

Vidas que no son las nuestras. Obra y crítica en tránsito entre culturas en Las brutas de Rafael Díaz y Las niñas Quispe de Sebastián Sepúlveda

Martina Bortignon

UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ

ABSTRACT

This paper will discuss a movie and a multimedia work based on the play *Las brutas* by Juan Radrigán, about the last days of three Colla shepherds, who lived isolated in the northern Chilean Andes. Western and urban projections about the relation between human being and environment and the meaning of life that are on display in the works will be explored. Through the interplay among Colla ethnological sources, Andean thought and phenomenology, the paper aims at problematizing the very premises of critical approach.

Keywords: *Las brutas*, indigenous cultures, nature, sound, alternative epistemologies.

Este artículo se centra en un filme y una obra multimedia inspirados en la obra teatral de Juan Radrigán *Las brutas*, acerca de los últimos días de tres pastoras collas que vivían aisladas en la cordillera del norte chileno. Se indagarán las proyecciones del público occidental y urbano que quedan expuestas en las obras acerca de la relación entre ser humano y entorno natural y del sentido de la existencia. Por medio del diálogo entre fuentes collas, el pensamiento andino y la fenomenología, el artículo apunta así a problematizar los supuestos mismos del ejercicio crítico.

Palabras claves: *Las brutas*, culturas indígenas, naturaleza, sonido, epistemologías alternativas.

Un hecho fantasmático transitando entre dos mundos

El 3 de diciembre de 1974¹, en el sector de La Tola, una quebrada semiárida en la precordillera al interior de Copiapó, norte de Chile, se hallaron los cuerpos ahorcados de tres pastoras trashumantes de etnia colla, las hermanas Quispe. Se pensó en un suicidio por la manera en que los cuerpos estaban atados a la roca y entre sí; la presencia de los cadáveres de dos perros, también colgados, y de carneros sistemáticamente degollados en las inmediatas, hizo pensar que el suicidio había sido llevado a cabo según los rituales de los pueblos andinos. Aparentemente, las hermanas habrían preferido matarse y matar a sus cabras ante la eventualidad de tener que entregarlas a los emisarios del gobierno militar, a raíz de una disposición administrativa que prescribía la supresión de la economía pecuaria de subsistencia en el Norte Chico de Chile para contrarrestar la erosión de los suelos. Sin embargo, existe otra hipótesis, basada en testimonios directos y en la constatación de un tránsito intenso de militares por el sector en los días inmediatamente anteriores al suceso: las tres pastoras habrían sido ejecutadas por los militares, interesados en controlar los pasos fronterizos utilizados por militantes izquierdistas en fuga que ellas favorecían. La puesta en escena como si de suicidio se tratara habría servido para despistar la justicia, en un proceso que se llevó a cabo sin autopsia ni mayor examen de los cadáveres, más allá de la posición de los cuerpos y la revisión de la ropa que llevaban².

¹ Este artículo ha sido financiado y es un producto del proyecto Conicyt Fondecyt Iniciación 11170077 titulado "Sentir la tierra. Un estudio comparado de la relación entre ser humano y territorio natural desde una dimensión sensorial y de sentido en obras italianas, chilenas y estadounidenses" del que soy investigadora responsable.

² Las distintas hipótesis acerca del suceso se revisan en el documental *La hermanas Quispe* de Octavio Meneses (2008). Según el investigador colla Nicolás Marín, entrevistado en el documental, la versión del suicidio es avalada por el hecho de que las Quispe habrían preparado cuidadosamente su partida: ellas habrían lavado y alistado su mejor ropa, lustrado sus zapatos y tomado un brebaje para poder vaciar los intestinos antes de proceder a colgarse, de forma de evitar que, como es común en los casos de ahorcamiento, bajaran las excretas manchando así sus ropas. En las culturas andinas de la familia quechua y aimara, además, el paso a otra dimensión después de la muerte debe ser dado cuidando de que ningún miembro de la familia extendida inter-especie quede atrás, desprotegido y solo: así puede ser interpretado el hecho de que las hermanas procedieran a matar a sus animales. Adicionalmente, es típicamente colla el rito funerario consistente en "sacrificar a los perros del difunto para que los acompañen en su viaje" (CNCA, 2012, p. 91) debido a la función fundamental de cuidar y acompañar el rebaño que cumple el perro en la trashumancia. Por otro lado, las versiones relatadas en el documental que apoyan la hipótesis de un homicidio recalcan el carácter independiente, fuerte y libre de las tres pastoras, lo que haría poco probable la explicación del suicidio. Un testimonio presentado en el *Informe Comisión Verdad Histórica y Nuevo Trato 2003* agrega un elemento de peso: "Lo de las hermanas Quispe ha dado mucho que hablar, mucho comentario ha habido en eso. Yo conversé con un caballero que traficaba por aquí en un camión de la ESSO que trabajaba para la mina

Inspirándose en este hecho, el dramaturgo chileno Juan Radrigán compuso, a finales de los años 70, la obra teatral *Las brutas*, que se estrenaría en 1980. El autor toma como punto de partida la primera hipótesis, para ahondar en los alcances existenciales de la vida solitaria de las tres hermanas. En la obra, el suicidio de Justa (50 años), Luciana (46 años) y Lucía (39 años) es descifrado como una respuesta demasiado humana a la desolación de una vida que Radrigán postula como el replegarse en la repetición sin sentido de los mismos actos de siempre, en un ambiente inmenso y desamparado del que los demás pastores ya se habrían retirado.

