

//Dossier// Alejandra Nallim (coord.)
Literaturas de fronteras y fronteras literarias en la Argentina

Por las hendiduras del viento... Travesía a un mundo “ajeno”

Cecilia Noemí Gutiérrez¹

Recepción: 25 de octubre de 2023 // Aprobación: 24 de noviembre de 2023

Resumen

El presente artículo desarrolla el análisis, desde distintos enfoques teóricos, de la obra *Por las hendiduras del viento* (*Pachamama kusiya, kusiya... Una historia nuestra*) del dramaturgo tucumano Carlos Alsina, en sus versiones teatral y cinematográfica. Se prioriza en el trabajo el abordaje desde la decolonialidad puesto que la pieza literaria tiene una clara identidad *fronteriza* y el plano enunciativo nos permite ubicar al propio autor en una zona liminal desde la que pretende ser *traductor* de la experiencia de la protagonista, dirigiendo su discurso -inicialmente- a un público “ideal” que culturalmente también habita los bordes entre la cultura occidental y la andina.

Tomar las dos versiones para el análisis responde al hecho de que, a pesar del superior valor literario del texto teatral, en la producción filmica los otros personajes se corporizan; las escenas están representadas desde una focalización que no es la de la protagonista únicamente y de ese modo la interpretación se abre a un público mucho mayor y heterogéneo.

Palabras clave

Pachamama - decolonialidad - identidad fronteriza - cultura andina - teatro de frontera - Tucumán

Abstract

This article develops, from different theoretical approaches, the analysis of the play *Por las hendiduras del viento* (*Pachamama, kusiya, kusiya... Una historia nuestra*), by the playwright Carlos Alsina, born in Tucumán, in its theatrical and film versions. The approach from decoloniality perspective is prioritized since the literary piece contains a clear border identity, and the enunciative level allows us to place the author himself in a liminal zone from which he intends to be a translator of the protagonist's experience, initially directing her speech to an “ideal” audience that culturally also inhabits the borders between Western and Andean culture.

Taking the two versions for analysis responds to the fact that, despite the superior literary value of the theatrical text, in the film production the other characters are embodied; the scenes are represented from a focus that is not that of the protagonist alone and in this way the interpretation is opened to a much larger and heterogeneous audience.

Keywords

Pachamama - decoloniality - border identity - Andean culture - border theater - Tucumán

¹ Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. E-mail: cecingutierrez57@gmail.com.

*En el supuesto que encare
Un viaje sólo de ida
Derrocharé antes mis sueños
Por demorar la partida
.....
Alumbraré toda mi alma
Pa' ver qué llevo o qué deajo.
Yo estoy seguro del todo
Que no me iré de la vida
Por eso cuando me vaya
Me iré nomás de mentira.
(Pepe Nuñez)*

Génesis de la obra

Alsina declara que tenía quince años cuando recortó, del diario local, una nota que lo había conmovido particularmente. En ella se contaba la historia de Ramona Rosa Reyes, oriunda de los Valles Calchaquíes quien, después de haber sido elegida Pachamama, con ciento veinte años se traslada a la capital tucumana, en donde terminará internada en el Hogar San Roque hasta su muerte dos años después. La crónica permanece por treinta años en manos de Alsina, cuando por fin encuentra las claves enunciativas para construir una pieza teatral en la que la historia real será el marco para una ficcionalización profundamente poética de lo ocurrido. Servirán al autor también los testimonios de las ancianas internadas en el hospicio, que si bien no conocieron a Ramona habían escuchado acerca de ella, de parte de otras mujeres que habían compartido su estadía con la protagonista. Todo esto sirvió al autor para crear el perfil del personaje. Llegados a este punto podemos decir que *Por las hendijas...* se acerca al nuevo teatro documental del que habla Jorge Dubatti (2020), en el que la liminalidad entre lo real y lo teatral se desdibuja porque hay un trasfondo que el artículo periodístico y los testimonios le dan a la obra un cierto grado de veracidad. No obstante, la concepción de la puesta en escena como hecho ficcional cerrado, mantiene a la obra dentro de los cánones convencionales.

