mujer] no incorpora la denuncia del género en la comunidad, naturaliza la discriminación; este machismo indigenista dice que es natural que las mujeres tengan esos roles en las comunidades, no quieren analizar y reconocer que esos roles y actividades de las mujeres, son consideradas menos, de menor valor, de menor importancia, lo cual significa mayor explotación de la fuerza de trabajo de las mujeres. (8)

Esta tergiversación de la complementariedad de género se extiende a equiparar el par complementario con la pareja heterosexual (Paredes 81). Por eso, Paredes propone recuperar “el par complementario horizontal, sin jerarquías, armónico y recíproco, par de presencia, existencia, representación y decisión” (84). En esta misma línea, Sneider sostiene que la complementariedad no tiene que fundarse en suposiciones heteronormativas: “La complementariedad no impone binarios estrictos, sino que, más bien, reconoce responsabilidades comunales específicamente

delineadas basadas en el género; mientras los individuos contribuyan a la comunidad, su sexo con relación a o clasificado por su género es, en última instancia, irrelevante” (63-4)⁵⁰. Por último, para las mujeres reunidas en la Primera Cumbre de Mujeres Indígenas de las Américas realizada en Oaxaca en el 2002, los casos de violencia y exclusión basadas en el género que efectivamente ocurren en sus comunidades no niegan la complementariedad de género, sino que, más bien, reafirman la necesidad de seguir trabajando en aras de esta: la complementariedad es “lo ideal, es lo que debería de ser, pero hay mucho trecho entre lo que es y lo que debería de ser” (Dixon Carlos y Gómez Barrio 25). De este modo, estas pensadoras coinciden en que no se trata de desestimar la complementariedad de género, sino de replantearla de tal modo que no esté fundada en suposiciones heteronormativas ni invisibilice la discriminación, explotación y opresión de las mujeres en las comunidades.

En *The Bridge Master's Daughter*, las relaciones de reciprocidad y complementariedad conviven con la violencia y la exclusión basadas en el género. Por un lado, los comuneros de Quehue, entre ellos don Victoriano, mantienen “relaciones responsables, recíprocas y respetuosas” con su entorno socionatural. Por otro, Ruth Laurita denuncia ser agredida física y verbalmente por Rubén, así como lo hizo don Victoriano con su madre y la de Vidal en el pasado⁵¹. Ruth Laurita no lamenta no poder participar en la renovación del Q'eswachaka más allá de la preparación de las q'eswas, de modo que no cuestiona la división de trabajo en este caso. Sin embargo, sus discusiones con Rubén giran en torno, sobre todo, al trabajo doméstico. Rubén la acusa de no cumplir con las labores domésticas que le corresponden según su género: “Nada le habla [a James, su bebé]. Nada le cocina. No cocina nada . . . La madre si no puede mantener, si no lo puede cuidar al hijo, no lo puede tener. No lo cuida bien”. Del mismo modo, el anhelo de Ruth Laurita de estar sola sin nadie que la mire ni le dirija la palabra, que confiesa en la segunda parte de la película antes de desaparecer, apunta a una sensación de vigilancia y sujeción.

Las zonas grises de las formas alternativas de trabajo

Al escribir sobre formas alternativas de trabajo--es decir, trabajo entendido más allá de los mercados formales y el trabajo asalariado--es difícil evitar romantizarlas como formas libres de toda violencia, explotación y opresión. Del mismo modo, es tentador pensar en estos modos laborales como completamente fuera de las economías y relaciones sociales capitalistas. Sin embargo, como demuestran los materiales culturales examinados en esta tesis, economías diversas, y aparentemente incompatibles, coexisten, tanto en la pampa de Junín como en los arrozales del Guayas como en los mercados de El Alto. En su estudio sobre la feria La Salada en Argentina, Verónica Gago llama la atención sobre la articulación flexible del neoliberalismo con saberes y haceres de las economías doméstica y comunitaria. De este modo, advierte que en La Salada “la autogestión, movilización e insubordinación” conviven con la “servidumbre, sometimiento y explotación” (47). En esta misma línea, en *Principio Potosí Reverso*, Silvia

⁵⁰ En su estudio sobre la espiritualidad de las mujeres indígenas mesoamericanas, Sylvia Marcos también hace un llamado a repensar la complementariedad más allá de lo humano: “Es desde esta amplia perspectiva que el término controversial de la complementariedad debería ser revisado respetando su uso desde las mujeres indígenas . . . Como insiste la *Comandanta* Esther (...) la complementariedad abarca todo en la naturaleza . . . todos los seres están interrelacionados y se complementan los unos a los otros” (156-7).