En la actualidad, este suceso dramático aflora en la conciencia identitaria chilena como un hecho fantasmático que no ha llegado a una resolución, a un cierre adecuado. Es llamativo que, en el transcurso de pocos años, cuatro géneros artísticos se han encargado de reinterpretar, más o menos libremente, la obra de Radrigán como medio para acercarse a este nudo cultural y humanamente problemático. En particular, junto con las distintas y numerosas versiones teatrales de la obra, hay que destacar la obra multimedia *Las brutas*, de 2010, realizada por el equipo a cargo de Rafael Díaz; la película *Las niñas Quispe* de Sebastián Sepúlveda, una coproducción chileno-francesa de 2014; y, finalmente, la obra de danza contemporánea titulada *Las extintas*, dirigida por el coreógrafo Andrés Cárdenas, que se estrenó también en 2014. Esta insistencia por parte del arte, en sus diversas expresiones, en volver a explorar y proponer una y otra vez el drama existencial de las tres hermanas y su desenlace suspendido, así como el interés del público por reflexionar sobre ello, dejan en evidencia que esa muerte no termina de cerrarse, más allá de la imposibilidad de determinar las verdaderas circunstancias que la causaron. La historia nos conmueve y nos inquieta porque es el emblema de una contradicción de que no se resuelve. En ella vislumbramos una interrogación acerca del sentido de la existencia humana en su sentido más amplio, interrogación que sin embargo se instala en la comisura entre visiones culturales de mundo y formas de vida bastante distintas, la occidental-urbana que propone una interpretación del hecho luctuoso en el arte y la de las hermanas colla, cuya intencionalidad en el suceso no puede determinarse con toda claridad.

En otras palabras, al tematizar la parálisis existencial de las pastoras en un territorio remoto de la cordillera que desemboca en el acto extremo, el suicidio, las creaciones artísticas mencionadas parecen querer proyectar en el suceso el

Marte y un día yo me embarqué aquí y él me conversó: '¿Las niñas Quispe que mataron para la cordillera venían por aquí?', me preguntó. 'Sí' le contesté..., (me dijo) 'Yo se verdaderamente que las mataron porque un hermano mío las mató, uno que era milico y que andaban con un Teniente registrando la cordillera, y las mataron porque las niñas estas daban facilidad a los comunistas para que se arrancaran para la Argentina, por eso las mataron' (Paulino Bordonos, septiembre de 1997)" (*Informe*, 2003, p. 239-240).

rostro fisurado de una condición humana universal. Sin embargo, la historia de las tres hermanas no termina de transitar entre dos horizontes de comprensión y experiencia cuyas diferencias exigen ser explicitadas. Por un lado, está la cosmovisión colla, consonante con otras de la misma familia cultural del mundo andino, en el contexto de subsistencia trashumante que la caracteriza. Por el otro, el orden de conceptualización de la realidad de cuño occidental, urbano y letrado, con que los chilenos, y en particular los creadores y el público de las obras, acogen esta historia y se sienten interpelados por ella. La inquietud que subyace al tránsito irresuelto de la historia y de su interpretación artística entre estas dos orillas culturales nos hace preguntar: ¿qué vemos en *Las brutas* que nos interpela desde el fondo de un espejo rayado? ¿Por qué podemos vislumbrar en la historia de unas pastoras collas una condición existencial universal? Por otro lado, ¿qué detalles sustraen esta historia de una apropiación sin residuos por parte de la sensibilidad occidental? ¿En casos como éste, la crítica debiese que acogerse a una revisión deontológica y epistemológica de su proceder?

Este ensayo sugiere la hipótesis de que las obras de Radrigán y sus sucesores que se encargan de reinterpretar este suceso misterioso dejan expuesto, aunque no lo tematizan conscientemente, el intervalo que media entre estos dos mundos y las proyecciones que lo habitan. Ciertamente, en este tránsito entre “orillas culturales”, parece surgir un deseo, por parte del sujeto creador, de desbalanceo y descentramiento desde un orden de pensamiento hacia otro que invita también al público receptor a acceder a una forma distinta de conceptualización y definición de mundo. Más que las realidades culturales en su versión sustancial “molar”, se visibilizaría aquí el tránsito y sus razones, sus límites y sus alcances, sus desafíos y sus autocríticas. Asimismo, la mirada crítica que aborda estas creaciones en tránsito entre mundos intenta devolverse hacia sí misma, para interrogarse sobre qué dinámicas epistemológicas y qué supuestos culturales despliega la interpelación que nos llega desde la elaboración artística de esta historia.