Las claves del título

Tres enunciados componen el título de la obra y cada uno de ellos guarda una significación importante. “Por las hendijas del viento” contiene toda la carga poética. Es una metáfora en

las que “hendijas” relacionamos a grietas a aberturas estrechas que aludirían a la “filtración” no intencional a un mundo incomprensible que Ramona vive en la ciudad y, ya en el final, serán los intersticios por los que el alma de la anciana regresa a sus valles. El viento, presente en todo momento, y al que después me referiré más detenidamente por la relación que la protagonista crea con él y por el rol dramático que le da el autor, de alguna manera representa el ámbito geográfico, histórico y cultural al que Ramona pertenece, por eso su presencia constante.

La segunda parte del título, “Pachamama, kusiya, kusiya...”, es la invocación frecuente con la que la comunidad andina convoca a la divinidad de la fecundidad y fertilidad ligadas a la tierra para pedir ayuda; rogar por las cosechas y aún como forma de agradecimiento. En este caso, el llamado tiene que ver con la primera acepción: la súplica a la deidad para que libere a la protagonista del mundo incomprensible en el que se siente atrapada.

Por último, el enunciado “una historia nuestra” es el anuncio del locus del autor: su enunciación está situada en una zona fronteriza al igual que la obra, pero también es el locus previsto para el receptor con el que Alsina se identifica y entiende por ello, que comprenderá y construirá una relación empática con él, de modo tal que su historia pasará a ser del colectivo tucumano o, un poco más amplio, del colectivo del NOA. Sin dudas en este enunciado último hay un llamado al compromiso de una sociedad que, desde su visión occidental, discrimina y no trata de comprender al otro, quien por los procesos de colonización y posterior colonialidad modernista ha sido condenado a la marginalidad.

El plano discursivo

Dice Graciela Reyes (1984) que el discurso literario tiene la cualidad de ser un discurso “citado” porque es expuesto y usado como demostración de sí mismo y que, la palabra literaria, es la menos transparente pues lleva el lastre de contextos anteriores y de una incontrolable intertextualidad. En cuanto a esto último, en “Por las Hendijas...” “escuchamos” —por lo menos— la crónica que sirve de inspiración; los relatos orales andinos y relatos tucumanos que forman parte del patrimonio cultural, sumados a otros discursos universales.

Siguiendo a la autora, nos dice que el intérprete es un “yo” que imaginamos humano pero que pertenece también a una realidad fantástica. En el caso de la versión teatral esa “ilusión” es menos perceptible por cuanto quien habla es el personaje, mediado por la actriz. En el caso de la película, es diferente porque hay un enunciador detrás de cámara que es

producto de la creación de los directores. En este caso: el límite entre hablante real y hablante ficcional es mucho más débil.

El texto literario, continúa Reyes, es una enunciación histórica que tiene un aquí y ahora, su autor y su lector ideal. Exige una contextualización para ser entendido. En este sentido volvemos al hecho de que la obra tiene un contexto que inicialmente es acotado a una región argentina pero que en el caso de la película se amplía porque hay mucha más información no localista.

Por otra parte, Reyes asegura que el texto literario es polifónico porque hay dos discursos simultáneos, el del autor y el del narrador (en este caso asumido por la actriz, en el teatro). Aquí el grado de polifonía es aún mayor por cuanto en la obra, la actriz, en su discurso, va tomando la identidad de los personajes con los que se cruza y asume la voz de cada uno de ellos y sus puntos de vista. Esto nos lleva a otra cuestión discursiva que es la de la focalización que es la función de ver, de percibir y que, en esta obra, en el teatro, corresponde a una focalización creada que tiene la perspectiva de la protagonista. En la película dicha focalización es de un narrador que está detrás de la cámara.

Por último, la autora cita a Bajtin, para quien reproducir un lenguaje es reproducir un sistema de ideas o creencias sobre el mundo, cosa que en nuestro objeto de análisis es totalmente evidente y que, como en cualquier otro caso, requiere la intervención activa del lector implícito -en este caso del público- para reconstruir ese sistema que evidencia la imposición cultural eurocéntrica sobre la local andina.