⁵¹ Don Victoriano condena el comportamiento abusivo de Rubén y marca distancia de este: “La familia tampoco. No, no es así. Bonito andamos. Sí, cuando hay motivos. Sí, claro, le he pegado [a la madre de Ruth Laurita]. Cuando hay motivos, pues, entonces. Se ha ido con otro marido. Prácticamente es hablar la verdad. Se ha ido, pues, con otro marido. Puedes renegarlo. Puedes pegarle, pues”.

Rivera Cusicanqui cuenta una anécdota durante la fiesta de Santiago de Guaqui, en Bolivia: las matracas de la morenada central tenían la figura estereotípica del “chino” en alusión a los socios chinos del pasante de la segunda comparsa, un empresario textil que había gastado más de treinta mil dólares en la celebración (5). De este modo, en la fiesta conviven la acumulación y la explotación capitalistas con las estructuras y valores de la comunidad. En palabras de Rivera Cusicanqui,

¿Podemos conformarnos con la imagen dualista y maniquea que opone un occidente mercantil y capitalista a un sur-orientado de indios atrasados--o rebeldes--, que resisten inercialmente desde su economía “natural”, o estallan espasmódicamente en alaridos de dolor y violencia vindicativa? . . . Hemos opuesto la idea de lo *ch'ixi* (abigarrado, manchado) a la de hibridez, en el entendido de que el escenario descrito pone de manifiesto una activa recombinación de mundos opuestos y significantes contradictorios, que forman un tejido en la frontera misma de aquellos polos antagónicos. La vitalidad de este proceso recombinatorio ensancha esta frontera, la convierte en una trama y en un tejido intermedio, *taypi*: arena de antagonismos y seducciones. (5)

Así, prácticas y conocimientos comunitarios se abren camino o irrumpen en las economías y relaciones sociales capitalistas, sin que ello implique que se mantengan fijas o inmutables. Como muestran los materiales culturales estudiados en esta tesis, los saberes y haceres vinculados a las formas alternativas de trabajo no son remanentes del pasado, sino que se recrean constantemente para adaptarse a nuevas circunstancias.

Como se señaló en el tercer capítulo, los cargadores cibernéticos de “El cementerio de elefantes”, tal como los trabajadores textiles de La Salada, están “íntegramente dentro del capital, pero también fuera” (Gago, *La razón neoliberal* 47). Si, por un lado, trabajan en sus propios tiempos y términos, por otro, son una pieza clave en el funcionamiento del neoliberalismo: sin ellos, el movimiento de millones de dólares que generan ferias como la 16 de julio en El Alto no sería posible, pues son los únicos capaces de navegar estos espacios. De manera similar, en *Redoble por Rancas*, analizada en el primer capítulo, si bien los ranqueños son una comunidad de pastores de ovejas, cuya relación con el paisaje se forja a través del movimiento y los sentidos, por mucho tiempo piden que el tren se detenga en su localidad, lo cual muestra su apertura al cambio. Así, aunque los ranqueños se alzan en contra de la Cerro de Pasco Corporation por haberles arrebatado sus tierras, eso no significa que se opongan a cualquier intervención foránea. Por su parte, *Nuestro pan* también revela zonas grises: los campesinos arroceros mantienen “relaciones responsables, recíprocas y respetuosas” con los otros-que-humanos, pero la tierra que trabajan no les pertenece. Esta es “propiedad” de los Sandoval, de ahí que el arrendarla implique contraer una serie de obligaciones, entre ellas, entregarles parte de la producción de arroz para ser vendida en el mercado global. De este modo, ni los mercados de El Alto ni la pampa de Junín ni los arrozales del Guayas son espacios que no han sido penetrados por el capitalismo global. De hecho, como revela *Redoble por Rancas*, la historia de la pampa de Junín está íntimamente ligada a la empresa colonial y la economía mundial. Sin embargo, son espacios en que se vislumbran otros modos de estar en el mundo, más allá de la economía y las relaciones sociales capitalistas.

Las modalidades laborales presentadas en estos materiales culturales también habitan zonas grises en tanto el cuerpo que trabaja es a la vez lugar de violencia y explotación, y de diálogo con otras formas de vida. Los hombres-topos de *Redoble por Rancas* revelan, por un lado, cómo el capitalismo global reconfigura la experiencia corporal y sensorial al punto de volver los ojos de estos ultrasensibles a la luz y, por otro, cómo el volcarse sobre los otros