Este escrito se concentrará en dos entre las re-lecturas de la obra seminal de Juan Radrigán arriba mencionadas, a saber, la obra multimedia a cargo de Rafael Díaz y la película de Sebastián Sepúlveda, en una dinámica de diálogo y complemento respecto al original dramático³. La propuesta de adentrarse en

³ Juan Radrigán (1937- 2016) nació en Antofagasta en una familia de extracción popular relacionada con el mundo salitrero y la mecánica. Entre otros oficios, trabajó como cargador en la Vega Central y obrero textil, lo que lo llevó a acercarse al mundo sindical. Con su intensa y reivindicativa obra inspirada en personajes y situaciones marginales, es uno de los dramaturgos más influyente del siglo XX en Chile y su obra se ha hecho conocida en el mundo.

Rafael Díaz nació en 1965 y es un compositor y etnomusicólogo especialmente interesado en las manifestaciones de la religiosidad popular, el folklor mestizo y la cultura de los pueblos originarios de Chile. Luego de vivir parte de su infancia en Río Cisnes, cerca de Coyhaique, sur

la lectura crítica de las creaciones artísticas con una mirada que quiere mantenerse alerta respecto a de las implicancias de leer el suceso a la luz del “tránsito” arriba plateado, se enmarcará en la indagación sobre la relación entre ser humano y territorio natural, con un énfasis en el ámbito de lo sonoro, lo vocal y lo gestual. De manera acorte, la línea teórica del ensayo privilegiará estudiosos latinoamericanos y europeos, tanto del área de la antropología como de la filosofía, que se inscriben en la fenomenología, es decir la indagación de las formas en que los sujetos se insertan en el mundo y perciben, interactúan y conviven con los demás elementos que lo componen. A los fenomenólogos se suman pensadoras como Marisol de la Cadena y Silvia Rivera Cusicanqui, quienes son un aporte imprescindible en la crítica de la cultura desde la observación de las dinámicas del poder intelectual, académico y neo o post-colonial en el mundo andino. Estas líneas teóricas serán puestas en diálogo con testimonios de personas de etnia colla y fuentes antropológicas que representan el punto de vista del grupo cultural al que pertenecían las tres hermanas. Es relevante destacar que tal cruce de referencias teóricas y etnológicas se propone en la conciencia de que el ámbito cultural desde el que se activa el ejercicio crítico no puede ser franqueado del todo, de manera que los condicionamientos categoriales profundamente arraigados en el acercamiento occidental a la existencia son susceptibles de ser expuestos hasta cierto punto, pero no se pueden abandonar, por el hecho de que forman parte de la posición enunciativa tanto de autores como de críticos que en ellos se formaron⁴.

Los collas y *Las brutas*

Los collas son un grupo étnico, surgido de la mezcla de distintos pueblos originarios desplazados por el Imperio Inca y sucesivamente por la Colonia, que llegó a Chile a partir de mediados del siglo XIX desde el noreste argentino y el

de Chile, se formó en Estados Unidos, España, Italia y Alemania. Es académico de etnomusicología y composición en la Pontificia Universidad Católica de Chile y autor de obras musicales inspiradas en los mundos indígenas estrenadas en Chile y en el extranjero.

Sebastián Sepúlveda nació en Concepción en el 1972 y vivió en exilio junto con su familia entre Europa y Sud América los primeros 18 años de su vida. Estudió cine en Francia y Cuba, formándose como guionista, productor, editor y director. Es autor, entre otros filmes, del documental *O Areal* (2008) acerca de la comunidad indígena Guajará en la Amazonia. Sepúlveda recibió financiamientos del *Fonds Sud* del *Institute Français* para la filmación de *Las niñas Quispe*, que ganó el premio de la audiencia en el Festival FILMAR en América Latina y fue presentada en el Festival Internacional de Cine de Venecia.

⁴ Como sugirió Dipesh Chakrabarty, existe una contradicción insoslayable que aqueja al pensamiento de origen europeo: este último es indispensable pero inadecuado para explorar los resultados de su interacción con otros ámbitos geográficos y culturales en que se instaló o con los que se vinculó (Chakrabarty, 2000).

sur de Bolivia y fue poblando la cordillera de Atacama en las provincias de Copiapó y Chañaral, en distintos sectores delimitados por la Quebrada Juncal al Norte y el Río Copiapó al sur (*Informe*, 2003, p. 213). Su economía está basada en la crianza de rebaños de ovinos y caprinos en régimen de trashumancia – es decir el traslado estacional de los animales desde las vegas del altiplano en verano a los valles más bajos en invierno – y, de forma complementaria y marginal, en la pequeña minería, la agricultura de subsistencia, la venta de leña y carbón. Durante las veranadas, los pastores se alojan en viviendas temporales muy básicas denominadas “majadas”, unos ranchos hechos de piedra o adobe y techo de paja o latón y consistentes en dos ambientes: la cocina y el dormitorio. La trashumancia plasma la existencia y la cultura de los collas, es una forma de vida en interdependencia con el ambiente natural. En el libro *Colla*, Christine Gleisner y Sara Montt reportan algunos testimonios al respecto:

La crianza del ganado es una actividad muy expuesta al impacto natural. Ana Cortés explica que la trashumancia implica una estrecha relación entre el hombre y la naturaleza: “la naturaleza es la vida de nosotros, o sea, al menos para mí... cuando no nos llueve, ahí nos jodimos porque es el sustento de nosotros, de la vida, es el agua de la tierra, si no tenemos agua, aunque tengamos tierra, eh, no nos va a servir de nada”. Esteban Ramos comparte esta opinión: “Me crié en el cerro y me gusta la vida del cerro, la adoro. Nunca llegué a murmurar, a decir algo cuando me iba bien, cuando me iba mal, porque la vida del campo es así. A veces le va bien, a veces le va mal, pero hay que saberla comprender” (Gleisner y Montt, 2014, p. 35).

Las celebraciones comunitarias más relevantes de los collas reflejan este vínculo muy estrecho con el territorio cordillerano y el pastoreo. Ellas son el floreo (el colocar flores o pompones de lana en las orejas de los animales), la señalada (el marcaje de los animales), y finalmente la vilancha, un ritual para la multiplicación del ganado (el sacrificio de un macho cabrío, cuya sangre se derrama de forma circular en sentido inverso a las manecillas del reloj y cuyo corazón es sepultado en el corral en señal de agradecimiento a la tierra) (*ivi*, p. 41; CNCA, 2003, p. 91). También las tradiciones musicales reflejan la cercanía con los elementos naturales. La vidala es un canto tradicional:

es descrita por Nolfia Palacio como “una canción de lamentos y alegrías [...] es más como un murmullo al viento, es bien lamentoso el canto que tiene la vidala”. Zoilo Jerónimo, uno de los pocos cultores de la música colla, explica: “La vidala es un clamor... cantarle vidala a la naturaleza, de esa manera se hacen los rezos, con ese clamor, le rinde tributo, acompañado de un tambor”. Los presentes acompañan el canto con desplazamientos realizados en círculo al ritmo del tambor vidalero. (Gleisner y Montt, 20014, p. 40).

Como se puede ver, la existencia de los collas acontece en sincronía con los ritmos del entorno cordillerano y de los animales, aunque no han sido pocas las dificultades que han tenido que enfrentar a lo largo de su historia, como las usurpaciones de territorios, los impactos negativos en su economía a raíz de cambios de rumbo en la macro-economía de la nación o la contaminación de las aguas por culpa de la gran minería. La práctica de la trashumancia y el relativo aislamiento de las familias que vivían y aún viven en la cordillera pueden generar la impresión de que su existencia transcurre al margen de la vida moderna de los grandes centros urbanos y de las zonas más pobladas; precisamente una marginalidad entregada a la intemperie de los elementos naturales en que Juan Radrigán hizo hincapié en su texto teatral. Como destacan los críticos María de la Luz Hurtado y Juan Andrés Piña, los personajes marginales están al centro del interés de Radrigán, sin embargo

[l]a situación límite en que se desenvuelven estos seres hace que la profundidad de sus conflictos sea desesperada, y es esta intensidad experiencial la que permite trascender la barrera de su caracterización socio-económica para proyectarse a las bases de la condición humana misma, esencialmente desvalida en sus limitaciones corporales y espirituales” (Hurtado y Piña, 1998, p. 9).

La obra del dramaturgo chileno imagina los últimos días antes del supuesto suicidio de las tres pastoras. La vida de Justa, Luciana y Lucía se enmarca, ya desde las primeras líneas del texto original, en un panorama desolador, dando a entender que se está proyectando, si no un juicio de valor, por lo menos una visión que resalta parámetros sobre lo que es la dignidad o la felicidad distintos a los que podrían tener los propios pastores colla, según reflejan los testimonios anteriores:

La casa – por darle algún nombre – donde transcurren los últimos meses de la vida – vida, es aquí también una manera de decir – de las hermanas Quispe [...] Es un sitio inhóspito, frío y desolado. [...] Pese al hacinamiento se advierte un cierto orden, una cierta limpieza; la atmósfera es de desolación, de tristeza, de sordidez (Radrigán, 1998, p. 71).