Siguiendo con lo referido a la recepción del texto teatral, partimos de Fokkema y Elrud Iltis (1992) quienes a su vez citan a Lotman, cuando dice: “la realidad histórica y cultural que llamamos obra literaria no se acaba en el texto”, es decir que el hecho artístico termina sólo con la interpretación por parte del receptor, a lo que hay que sumarle el hecho de que ésta variará sincrónica y diacrónicamente según la ubicación del sujeto lector/público.

También citan a Schmidt, para quien “la recepción tiene lugar como un proceso creador de sentido que lleva a cabo las instrucciones dadas en la apariencia lingüística del texto”.

Tomando a Mukarovsky, citan: “la obra de arte se manifiesta como signo en su estructura interior, en su relación con la realidad y también en relación con la sociedad, con sus creadores y sus receptores”. Todo esto último ya ha quedado evidenciado en el objeto cultural que nos ocupa.

La estructura circular y el viaje heroico frustrado

En ambas variantes textuales de la obra, la historia se desarrolla en forma circular: comienza con la escena en la que la protagonista se instala en el patio del asilo en el que fue internada para esperar la muerte; arma una vez más la apacheta con las piedras que lleva en su envoltorio; ofrenda coca a la Pachamama e invoca al viento para que, por medio de la muerte, la retorne a sus valles. En el caso de la película hay más detenimiento en la escena y se ve desde que Ramona, en su habitación en el hospicio, junta sus cosas y sale por los pasillos en la madrugada. La economía de la versión teatral sólo muestra la entrada en escena del personaje bajo una luz sepia que significa el alba. El sonido del viento en ambos casos acompaña la acción. A partir de ahí, se produce un *racconto* en el que la protagonista lleva al receptor a dos años antes cuando fuera elegida Pachamama en la fiesta de Amaicha del valle y, desde ahí se desarrolla la aventura terrible que vivirá cuando se traslada a la capital, para finalizar con su muerte, dos años después y que significa el regreso a la primera escena.

El texto teatral es un monólogo de Ramona y a lo largo de él irá personificando a todos los personajes involucrados en la historia. Respecto a esto último, la película es más clara porque la composición actoral de los participantes en la puesta, enriquece y define con mayor precisión el rol de cada uno y el porqué de su comportamiento. También algunas escenas en la versión fílmica revelan al receptor lo ocurrido puesto que la cámara toma el lugar de focalización en lugar de la mirada del personaje. Un ejemplo claro de esto es cuando se muestra la fiesta de carnaval: mientras en el relato de la anciana casi está mostrado como un ritual sagrado en que ella asume la identidad de la Pachamama, la secuencia en la película revela claramente que se trata de una fiesta popular, con elementos de la tradición que nada tienen que ver con la auténtica identidad andina y que su objetivo es lucrar con el turismo.

Volviendo al orden circular del relato, en la obra original —se dijo— termina con la misma escena del comienzo, con sólo el ruido del viento que anuncia la muerte de la protagonista. En la versión cinematográfica se agregará una escena más que es la partida de Ramoncito, el ahijado de Ramona, a Buenos Aires. De todas formas, la aparición de la figura de la protagonista en la ruta, ya después de muerta, mantiene la circularidad.

La elección de esta forma estructural circular tiene un profundo sentido mítico por cuanto se relaciona con la figura simbólica de los *ouroboros*, representados como serpientes que se comen su propia cola y que significan, por el círculo que forman, el ciclo eterno de las cosas y el esfuerzo inútil ya que, a pesar de las acciones, el proceso vuelve a comenzar. En este caso la historia de Ramona viene a constituirse en un caso emblemático de la incompreensión, de la incomunicación que, desde el pensamiento occidental, excluye y

condena al marginado. Es un relato repetido en nuestra sociedad cada vez más alienada de sus verdaderos orígenes y valores.

Pero en la creación de Alsina hay otra línea estructural mítica que sigue la historia, que es la del viaje o la aventura del héroe (Campbell, 1959). Sin embargo, como se verá, el trayecto final no llegará a concretarse en cuanto al objetivo inicial de la travesía porque es imposible en el nuevo orden con que se encuentra la protagonista. No obstante, si tomamos la cosmovisión andina, la muerte del personaje es un triunfo porque regresa así a su mundo y al espacio sagrado de los ancestros.