sentidos a menudo subestimados en las sociedades euroamericanas por su asociación con la animalidad les permite vivir una vida más digna en la oscuridad de la mina. De modo similar, los cuerpos de los cargadores cibernéticos en “El cementerio de elefantes” han sido intervenidos para aumentar su productividad; no obstante, más allá de la tecnología, lo que les permite navegar el mercado, pese a la densidad de gente y puestos, es el estar en sintonía con las formas de vida circundantes. Así, estos materiales culturales recuperan una dignidad corporal, que está fundada en el sentir el propio cuerpo como una extensión de los cuerpos alrededor, es decir, como parte de un cuerpo compartido. Tomando prestadas las palabras de Silvia Federici, las formas culturales estudiadas en esta tesis afirman “el poder y la sabiduría del cuerpo” y recuperan “una continuidad mágica con los otros organismos vivos que pueblan la tierra: los cuerpos humanos y no humanos, los árboles, los ríos, el mar, las estrellas. Esta es la imagen de un cuerpo que reúne lo que el capitalismo ha dividido” (*Más allá de la periferia* 13). Los espacios en que se realiza el trabajo--sean los pastizales, las minas, los arrozales, el mercado, etc.--son presentados en estos textos como organismos vivos con los que el trabajador entra en contacto con todo su cuerpo y todos sus sentidos. Así, el trabajo es una suerte de danza, de tira y afloja con estos otros cuerpos. De esta manera, estas formas alternativas de trabajo resisten procesos de confinamiento, mercantilización y alienación que pretenden reducir los cuerpos a mercancías intercambiables.

Obras citadas

- Abercrombie, Thomas A. *Caminos de la memoria y el poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*. Traducido por José Barnadas, Institut français d'études andines, Instituto de Estudios Bolivianos-IEB, Cooperación ASDI- SAREC, 2006.
- Aguilera Skvirsky, Karina. *Entrevista personal*. 4 de junio de 2021.
- Albó, Xavier. *Movimientos y poder indígena en Bolivia, Ecuador y Perú*. CIPCA, 2008.
- Allen, Catherine. *The Hold Life Has: Coca and Cultural Identity in an Andean Community*. 2nd ed., Smithsonian Institution, 2002.
- Araghi, Farshad. "The Invisible Hand and the Visible Foot: Peasants, Dispossession and Globalization." *Peasants and Globalization. Political Economy, Agrarian Transformation and Development*, edited by A. Haroon Akram-Lodhi, Cristóbal Kay, Kindle ed., Routledge, 2009, pp. 111-147.
- Arguedas, José María. *Yawar Fiesta*. Editorial Horizonte, 2011.
- Arguedas, José María y Francisco Izquierdo Ríos. *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Punto de lectura, 2009.
- Arguedas, José María y Josafat Roel Pineda. "Tres versiones del mito de Inkarrí". *Ideología mesiánica del mundo andino*, editado por Juan Ossio, Edición de Ignacio Prado Pastor, 1973, pp. 219-236.
- Arnold, Denise. "Ensayo sobre los orígenes del textil andino: cómo la gente se ha convertido en tela". *Hilos sueltos: los Andes desde el textil*, editado por Denise Y. Arnold, Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo Ayca, Plural e ILCA, pp. 49-84.
- Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, editado por Lewis Hanke y Gunnar Mendoza, vol. 2, Brown University Press, 1965.
- Babb, Florence. *Women's Place in the Andes. Engaging Decolonial Feminist Anthropology*. University of California Press, 2018.
- Barea, Oscar, Jhonny Sánchez y Carlos Bejarano. "¿Cómo vive el gorgojo de los Andes o gusano blanco (rhigopsidius piercei)?" *Fundación PROINPA*, 2010, <https://www.proinpa.org/tic/pdf/Papa/Plagas%20de%20la%20papa/Gorgojo%20de%20los%20Andes/pdf4.pdf>. Accedido el 17 de junio de 2020.
- Becker, Marc. *The FBI in Latin America. The Ecuador Files*. Duke University Press, 2017.
- . *Indians and Leftists in the Making of Ecuador's Modern Indigenous Movements*. Duke University Press, 2008.
- Beckman, Ericka. "Unfinished Transitions: The Dialectics of Rural Modernization in Latin American Fiction." *Modernism/modernity*, vol. 23, no. 4, 2016, pp. 813-832.
- . *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. University of Minnesota Press, 2013.
- Bhattacharya, Tithi. "Introduction: Mapping Social Reproduction Theory." *Social Reproduction Theory. Remapping Class, Recentering Oppression*, Pluto Press, 2017, pp. 1-20.
- Brown, Andrew J. *Cyborgs in Latin America*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Canelas Jaime, Valeria. "La Paz y el aparapita, textos de Jaime Saenz sobre una ciudad ambivalente". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 6, no. 1, 2014, pp. 111-124.
- Cantor, Paul. "The Invisible Man and the Invisible Hand: H. G. Well's Critique of Capitalism." *The American Scholar*, vol. 68, no. 3, 1999, pp. 89-102.
- Caro Melo, Vania. *Entrevista personal*. 9 de junio de 2020.