Los tres actos de la obra teatral acogen los diálogos de las tres hermanas, dejando aflorar sus personalidades: Justa, la mayor, ruda y tiránica, apegada al pasado y a los muertos; Luciana, ensoñadora e inquieta, en busca de la emoción del amor; Lucía, la más pesimista, quien media entre las dos. Las pastoras acusan el paso de los años, se sienten algo cansadas y preocupadas porque se dieron cuenta de que los demás crianceros se han ido. La llegada de Don Javier, un alegre transportista que trueca ropa y mercadería con los quesos producidos por

las pastoras, trae noticias de una ordenanza contra el pastoreo, que según él sin embargo ya quedó inválida. Este encuentro perturba los equilibrios entre las hermanas: Luciana compra un vestido y fantasea con el amor y una posible ida a la ciudad para la fiesta de la Virgen de la Candelaria; Justa le niega el permiso y da su versión de la relación con el otro sexo, que en su caso consistió en una violación. Las tres mujeres se van dando cuenta de que la soledad las tragó: “Tamos muertas [...] la soledad los mató hace mucho tiempo, pero no los ha enterrao, eso nomá” (Radrigán, 1998, p. 94). La sensible Luciana se pierde en una ensoñación en la sombra gélida de una roca y por ello se enferma gravemente. Al recuperarse, las otras dos hermanas le comunican su decisión de irse “Pa onde’ stá toa la gente; pa onde’s tan toos los que se van” (*ivi*, p. 94), es decir de suicidarse y matar a los animales para no dejarlos desamparados. La obra termina pocos segundos antes de que las hermanas se cuelguen, con las preguntas agobiadas de Luciana: “¿Quién los va a sacar?... ¿Los vamo a quear solas ahí pa siempre?... [...] ¡Contéstenme, contéstenme!... (99).

Las versiones que Rafael Díaz y Gabriel Sepúlveda restituyen en sus obras divergen del texto teatral en algunos aspectos. La obra multimedia *Las brutas* se estructura en “breves instantes existenciales y autovalentes (haiku)” (Díaz, 2010, s/p), es decir se realizó un trabajo de selección de determinados fragmentos del texto original para que las posibilidades combinatorias y los rasgos multimedia típicos del género artístico pudiesen hacer resaltar el valor poético de cada uno de ellos. Los micro-capítulos que componen la obra presentan fotos intervenidas y acuarelas que definen de manera casi abstracta los ambientes, un amplio uso de las disolvencias hacia el blanco para crear pausas y silencios en el relato, dibujos de trazos esenciales y delicados que representan y ponen en movimiento las figuras de los tres personajes, una música sugerente que se vale de instrumentos y sonoridades del área étnica del norte y se mezcla con sonidos de la naturaleza, y, finalmente, un énfasis en la dimensión vocal, tanto en los parlamentos de las tres hermanas como en los cantados de voces femeninas que se entrelazan con vientos y cuerdas en melodías disonantes asimilables al sonido del viento. Tanto en las soluciones visuales y musicales, como en la elección de los fragmentos textuales, la obra multimedial evidencia una preferencia por la vertiente más existencial de la historia. Se elimina de ella casi toda referencia a la dimensión histórico-económica y al contexto, dejando apenas delineada la amenaza de un gobierno que mandaría a matar a las cabras, pero sin mayores detalles. La especial intensidad emocional de algunos fragmentos se expande gracias a los tonos púrpuras y negros de las acuarelas, que trasmutan el paisaje hacia composiciones abstractas.

Símilmente, la película *Las niñas Quispe* busca en una fórmula estética minimalista y pausada y un énfasis en la fotografía el contacto con las atmósferas

ásperas de las alturas en donde vivían las tres hermanas. Los efectos de sonido (el viento, el fuego, la leche cayendo al tarro de metal, el agua del riachuelo, las piedras deslizándose) acercan perceptivamente al espectador a la escena. A nivel visual, prevalecen los planos secuencia y los cuadros fijos, alternando planos medio-cortos y primerísimos planos de las protagonistas con planos generales en donde éstas realizan sus actividades o caminan en la vastedad sobrecogedora del paisaje. Se genera así un contraste entre la inquietud transformándose en angustia que viven los personajes a medida que avanza el relato y la magnificencia de los espacios, que van perdiendo su dimensión íntima y conocida y pasan a connotarse desde la ajenidad y el sentido de abandono. A diferencia del multimedia, el filme está mucho más conectado con el trasfondo histórico, por lo que se menciona en varias ocasiones la ordenanza del Gobierno Militar relativa a la supresión de los ovinos y caprinos en la cordillera y se añade el episodio de un tráfuga político que Lucía y Luciana ayudan a cruzar la cordillera, aspecto que no existía en el texto de Radrigán. En el filme, además, se dejan ver las diferentes actividades que deben realizar diariamente las pastoras: el procesamiento de la leña para producir carbón, la ordeña de las cabras, la realización de quesos, entre otros. Este fresco de actividades del pastoreo vendría adquiriendo un valor también etnológico que, por lo mismo, señalaría la distancia cultural del referente respecto a un público para cuyo beneficio se ilustran los distintos aspectos de la existencia colla, añadiendo cierta rigidez al relato. Se sustraen a este desglose algunas escenas cargadas de sentido emotivo para las protagonistas; por ejemplo, las secuencias en que Lucía camina por el cerro en busca de piedras planas, a quienes “habla” destacando sus características.