Desde la recepción, comprendemos desde el principio que no habrá bienaventuranza en el viaje del personaje, pero justamente al final alcanzamos una identificación con la protagonista y comprendemos su concepción de liberación, íntimamente ligada a la muerte: es su transición al mundo de abajo, donde moran los ancestros, que recurren -cuando son invocados- en ayuda de los vivos.

Veamos ahora cómo se cumple aquí el esquema:

A. La llamada a la aventura. Ocurre cuando Ramoncito, pero sobre todo la Melchora, comadre coplera de Ramona, la convence de que debe viajar a la capital para arreglar los papeles de la tierra que ella ocupa y cree que le pertenece por derecho ancestral. Los otros personajes comprenden la situación de riesgo de despojamiento a la que está expuesta. De ahí la advertencia de la amiga: “- ¡Pero Ramona, haceme caso, no todo es igual que aquí!”

B. La negativa al llamado. La anciana insistirá una y otra vez en que nadie podrá sacarla de su lugar, convencida que el orden de las cosas se conserva como en los tiempos ancestrales.

C. La ayuda sobrenatural. El viento, elemento sagrado en la cultura andina, ronda a la anciana hasta que, con su presencia insistente, la convence y Ramona se prepara para el viaje. Corresponde adelantar aquí que el viento, en esa cultura generalmente es nefasto, pero aquí la protagonista lo confunde con la forma benefactora. A lo largo de la historia veremos que su presencia es de mal augurio salvo al final.

D. El cruce del primer umbral. Esta secuencia está implícita en el viaje con un camionero (cuyos manejos oscuros quedan evidenciados para el receptor) que lleva a la protagonista desde los valles a San Miguel, una experiencia que causa asombro y temor en la mujer.

E. El vientre de la ballena. Dice Campbell (1959): “La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial de vientre, el vientre de la ballena. El héroe en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido...”.

Esta fase del trayecto se cumple desde el momento en que el camionero abandona a la mujer, hasta cuando es trasladada a la comisaría. Su permanencia en las calles será vivida con espanto y desconcierto.

F. El camino de las pruebas. Este paso que corresponde ya a la segunda etapa del esquema, se cumple durante la permanencia de la mujer en la comisaría en donde vuelve su desconsuelo frente a la incomunicación y la violencia que sufre. También enfrentará pruebas en el Hogar San Roque, no ya por acciones malvadas de los personajes, sino porque ahí comienza a entender que está en un mundo que no reconoce y que no la comprende.

G. El encuentro con la diosa. Es a partir de esta etapa en que se altera la estructura mítica propuesta por Campbell. En un principio la comprensión de la médica y, especialmente, la visita de Melchora, proporcionan bienestar en Ramona y se podría vincular con aquel momento mítico pero el objetivo del personaje ya ha cambiado (Ramona ha comprendido) y a partir de entonces su único deseo será regresar a los valles, a su mundo.

Las restantes etapas del esquema mítico de la aventura heroica no se completan claramente. Sólo podemos distinguir: **La huida mágica**, cuando después de armar la apacheta en el patio de hospicio, la protagonista invoca al viento pidiéndole que se la lleve a su mundo. **El cruce del umbral del regreso** que representa la muerte, único camino de retorno y que implicará la liberación última: su alma vuelve con su comunidad, específicamente al lugar de los ancestros y tomando esa identidad, en la versión cinematográfica retorna para acompañar a Ramoncito en su propia aventura.

Mitos y ritos andinos

En la historia representada, adquieren un significado especial los elementos míticos y rituales del mundo andino, que revelan la cosmovisión y parte de la cosmología de esa cultura. En algunos casos veremos cómo se dan variantes cargadas de significación en la obra.