- . "Cuénteme algo". *Escultura y Escena*, 3 de octubre de 2016, <http://esculturayescena.blogspot.com/2016/10/cuenteme-algo.html>. Accedido el 16 de junio de 2020.
- Castro, Victoria. "The Qhapaq Ñam and its Landscapes." *The Great Inka Road. Engineering an Empire*, edited by Ramiro Matos Mendieta and José Barreiro. National Museum of the American Indian and Smithsonian Books, 2015, pp. 13-20.
- Chambi Pacoricona, Néstor. "La conversación con los 'insectos plagas' para recuperar la armonía en la crianza de la chacra en el mundo Aymara". *Manos sabias para criar la vida. Tecnología andina*, editado por Juan van Kessel y Horacio Larraín Barros, Ediciones Abya-Yala e IECTA, 2000, pp. 59-81.
- Clark, Kim. "Railway and nation in liberal Ecuador." *The Ecuador Reader. History, Culture, Politics*, edited by Carlos de la Torre and Steve Striffler, Duke University Press, 2008, pp. 126-135.
- Colanzi, Liliana. *Of Animals, Monsters, and Cyborgs. Alternative Bodies in Latin American Fiction (1961-2012)*. 2017. Cornell University. PhD dissertation.
- Condori Mamani, Gregorio. *Autobiografía*, editado por Ricardo Valderrama y Carmen Escalante. Centro de Estudios Rurales Andinos "Bartolomé de las Casas", 1977.
- Contreras, Carlos. *La fuerza laboral minera y sus condiciones de funcionamiento: Cerro de Pasco en el siglo XIX*. Instituto de Estudios Peruanos, 1986.
- Córdova Claire, Ted. "Bolivia: la maldición del estaño". *Nueva sociedad*, no. 81, 1986, pp. 4-7.
- Cornejo Polar, Antonio. "Sobre el 'neoindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza". *Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos*, editado por Mauro Mamani Macedo y Juan González Soto, Andesbooks, 2008, pp. 27-39.
- Cueto, Marcos. *El regreso de las epidemias. Salud y sociedad en el Perú del siglo XX*. IEP Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- Cueva, Agustín. "Literatura y sociedad en el Ecuador: 1920-1960". *Revista Iberoamericana*, no. 54, 1988, pp. 629-647.
- Daly, Tara y Raquel Alfaro. "Imágenes paceñas: El mago de la ciudad paceña moderna". *Bolivian Studies Journal / Revista de Estudios Bolivianos*, vol. 26-27, 2020-2021, pp. 181-205.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall, University of California Press, 1988.
- De la Cuadra, José. *El montuvio ecuatoriano*. Ediciones IMAN, 1937.
- Delgado, Freddy, Juan San Martín y Domingo Torrico. "La reciprocidad andina: principio de seguridad vital". *LEISA, Revista de Agroecología*, vol. 14, no. 4, 1998, <http://www.leisa-al.org/web/index.php/volumen-14-numero-4/2480-la-reciprocidad-andina-principio-de-seguridad-vital>. Accedido el 16 de junio de 2020.
- Desmaison, Belén, Kelly Jaime, Paola Córdova, Lia Alarcón, and Luciana Gallardo. "Collective Infrastructures of Care: Ollas Comunes Defying Food Insecurity During the COVID-19 Pandemic." *Urbanisation*, vol 7, no. 1, 2022, pp. 46-65, <https://doi.org/10.1177/24557471221110951>. Accessed 15 November 2022.
- Dixon Carlos, Bernadine y Nuria Gomez Barrio, editoras. *Género desde la visión de las mujeres indígenas*. Centro de Estudios e Información de la Mujer Multiétnica, adscrito a la Universidad URACCAN (CEIMM-URACCAN), 2005.
- Espinosa, Roque. *Desmemoria y olvido. La economía arrocera en la cuenca del Guayas 1900-1950*. Universidad Andina Simón Bolívar, 2014.