Más allá de las divergencias expuestas, las dos obras que se inspiran en el texto de Radrigán coinciden en presentar una interdependencia de las pastoras con su entorno. Se proyectaría entonces, desde la orilla de la creación y de la recepción, el deseo de encontrar, en la diferencia del mundo andino, una unidad entre ser humano y ambiente natural que el pensamiento occidental-urbano normalmente excluye. Esta comunión, sin embargo, se romperá bastante pronto, para dejar al desnudo la condición humana en su excepcionalidad y soledad existencial: un desenlace en que puede reconocerse la búsqueda de la dimensión universal de lo humano. En los próximos dos apartados se investigarán estas dos visiones en las obras con el objetivo de desentrañar, a la vez, el tránsito de epistemologías y sensibilidades entre dos mundos culturales distintos.

Resonancia

Según el antropólogo Tim Ingold, una estructura de pensamiento muy propia de las epistemologías occidentales es la idea de que la naturaleza es una

materia inerte sobre la que las personas proyectan esquemas conceptuales e intencionales, es decir, la cultura. Se viene a crear una separación entre la naturaleza percibida culturalmente y la naturaleza “natural”, estudiada por las ciencias duras. Típicamente, en esta visión el ser humano se concibe como un ente repartido entre la sociedad, en donde existe como sujeto racional y social que interactúa con otras personas, y la naturaleza, donde se conceptualiza como organismo al mismo nivel de plantas, animales y seres inanimados. Esta visión disiente con la de muchos pueblos cazadores-recolectores o, en general, grupos humanos dependientes del medio para su subsistencia. En base a distintas observaciones etnológicas, Ingold establece que estos pueblos se conciben como participantes en un único mundo

[...] embracing both humans, the animals and plants on which they depend, and the features of the landscape in which they live and move. Within this one world, humans figure not as composites of body and mind but as undivided beings, ‘organism-persons’, relating as such both to other humans and to non-human agencies and entities in their environment (Ingold, 1997, p. 47).

Sin embargo, el acercamiento occidental no tiene ni conceptos ni palabras para poder imaginar y expresar esta visión, y tiende a apropiarse de la diversidad desde su propio enfoque dicotómico. La antropología fenomenológica se revela una herramienta útil para contrarrestar esta tendencia y dar pie a una parcial reconversión hacia una visión afín a la lógica andina. Efectivamente, para la fenomenología post-husserliana el sujeto no proyecta una voluntad de representación sobre el mundo, sino que mora físicamente en él, encuentra en él el sentido sin imponerlo desde afuera, en una dinámica de interrelación con los demás seres que pueblan el lugar en donde se encuentra situada su existencia (Malpas, 2006).

Para muchos pueblos indígenas, la relacionalidad es un concepto fundamental; a su vez, la relacionalidad es consonante con las premisas teóricas de la fenomenología. El antropólogo colombiano Arturo Escobar denomina esta visión de mundo “ontología relacional”, haciendo énfasis en que “nada preexiste las relaciones [...] las cosas y seres sólo existen en relación con otros” (Escobar, 2016, p. 18). Es por ello que, en el mundo andino, todo participa de una misma energía, todo está relacionado en una comunidad. No debería maravillar, en este sentido, la aseveración del escritor peruano José María Arguedas, quien reconoce: “[p]ara un hombre quechua monolingüe el mundo está vivo; no hay mucha diferencia, en cuanto se es ser vivo, entre una montaña, un insecto, una piedra inmensa y el ser humano” (cit. en De la Cadena, 2008, p. 258). Para no alejarse del objeto de este estudio, las fuentes etnológicas sobre el pueblo colla

exponen, a través de testimonios, la cercanía y la interdependencia de la familia colla con los elementos del entorno, cifradas en sus rituales:

Poco, como familia no más, con mi mamá tratamos de hacer en diciembre el floreo de los animalitos, en agosto para sembrar se pide permiso a la tierra para sembrar, sembrar papas o maíz, tú pides permiso a la tierra para abrirla, pedirle que las semillas duren, a la tierra tienes que darle tres semillas de lo que sea, uno para la tierra, uno para los animalitos y uno para ti, siempre para la tierra, así que ahí tú pides permiso a la tierra para sembrar papas, maíz, betarragas. Y el año nuevo, en Julio, esperamos al sol, llamamos al sol, tratamos de mantenerlo..." (Entrevista a Basilia y Nicolasa Gerónimo, CNCA, 1993, p. 89-90).