- *La Pachamama*: Respecto a esta deidad, no se han producido demasiadas variantes ni en su veneración ni en sus rituales (Navamuel, 2000). Es a ella a la que se las primicias de toda cosecha y el primer trago de chicha en las fiestas. En su honor se *challa* las casas en agosto para evitar desgracias y se le brinda libaciones en cada acontecimiento importante, *abriendo* una boca donde se le ofrece coca, chicha, maíz y otros alimentos. Justamente en la película vemos – en el recuerdo de Ramona- cómo en aquel carnaval de dos años antes, ella y sus cercanos habían hecho ese ritual, prueba clara de la veracidad que para ellos tenía, la proclamación de la protagonista como la encarnación de la deidad andina. A lo largo de la historia vemos cómo se repite el acto de la ofrenda, pero de otras formas.

La veneración a la Pachamama, la madre tierra, es muy antigua, incluso pre inca. Está relacionada con los cerros, el arco iris y los *imaimana* o gérmenes de vida, por lo que su facultad principal es la facultad generadora. “Todas las formas engendradas por la tierra se mantienen solidarias a su matriz, sólo se han desprendido provisoriamente, por eso hay entre ellas un lazo mágico de simpatía” (Navamuel, *Op. cit.*).

- *La apacheta*: Se trata de una especie de monumento hecho con piedras, en forma piramidal y en ella se hacen ofrendas, especialmente a la Pachamama. Generalmente estas formaciones sirven de guía en los caminos. Especialmente donde hay cruces de sendas. En la obra analizada, Ramona entre las pocas cosas que lleva en su envoltorio, están las piedras con las que, cada vez que va a invocar ayuda, reconstruye el espacio sagrado. La última vez lo hará antes de morir, mientras tanto mantiene su apacheta armada en su habitación del hospicio, hacia donde dirige sus plegarias. Si profundizamos en el análisis podríamos comprender que -aunque no sea de forma consciente- el autor mantiene la ligazón de la protagonista con ese elemento sagrado, justamente porque su viaje será un *cruce* permanente entre su mundo interno y ese nuevo que le presenta la ciudad y que no puede comprenderlo. La apacheta final será así el cruce definitivo de Ramona a su mundo, a través de la muerte.
- *El viento*: También, como se dijo, es sagrado en la cultura andina. Interrogado Alsina acerca de su incorporación en la obra, aclara que sólo lo hace como un elemento dramático. Efectivamente comprobamos que, en la puesta, su intensidad o apaciguamiento tiene que ver con el ritmo de la acción. No obstante, la relación con la protagonista y los hechos, creemos que no es arbitraria. La única forma benéfica de este elemento en la cultura andina, aparece en el momento de las cosechas de granos porque ayuda a limpiarlos. Incluso se hacen ritos para invocarlo con este fin. La otra forma que adopta, la de wayra, es de un elemento que lleva “el mal aire” que enferma y hasta puede provocar la muerte. De hecho, en la escena final es él el encargado de “ayudar” a morir a Ramona.
- *El Chiqui*: Es un personaje al que alude el personaje al momento de cruzar el Infiernillo, lugar más alto en el camino de los valles. Cuando lo hace, manifiesta terror (en el texto se lo llama chuqui, sin dudas por las variaciones típicas del quechua). Según Margarita Gentile (2001), se trata de un numen funesto vinculado con cambios sociales y del ambiente. Para la protección de este ser nefasto, se invoca a las almas de los niños

muertos. Es muy típico de los Valles Calchaquíes, donde los caminos son dificultosos, y se le atribuye a él los accidentes que ocurren en la zona.

Dolor y gritos desde las fronteras. Análisis de los textos desde la semiótica y la decolonialidad

La creación de la obra *Por Las hendijas del viento...*, ubica a su autor, Carlos M. Alsina, en una posición ideológica que se corresponde con el llamado *paradigma otro* (Mignolo, 2004) que, según el teórico, es diverso, pero tiene en común *el conector*, lo que comparten quienes han vivido o aprendido en el cuerpo, el trauma, la inconsciente falta de respeto, la ignorancia sufrida por las víctimas, primero por la colonización del siglo XVI y luego por la colonialidad modernista que se extiende hasta la globalización actual. Esta forma de pensamiento exige un locus de enunciación situado que revele el espanto vivido por los pueblos sometidos (en este caso puntualmente en América latina). Las historias locales, despreciadas por la mirada eurocentrista; los saberes subalternos y subordinados, vienen a tomar la palabra después de cinco siglos. Se asume así el *Pensamiento fronterizo* que es el rumor de los *desheredados*.