- Esquirol Ríos, Miguel. "Industrias Patiño". *Las edades remotas. I Antología de ciencia ficción boliviana*, editado por Iván Prado Sejas y Miguel Esquirol Ríos. Grupo Editorial Kipus, 2014.
- . "El cementerio de elefantes". *Memorias de futuro*. Kindle ed., Sello La Mancha, 2008.
- Federici, Silvia. *Más allá de la periferia de la piel. Repensar, reconstruir y recuperar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Traducido por Gabriela Huerta Tamayo, Ediciones Corte y Confección, 2022.
- . *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Autonomedia, 2009.
- Feldman, Irina Alexandra. "'Vida de artistas': La borrachera andina en el ámbito del hampa boliviano". *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo 55, no. 3, 2021, pp.649-674.
- . "Ruina/basural: Lógicas temporales y espaciales de la ciudad de La Paz en Saenz y Viscarra". *Bolivian Studies Journal / Revista de Estudios Bolivianos*, vol. 26-27, 2020-2021, pp. 158-180.
- Fellman Velarde, José. *Álbum de la Revolución. 128 años de lucha por la independencia de Bolivia*, 1953.
- Ferrand, Carlos, director. *Sin título*. 1974.
- Fonseca, César. "Modalidades de la minka". *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos*, editado por Giorgio Alberti y Enrique Mayer, Instituto de Estudios Peruanos, 1974, pp. 86-109.
- Forgues, Roland. *La estrategia mítica de Manuel Scorza*. Cedep, 1991.
- Foucault, Michel. *The Courage of the Truth. The Government of Self and Others II. Lectures at the Collège de France, 1983-1984*, edited by Frédéric Gros, François Ewald and Alessandro Fontana, and translated by Graham Burchell. Palgrave Macmillan, 2011.
- Fourtané, Nicole. *El condenado andino. Estudios de cuentos peruanos*. Institut français d'études andines - IFEA/Centro Bartolomé de las Casas – CBC, 2015.
- Frank, Andre Gunder. "The Development of Underdevelopment." *Monthly Review*, vol. 18, no. 4, 1966, pp. 17-31.
- Gade, Daniel W. "Bridge Types in the Central Andes." *Annals of the Association of American Geographers* 62.1, 1972, pp. 94-109.
- Gago, Verónica. "What Are Popular Economies? Some Reflections from Argentina." *Radical Philosophy* 202, 2018, pp. 32-38.
- . *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Traficantes de sueños, 2015.
- Gaillard, Patricia. "La danse des chukchu. Danse, maladie et dévotion dans les Andes sud-péruviennes (département de Cuzco)." *Ateliers d'Anthropologie*, no. 25, 2003, pp. 75-93.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales*, editado por Aurelio Miró Quesada, Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Gibson-Graham, J. K. "La construcción de economías comunitarias: las mujeres y la política de lugar". Traducido por Cecilia Olivares Mansuy. *Las mujeres y las políticas del lugar*, editado por Wendy Harcourt y Arturo Escobar, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Gil Gilbert, Enrique. "El negro Santander". *Antología para noviembre*. Consejo de la Judicatura, 2014, pp. 27-66.
- . "Tren". *Los que se van. Cuentos del cholo y del montuvio*. Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert y Joaquín Gallegos Lara, Centro Editor de América Latina S. A., 1972.
- . *Nuestro pan*. Librería Vera & Cía., 1942.

- Ginway, M. Elizabeth. *Cyborgs, Sexuality, and the Undead: The Body in Mexican and Brazilian Speculative Fiction*. Vanderbilt University Press, 2020.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia Editora, 2014.
- Glave, Luis Miguel. *Trajinantes. Caminos indígenas en la sociedad colonial siglos XVI / XVII*. Instituto de Apoyo Agrario, 1989.
- Goeman, Mishuana. *Mark My Words: Native Women Mapping Our Nations*. University of Minnesota Press, 2013.
- Gras Miravet, Dunia. *Manuel Scorza: La construcción de un mundo posible*. Edicions de la Universitat de Lleida, 2003.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *Nueva corónica y buen gobierno*, editado por Franklin Pease. Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Gutiérrez Aguilar, Raquel. *Horizontes comunitario-populares. Producción de lo común más allá de las políticas estado-céntricas*. Traficante de sueños, 2017.
- Hale, Charles R., and Lynn Stephen. "Introduction." *Otros Saberes: Collaborative Research on Indigenous and Afro-Descendant Cultural Politics*, edited by Charles R. Hale and Lynn Stephen, SAR Press, 2014, pp. 8-36.
- Haraway, Donna J. *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. Routledge, 1991.
- Harvey, Penelope. "Género, comunidad y confrontación. Relaciones de poder en la embriaguez en Ocongate, Perú". *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*, editado por Thierry Saignes, Hisbol, IFEA, 1993, pp. 113-138.
- Harvey, Penny, and Hannah Knox. "The Enchantments of Infrastructure." *Mobilities*, vol. 7, no. 4, 2012, pp. 521-536.
- Howes, David. *Sensual Relations: Engaging the Senses in Culture and Social Theory*. University of Michigan Press, 2003.
- Howes, David, and Constance Classen. *Ways of Sensing. Understanding the Senses in Society*. Routledge, 2014.
- Hyslop, John. *The Inka Road System*. Academic Press, Inc., 1984.
- Ingold, Tim. "Culture on the Ground. The World Perceived Through the Feet." *Journal of Material Culture*, vol. 9, no. 3, 2004, pp. 315-340.
- Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity." *Vision and Visuality*, edited by Hal Foster, New Press, 1999, pp. 3-23.
- Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Harvard University Press, 1983.
- Laera, Alejandra, and Fermín Rodríguez. "Presentación al dossier sobre El cuerpo del trabajo". *Contracorriente: Una Revista de Estudios Latinoamericanos*, vol. 16, no. 3, 2019, pp. 31-38.
- Lauro, Sarah Juliet and Karen Embry. "A Zombie Manifesto: The Nonhuman Condition in the Era of Advanced Capitalism." *boundary 2*, vol. 35, no. 1, 2008, pp. 85-108.
- Leahy, Matthew y Elisa Stone. *The Bridge Master's Daughter*. 2018.
- Lechtman, Heather. "Style in Technology: Some Early Thoughts." *Material Culture: Styles, Organization, and Dynamics of Technology*, edited by Heather Lechtman and Robert S. Merrill, 1977, pp. 3-20.
- Legrás, Horacio. "Yawar Fiesta: el retorno de la tragedia". *José María Arguedas: hacia una política migrante*, editado por Sergio R. Franco, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 61-102.