Pensar el ser humano en el mundo desde la relacionalidad con los demás seres como lo hacen la fenomenología y la antropología fenomenológica y en cuyo marco se quieren posicionar, en este ensayo, las reescrituras de *Las brutas*, no sería, por ende, una postura en contradicción con el horizonte epistemológico andino. En la obra multimedial y en el filme, esta interrelación es tematizada, entre otras formas, desde lo sonoro, en la combinación de las voces de las hermanas con las voces de los demás seres y de los elementos. La película *Las niñas Quispe* se abre con las voces de las hermanas entremezcladas con los balidos de las cabras, antes de que aparezca ninguna imagen; acto seguido, se visualizan sus siluetas en la nube de polvo levantado por los animales. Las pastoras están empeñadas en guiar el rebaño al corral, posicionado al resguardo de unos arbustos que suenan con el viento. Se escuchan también los balidos de las cabras, las piedras deslizándose debajo de sus pezuñas y los llamados de las hermanas arreándolas ("auauaá, uachu uachu uachu, áaa, éaaa"). En esta escena presenciamos un paisaje de sonidos, un "soundscape", compuesto, siguiendo a Tim Ingold, por patrones de resonancias entre elementos sonoros que convergen en una misma labor, en este caso, el arreo de las cabras. Si es verosímil pensar que los crianceros collas se encuentran, de acuerdo a la visión fenomenológica de Ingold, "inmersed from the start, like other creatures, in an active, practical engagement with constituents of dwelt-in world" (Ingold, 2002, p. 42), los demás "instrumentos" que entran en este "concierto" serán las cabras, los perros, las plantas, las piedras y el viento. Con todos estos elementos se crea, en la propuesta de Ingold, una armonización organizada alrededor de una tarea específica, de modo que toda expresión, en nuestro caso de tipo sonoro, se responde con otra requiriendo una constante atención recíproca de parte de los participantes humanos y no humanos y, además, va cargada de sentido porque es parte de una acción orientada a un fin. En el ritmo orientado a los quehaceres (*task-oriented*) del día a día de las pastoras y en la percepción del mundo como una entidad integrada, el espectador es guiado a percibir la inserción de las

protagonistas en un conjunto o concierto que se mantiene en un equilibrio dinámico.

Ingold propone el concepto de resonancia, consistente en “the rhythmic harmonisation of mutual attention” (*ivi*, p. 199), para dar razón de este fenómeno: “[b]y watching, listening, perhaps even touching, we continually feel each other’s presence in the [...] environment, at every moment adjusting our movements in response to this ongoing perceptual monitoring” (*ivi*, p. 196). La resonancia se puede entender también en términos temporales de concordancia entre las acciones y la situación en que se ejecutan, como en las escenas donde las hermanas están consumiendo su cena en silencio frente al fuego, o están esperando que llegue el sueño al final del día. Es decir, la correspondencia que sustenta el resonar sensorial y metafórico de personas con arbustos y cerros, se produce también respecto a los ritmos de esta forma de vida, como la alternancia del día y la noche, los tiempos de gestación de las cabras o de maduración del queso. El sentido existencial de escenas como las que se han mencionado se hallaría entonces en la soldadura entre las hermanas y el lugar donde viven, entre las hermanas y los animales que ellas cuidan.

Símilmente, en el caso de la obra multimedial a cargo del equipo de Díaz, el espectador es llevado a poner atención en la expresividad tonal las voces de las hermanas, que en algunos casos se funden con los motivos de los instrumentos de aire andinos. Se percibe, así, la continuidad entre la voz humana y los sonidos de aire y viento: la voz es identificada con el aliento humano que la sustenta. La estudiosa Francine Masiello nos recuerda que “el poder básico de la respiración, que por supuesto subyace a la voz, [es] el generador de materiales de sonido todavía más importantes. A través de ella, llegamos a escuchar y sentir la pulsación del aire que sostiene la voz humana” (Masiello, 2013, p. 31). Como ya vimos en el caso de *Las niñas Quispe*, la voz como materialidad de respiración y aliento se suelda con las voces de la naturaleza, en tanto elemento perteneciente a un mismo ecosistema. De esta forma, se concreta la simbiosis entre ser humano y ambiente, su recíproco alineamiento sonoro en términos antropológicos (Nuckolls 2004), es decir la continuidad de las voces humanas respecto a sonidos de los animales, del viento, de la lluvia que le dan identidad a un lugar específico. Este alineamiento se encuentra plasmado estéticamente, en la obra multimedial, en la forma en que se vinculan tanto las voces como la música con las imágenes del paisaje, siendo las primeras casi generadoras del segundo. El territorio y sus detalles emergen de una suerte de niebla blanca al abrirse de las diferentes escenas y vuelven a sumirse en ella según lo determinen la música y las voces. Por ejemplo, en el tercer capítulo, se escucha una voz armoniosa cantando – la de Luciana – acompañada por versos de pájaros, mientras la pantalla permanece blanca; paulatinamente aparecen los mechones de la

cabellera de Luciana – en todo similares a unas hebras tiesas de pasto de altura – que ella va acariciando con sus dedos. Se percibe inmediatamente la interconexión entre todos estos elementos, la comunión de la voz humana con la voz de los pájaros que hace posible el materializarse del ambiente y, sobre todo, la similitud de la cabellera con el pasto, que los realizadores quieren dejar en evidencia táctil para el espectador con la aparición de la mano peinándola. Esto no implica que ser humano y elementos naturales sean equivalentes o asimilables, pero sí que se influyan recíprocamente y esta simbiosis sea reconocida por parte de las personas involucradas.