Siguiendo el pensamiento de Zulma Palermo (2008) el saber latinoamericano debe partir de un locus de enunciación que le permita pensarse a sí mismo desde la alteridad y en ese proceso, el encuentro con el pasado es capital para la formación de las culturas activas que deben aceptar la heterogeneidad por sobre la homogeneidad en la que la modernidad pretende englobar a la humanidad.

Desde estas nuevas perspectivas, Palermo aclara que *fronteras*, en este contexto no se corresponde con límites territoriales, sino con valor de “pasaje”, de relación entre elementos diferentes.

En el caso de la obra que nos ocupa, ella misma tiene carácter fronterizo porque contiene una historia en la que se revelan las contradicciones; los conflictos; los dolores profundos generados por la imposición de una cultura occidental colonizadora sobre otra, la andina, la que ha sido víctima de un largo proceso de despojamiento y anulación.

Desde la semiótica, J. Lotman y Ana M. Camblog (1996) hacen un análisis a partir del concepto de “semiosfera” al que después se le dará el equivalente de cultura. Según este estudio el espacio de la semiosfera tiene un carácter abstracto, se trata de un ámbito distintivo, cerrado, dentro del cual son posibles los procesos de comunicación e información, mientras que fuera de él, es imposible la semiosis.

La semiosfera o cultura tiene un carácter delimitado justamente por la *frontera*, que es el espacio de la periferia, de lo liminal. Al contrario de lo que ocurre en la parte central (núcleo) de cada cultura que mantiene la esencia, las viejas estructuras, en los sectores de

bordes o periféricos las construcciones son flexibles, deslizantes en sus significados. Son puntos de contactos con otras semiosferas y por eso se la relaciona con un mecanismo buffer que traduce la información hacia el centro y hacia afuera de la cultura en cuestión.

La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis, de ahí la importancia del espacio fronterizo y de sus productos culturales.

Volviendo a la episteme de frontera, en el caso específico de América Latina, la colonización del S XVI, significó la invasión violenta y la imposición de la cultura occidental y cristiana sobre las culturas autóctonas, utilizando los elementos claves para ello: las armas, la religión y el lenguaje. Pero en cada caso las comunidades indígenas lograron encontrar los resquicios por donde transmitir la memoria ancestral y fue a través justamente de los textos culturales que se preservaron en los espacios marginales de la cultura impuesta.

Ya desde el s. XIX, a partir de la modernidad hasta el actual movimiento de globalización, una vez más (neoliberalismo mediante) la cultura occidental tendió sus redes sobre las culturas centro y sudamericanas, entre otras, tratando de imponer un sistema geopolítico y económico hegemónico y que atenta contra la heterogeneidad que es Latinoamérica. Una vez más los grandes centros fueron aceptando esa aculturación, desplazando lo local a las periferias. No obstante, en las fronteras ubicadas en esos márgenes, no sólo se ha seguido produciendo cultura, sino que el movimiento de decolonialidad reproducido en distintos lugares del planeta ha iniciado una movilización intelectual que trata de rescatar y revitalizar las identidades particulares de cada pueblo.

Ahora bien, ¿cómo todo esta revisión y convicción epistémica se vincula con la obra de Alsina? Ya en la primera parte del artículo se explicó cómo es el propio autor quien desde el título nos advierte de su posicionamiento: cuando dice “una historia nuestra” se refiere a Tucumán, al NOA, región percibida peyorativamente desde el puerto como ocurre con todas las regiones del *extrañamente* llamado “interior”. Y no sólo ubica así su locus de enunciación, como se dijo, sino que involucra a los destinatarios “ideales” de ambas versiones de la obra y los compromete con el anuncio previo de que se trata de la ficcionalización de un hecho ocurrido en la realidad. En la versión filmica, por su naturaleza, muestra más claramente la historia y eso posibilita la ampliación del público que puede comprenderla. De hecho, la proyección de la película en Francia, tuvo una magnífica recepción.