- Lehm Ardaya, Zulema y Silvia Rivera Cusicanqui. *Los artesanos libertarios y la ética del trabajo*. Ediciones del Taller de Historia Oral Andina, 1988.
- Lino Cornejo, Elizabeth. *Josefina, la mujer en la lucha por la tierra*. Comuna Koripampa Rancas-Pasco, Pakarina, Colectivo Memoria Crítica, Ecoserm Rancas, 2014.
- Macaya Donoso, Ángeles. “El (des)pliegue de una historia enterrada”. *LUR*, 29 de julio de 2019, <https://e-lur.net/articulos/el-despliegue-de-una-historia-enterrada/>. Accedido el 3 de junio de 2021.
- Majluf, Natalia. “Photographers in Andean Visual Culture.” *History of Photography*, vol. 24, no. 2, 2000, pp. 91-100.
- Mamani Macedo, Mauro. “Redoble por Rancas: la reconstrucción de los hechos”. *Manuel Scorza: Homenaje y recuerdos*, editado por Mauro Mamani Macedo y Juan González Soto, Andesbooks, 2008, pp. 93-108.
- Marcos, Sylvia. “La espiritualidad de las mujeres indígenas mesoamericanas: descolonizando las creencias religiosas”. *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*, editado por Yuderlys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal y Karina Ochoa Muñoz, Editorial de la Universidad del Cauca, 2014, pp. 143-159.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Marx, Karl. *Capital. A Critique of Political Economy*. Translated by Ben Fowkes, vol. 1, Penguin Classics, 1976.
- Marx, Leo. *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford University Press, 2000.
- Mbembe, Achille. “Necropolitics.” Translated by Libby Meintjes. *Public Culture*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 11-40.
- McNally, David. *Monsters of the Market: Zombies, Vampires and Global Capitalism*. Brill, 2011.
- Mita Machaca, Julio Cesar. *Los artesanos del transporte. De q'ipiris a mini-transportistas en la feria callejera de Villa Dolores. El caso del Sindicato de Mini-Transporte de Carga Manual, Estibadores y Serenos, El Alto*. 2017. Universidad Mayor de San Andrés. Tesis de licenciatura.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana, 2017.
- . “Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 9, no. 17, 1983, pp. 171-192.
- Moreno Tejada, Jaime. “Lazy Labor, Modernization, and Coloniality: Mobile Cultures between the Andes and the Amazon around 1900.” *Transfers*, vol. 6, no. 2, 2016, pp. 4-22.
- Moscoso Pacheco, Arturo C. “Con la vida a cuestas”: *Testimonio de cargadores alcohólicos en Cochabamba*. Centro de Investigación y Servicio Popular, 1987.
- Mujica Bayly, Soledad, directora. *Q'eswachaka. Ingeniería y tradición andina*. 2015.
- Murillo Vacareza, Josermo. “El hombre en el abismo”. *Narrativa minera boliviana*, editado por Rene Poppe, Ediciones Populares Camarlinghi, 1983, pp. 33-45.
- Nouzeilles, Gabriela. “El retorno de lo primitivo. Aventura y masculinidad”. *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América latina*, editado por Gabriela Nouzeilles. Paidós, 2002, pp. 163-89.

- Nueva Economía. “Feria 16 de julio mueve \$2 millones semanales”. *Nueva Economía*, 11 de marzo de 2018, <http://nuevaeconomia.com.bo/web/index.php/2018/03/11/feria-16-de-julio-mueve-2-millones-semanales/>. Accedido el 20 de mayo de 2022.
- Ochsendorf, John. “Spanning the Andes: History and Technology of the Inka Suspension Bridges.” *The Great Inka Road. Engineering an Empire*, edited by Ramiro Matos Mendieta and José Barreiro. National Museum of the American Indian and Smithsonian Books, 2015, pp. 51-60.
- Paredes, Julieta. *Hilando fino desde el feminismo comunitario*. El Rebozo, Zapateándole, Lente Flotante, En cortito que’s pa largo y AliFem AC, 2013.
- Pazzarelli, Francisco. “Entrevista. *Esas papitas me están mirando*: Silvia Rivera Cusicanqui y la textura *ch’ixi* de los mundos”. *Revista de Antropología da UFSCar*, vol. 9, no. 2, 2017, pp. 219-230.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 2003.
- Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas, PRATEC. *Respeto y buen vivir*. PRATEC, 2020.
- . *Comida y biodiversidad en el mundo andino*. PRATEC, 2000.
- . *Crianza ritual de semillas en los Andes*. PRATEC, 1998.
- . *La regeneración de saberes en los Andes*. PRATEC, 1998.
- Radcliffe, Sarah A. “Marking the Boundaries between the Community, the State and History in the Andes.” *Journal of Latin American Studies*, vol. 22, no. 3, 1990, pp. 575-594.
- Ráez Retamozo, Manuel. “Celebrando el trabajo”. *Fiesta en los Andes. Ritos, música y danzas del Perú*, editado por Raúl R. Romero, Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008, pp. 102-139.
- Ramírez, Juan Alejandro. “Re: Pregunta sobre *Solo un cargador*, de Juan Alejandro Ramírez”. Recibido por Ana Lucía Tello, 1 de noviembre de 2021.
- , director. *Solo un cargador*. 2003.
- Ramos, Juan G. “Disruptive Capital in Andean/World Literature: A Decolonial Reading of Enrique Gil Gilbert’s *Nuestro pan*.” *Decolonial Approaches to Latin American Literatures and Cultures*, edited by Juan G Ramos and Tara Daly, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 141-160.
- Ramos, Luis. “Entrevista a Juan Alejandro Ramírez”. Cinencuentro, agosto de 2007, <https://www.cinencuentro.com/entrevista-a-juan-alejandro-ramirez/>. Accedido el 10 de enero de 2022.
- Rengifo Vasquez, Grimaldo. *Crisis climática y saber comunero en los Andes del sur peruano*. PRATEC, 2010.
- . “Comida y biodiversidad en el mundo andino”. *Comida y biodiversidad en el mundo andino*, editado por PRATEC, PRATEC, 2000, pp. 11-18.
- . “The Ayllu.” *The Spirit of Regeneration. Andean Cultures Confronting Western Notions of Development*, edited by Frédérique Appfel-Marglin, Zed Books Ltd, 1998, pp. 89-123.
- Rivera, Lysa. “Future Histories and Cyborg Labor: Reading Borderlands Science Fiction after NAFTA.” *Science Fiction Studies*, vol. 39, no. 3, 2012, pp. 415-436.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch’ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón, 2018.
- . *Sociología de la imagen. Miradas ch’ixi desde la historia andina*. Tinta Limón, 2015.
- . *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La mirada salvaje, Editorial Piedra Rota, 2010.
- . “Construcción de imágenes de indios y mujeres en la iconografía post-52: El miserabilismo en el Álbum de la Revolución”. *Discursos sobre (l)a pobreza: América Latina y/e países*