La obra en general es, por su discurso y contenido, una evidente producción de frontera, los personajes y la historia narrada así lo demuestran: hay en ella un evidente choque de la cultura occidental y cristiana con la andina ancestral. De ahí que el personaje principal se ve mutilado en su posibilidad de comunicación. La escena que muestra más claramente

este hecho es la que tiene lugar en el diálogo (imposible) de Ramona con el policía que le pretende tomar declaración. Aunque la lengua es la misma, la semiosis es inalcanzable: hablan desde dos realidades diferentes. El caso de la protagonista es especialmente demostrativo de su situación marginal respecto a la nueva estructura cultural que la rodea y cuando lo analizamos detenidamente, advertimos además que, en realidad Ramona Reyes es producto de los dos procesos de colonización que sufrió su comunidad andina.

En primer lugar, definimos al personaje como un producto ch'ixi. Como lo define Silvia Rivera Cusicanqui (2015), lo abigarrado, lo manchado, el espacio o sujeto en donde aparece la combinación de mundos opuestos que forma un nuevo tejido cultural fronterizo. Efectivamente, Ramona ya heredó de sus ancestros las consecuencias de la primera colonización, por eso conviven en ella, por ejemplo, la devoción por la Pachamama y por la Virgen, a quien invoca en la película explícitamente, pero ya en la versión teatral cada vez que se aferra a la cadenita, intuimos que la medalla reproduce una figura cristiana. Dice Cusicanqui (2015) “Las vírgenes y los santos echan raíces en el cosmos andino y se asocian con las energías contradictorias del lugar, en un palimpsesto que descubre horizontes de sentidos a lo largo de cada ciclo anual”.

En el presente de la acción, sin embargo, el personaje, detenido en el tiempo y resguardado en los valles, sigue concibiendo la vida desde la cosmovisión heredada de sus ancestros y eso la condena a la incomunicación y a la incomprensión del “nuevo” mundo que le presenta la ciudad. La escuchamos decir:

Por eso me gusta hablar con usted, señor Viento, porque yo sé que usted me entiende a mí, que me escucha porque aquí nadie sabe escucharme.

Éstos locos creen que yo soy loca. No saben que soy la Pachamama, que ello son parte de mí, como todas las cositas de este mundo.

Ella se percibe realmente como la Pachamama, con todos los atributos de esa deidad femenina andina y espera que la traten como tal. Cuando eso no ocurre, su única esperanza será volver a sus tierras para regresar a su propio orden universal. Esta vez hay una alosemiosis, en la frontera: no se produce la “traducción”. Al personaje, en un mundo que le es “ajeno”, no le queda más que rogar por su muerte.

En la obra, hay casos en que se produce ese cruce del *umbral* como un *pasaje* del que habla Ana Camblong (2014) que cita a Bajtin refiriéndose a un tiempo-espacio en crisis, un crono-topo de pasaje. Allí aparecen los umbrales que “están implicados en la premisa de la continuidad – semiosis infinita- y se hacen cargo de la variación infinitesimal de las

determinaciones móviles de la frontera”. Cuando el sujeto puede hacer ese pasaje del umbral que es donde se produce una “turbulencia de interpretaciones semióticas”, alcanza una comprensión de los dos lados de la frontera y se “acomoda” a la nueva semiosfera a la que ingresa, sin abandonar su originaria identidad. Éste es el caso de Melchora por ejemplo y lo que suponemos, ocurrirá también con Ramoncito.

Hay, en el texto de Alsina, muchos otros ejemplos de sujetos instalados en fronteras que se mantienen en la marginalidad, en los bordes. Tales son los casos de la joven prostituta y la trans y de la familia zafraera por ejemplo. Todas son situaciones asumidas con compromiso por el autor para visibilizarlas y denunciarlas desde adentro de una sociedad que evita enfrentarlas.

Conclusiones

La primera puesta en escena de la obra de Alsina, con el trabajo actoral insuperable de nuestra querida Rosita Ávila fue una vivencia movilizadora, que volvía la mirada hacia ese mundo olvidado y sufrido de la comunidad andina, con la que, a pesar de una falta de identidad genética, siempre ha mantenido un lazo con el público del NOA que parte de lo territorial: la primera imagen de cada mañana: los cerros, desde los que suenan -si uno les presta atención- las voces de una cultura, de un universo acallado, que apenas susurra en los relatos orales de la infancia y en las visiones -casi mágicas- de los misachicos.

La puesta cinematográfica amplió el horizonte de expectativa: los vínculos con lo andino, se hicieron más profundos para el receptor y a eso se le agregó el descubrimiento de otras zonas liminares y marginadas de nuestra sociedad. Poder encontrar una explicación intelectual y visceral al mismo tiempo desde ese paradigma otro del que habla Mignolo es una verdadera experiencia enriquecedora para el habitante de “esta otra orilla”.

Bibliografía

- Andruetto, Ma. T. (2009). Hacia una literatura sin adjetivos. *Revista Babar*.
- Alsina, C. (2007). *Por las hendijas del viento (Pachamama, kusiya, kusiya...una historia nuestra)*. Dramaturgos del Noroeste Argentino. 2. Argentores.
- Alsina, C. y Quintavalle, L. (Dir.). (2009). *Por las hendijas del viento (Pachamama. Kusiya, kusiya, una historia nuestra)* [Película].
- Camblong, A. (2014). *Habitar las fronteras*. Editorial Universitaria.
- Camblong, A. (s/f). *Instalaciones en los umbrales mestizos-criollos*. Universidad Nacional de Tres de Febrero, Seminario de políticas lingüísticas.

- Cebrelli, A. (2018). Hacia una epistemología de frontera y situada para la comunicación. *Cuaderno de Humanidades*, N° 29. Universidad de Salta.
- Dubatti, J. (2020). *¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?* Instituto de Artes del Espectáculo.
- Dubatti, J. (2020). *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado*. Estudios teatrales.
- D. W. Fokkema y Elrud Ibsch. (1992). *Teorías de la literatura del s. XX*. Cátedra: Crítica y estudios literarios.
- Del Toro, F. (1987). *Semiótica del teatro*. Editorial Galeno.
- Eagleton, T. (1983). *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de Cultura Económica.
- Gentile, M. (2001). Chiqui: etnohistoria de una creencia andina en el Noroeste Argentino. *Bulletin de l' Institut Français d'Études Andines* 30(1): 27-102.
- Guzmán, R. y Rodríguez, S. (2016). *Manual de estudios literarios*. Universidad Nacional de Salta.
- Lotman, Y. y Camblog, A. (1996). *Acerca de la semiosfera*.
- Lotman, Y. (1998). *La semiosfera*. Edición de Desidero Navarro. Ediciones Cátedra.
- Ludmer, J. (2006). Literaturas Postautónomas. *Ciberletras – Revista de crítica literaria y de cultura*, 17.
- Mignolo, W. (2003). Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamientos fronterizos. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*.
- Mignolo, W. (2005). *La idea de América Latina*. Biblioteca Iberoamericana de pensamiento. Gedira editorial.
- Nallim, A. (2018). *Itinerarios disruptivos para leer las literaturas argentinas*. Conferencia RELA. Tucumán.
- Navamuel, L. (2000). *Actualidad de dos figuras del panteón andino. De relatos y ceremonias en la religiosidad popular*. Grupo de estudios Mythos y Logos.
- Palermo, Z. (2008). Revisando fragmentos del “archivo” conceptual latinoamericano a fines del siglo XX. *Tabula Rasa*, (9). <https://doi.org/10.25058/20112742.346>
- Palermo, Z. (2017). Pensar/escribir en la (s) frontera (s). *Otros Logos. Revista de estudios críticos*. Universidad Nacional de Salta.
- Reyes, G. (1984). *Polifonía textual*. Editorial Gredos.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Cátedra Libre Martín Baró.
- Vilca, M. (2020). Kuti, el “vuelco” del pacha. El juego entre lo cosmológico y lo humano. *Estudios Sociales Del NOA*, (23), 51-80. <https://doi.org/10.34096/esnoa.n23.10129>

Walsh, C. (2017). ¿Interculturalidad y (de)colonialidad? Gritos, grietas y siembras desde Abya-Yala. En Garcia Diniz, A. et. al. (orgs.). *Poéticas e políticas da linguagem em vias de descolonização*. Pedro & João Editores.