- lusso-africanos*, editado por Martin Lienhard, Annina Clerici y Marília Mendes, Iberoamericana, Vervuert, 2006, pp. 171-208.
- Rivera Cusicanqui, Silvia y El Colectivo. *Principio Potosí Reverso*. Departamento de actividades editoriales del MNCARS, 2010.
- Robalino, Vicente. “Mitos y utopías en las novelas Nuestro pan y Don Goyo”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, no. 42, 2017, pp. 67-80.
- Rodríguez, Hector. “Descifrando la memoria de los elefantes”. *National Geographic España*, 17 de enero de 2019, https://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/actualidad/descifrando-memoria-elefantes_13769. Accedido el 31 de mayo de 2023.
- Rodríguez Castelo, Hernan. “‘Nuestro pan’, epopeya del arroz, y otras historias”. *Nuestro pan*, Enrique Gil Gilbert, tomo 1, Publicaciones Educativas Ariel, 1975, pp. 9-23.
- Roel Mendizábal, Pedro, Miguel Ángel Hernández Macedo e Ingrid Huamaní Rodríguez. *El Q’eswachaka de Canas. Ingeniería y tradición en las comunidades de Quehue*. Ministerio de Cultura del Perú, 2015.
- Roitman, Karem. “Hybridity, Mestizaje, and Montubios in Ecuador.” *QEH Working Paper Series*, 2008.
- Rosenthal, Christine y Kurt Rosenthal, directores. *Die Brücke aus Gras*. 1979.
- Saenz, Jaime. *The Night*. Translated by Forrest Gander and Kent Johnson, Princeton University Press, 2007, p. 19.
- . *La noche*. Talleres Escuela de Artes Gráficas del Colegio Don Bosco, 1984.
- . *Imágenes paceñas. Lugares y personas de la ciudad*. Difusión Ltda., 1979.
- Salazar-Soler, Carmen. *Supay Muqui, dios de socavón. Vida y mentalidades mineras*. Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2006.
- Scheper-Hughes, Nancy. “Neo-Cannibalism: The Global Trade in Human Organs.” *The Hedgehog Review. Critical Reflections on Contemporary Culture*, vol. 3, no. 2, pp. 79-99, 2001.
- Schmidt, Friedhelm. “Redoble por Rancas de Manuel Scorza: Una novela neo-indigenista”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 17, no. 34, 1991, pp. 235-247.
- Scorza, Manuel. *Redoble por Rancas*. Peisa, 1986.
- . “Canto a los mineros de Bolivia”. *Poemas. Selección*, editado por Dunia Gras Miravet. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-seleccion/html/998e525a-523c-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html. Accedido el 16 de junio de 2020.
- Simmel, Georg. “The Metropolis and Mental Life.” *The Blackwell City Reader*, edited by Gary Bridge and Sophie Watson, Wiley-Blackwell, 2002, pp. 11-19.
- Sneider, Leah. “Complementary Relationships: A Review of Indigenous Gender Studies.” *Indigenous Men and Masculinities: Legacies, Identities, Regeneration*, edited by Robert Alexander Innes and Kim Anderson, University of Manitoba Press, 2015, pp. 62-79.
- Soper, Kate. “Naturalized Women and Feminized Nature.” *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, edited by Laurence Coupe, Routledge, 2000, pp. 139-143.
- Spedding, Alison. *Sueños, kharisiris y curanderos. Dinámicas sociales de las creencias en los Andes contemporáneos*. Mama Huaco, 2011.
- Sr. C. “Los Amaros de Junín o Amaru Aranway”. *Historias perdidas en el tiempo*, junio de 2014, <http://www.historiasperdidaseneltiempo.com/2014/06/amaros-de-junin-o-amaru-aranway.html>. Accedido el 19 de junio de 2020.

- Tassi, Nico et al. "El desborde económico popular en Bolivia. Comerciantes aymaras en el mundo global". *Nueva sociedad*, no. 241, 2012, pp. 93-105.
- Teja, Alda. "Entrevista a Manuel Scorza por Alda Teja". *Mester*, vol. 7, no. 1, 1978, pp. 32-41.
- The Care Collective. *The Care Manifesto. The Politics of Interdependence*. Verso, 2020.
- Thomson, Sinclair et al. *The Bolivia Reader: History, Culture, Politics*. Duke University Press, 2018.
- Varón Gabai, Rafael. "A lomo de indios: los cargadores indígenas y el abastecimiento de productos importados (Cuzco, 1538)". *El hombre y los Andes: Homenaje a Franklin Pease G. Y.*, editado por Javier Flores Espinoza y Rafael Varón Gabai, tomo 2, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.
- Villavicencio Guambo, Jorge Orlando. *Masculinidades indígenas en el contexto urbano, los cargadores de San Roque*. 2014. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Ecuador. Tesis de maestría.
- Weismantel, Mary J. *Food, Gender, and Poverty in the Ecuadorian Andes*. Waveland Press, 1988.
- Wishnia, Kenneth J. A. *Twentieth-Century Ecuadorian Narrative. New Readings in the Context of the Americas*. Bucknell University Press, 1999.
- Zevallos, Hernán. "Minería boliviana: 1900-1952". *Instituto Boliviano de Comercio Exterior*, 5 de enero de 2017, <https://ibce.org.bo/principales-noticias-bolivia/noticias-nacionales-detalle.php?id=72790&idPeriodico=2&fecha=2017-01-05>. Accedido el 15 de noviembre de 2021.
- Zimmer, Zac. "Fence as Tragedy, Fence as Farce: Primitive Accumulation in *Redoble por Rancas*." *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 3, no. 1, 2013, pp. 58-69.