De las tres hermanas, Luciana es quien se demuestra especialmente sensible a los pequeños cambios en el viento, en el color de los cerros, en las reacciones de los animales, en la temperatura del aire. Escuchando el viento intenta captar su mensaje (“ta corriendo viento...” Díaz, 2010, cap. 9); con su barómetro interior logra presentir determinados fenómenos y sintonizarse con ellos: “[h]ay una cuestión re-rara en el aire, yo también lo he notao. Y el aire no miente, mirándolo bien, sintiéndolo, una puee saber cualquier cosa; si va llover, si va nevar, si va temblar; hasta los animales saen eso, sienten too” (*ivi*, cap. 15). Además, Luciana parece dejarse condicionar más que sus hermanas por los elementos atmosféricos y la llegada de primavera. Justa, al observar su comportamiento algo excéntrico, reconoce: “El tiempo les mete a toos cuestiones raras en la sangre. [...] El tiempo es igual qu’el viento, empuja y empuja, y no l’importa pa onde va uno” (*ivi*, cap. 10). Esta omnipresencia del viento y su protagonismo incluso en la vida interior de las personas es un rasgo común entre la película y la obra multimedial, que, sin duda, en este detalle logran interpretar correctamente una sensibilidad propia del mundo colla, si es verdad que, como ya se anticipó, la Vidala “es un baile, una canción de lamentos y alegrías, es un murmullo al viento, donde tú vas solamente con el afán de que te salga todo lo que tienes, sea bueno, sea malo, sea alegre, sea triste, es más como un murmullo al viento, es bien lamentoso el canto que tiene la Vidala.” (Testimonio de Nolfia Palacio, 2004, cit. en Bujes, 2008, p. 73). En la película, la elección de una estética minimalista le entrega al soplo del viento el rol de única cinta sonora, mientras que, en la obra multimedial, son los instrumentos de viento (flautas traversas, dulces y precolombinas) y los violines, junto con voces de soprano, mezzosoprano y contralto, los que dibujan este actor para nada secundario, que acoge en su flujo los balidos de los rebaños junto con los susurros del corazón humano.

Interrupción

Esta adherencia fundamental entre ser humano y entorno natural, según la representan Díaz y Sepúlveda haciéndose cargo de las expectativas

occidentales hacia los mundos de los pueblos originarios, pero también en sustancial coherencia con las fuentes etnológicas que restituyen el sentir colla, busca activamente su propio punto de inflexión, la grieta que anuncia la ruptura y por donde se insinúan posiblemente proyecciones de otro orden. Retomando la línea sonora anteriormente desarrollada, se podría visualizar este momento como una interrupción en la capacidad de los sujetos humanos de entender el sentido de los sonidos del mundo natural en que habitan y de participar activamente en este concierto. Dicho punto de inflexión se presenta también en el texto de Radrigán, ya desde sus primeras páginas, imprimiendo el sello de lo que vendría a ser la interpretación, por parte de los creadores posteriores, de la muerte de las tres pastoras. En el texto teatral, Luciana se apena por una cabra, llamada “Vieja”, que murió sola, sin emitir balidos:

Es que no llamaba na con balíos, llamáa con los ojos, por eso no la sentimos. Taba clariando cuando la encontré cerca de la roca grande [...] se murió de frío, pero tenía los ojos igual que si la hubieran muerto a palos. Me dio mieo verla, parecía como si de repente too sí'hiera quedao más callao, como si too tuviera esperando pa matarla a una; y no había camino pa escapar, pa onde una mirara había puro cielo negro y tierra sin ná...” (Radrigán, 1998, p. 72-73).

El concierto mínimo y a la vez deslumbrante de coexistencia entre las hermanas, los demás seres y el ambiente en que viven se interrumpe en un silenciamiento momentáneo. La cabra, en que Luciana se identifica, no es capaz de “llamar”, de emitir voz; su invocación se congela en su mirada, en unos ojos que se abren, repentinamente, sobre el horror de la reiteración insensata de lo siempre igual. Es decir, el trazado seminal de Radrigán coincide con el hallazgo de la soledad paralizante como espejo que congela a las tres hermanas en el reconocimiento de una condena que parece acompañarlas desde su nacimiento.

La obra multimedial de Díaz retoma los temas de la soledad, la repetición insensata y el abandono existenciales en sus alcances desmedidos, al seleccionar en el texto de Radrigán los fragmentos que más la recalcan (“Luciana: Entonces me agarró un mieo muy grande, porque vi que tóos los días son iguales pa nosotros, siempre son los mismos nomá: es como no ‘star vía...” (Díaz, 2010, cap. 29)), pero también al añadir parlamentos no originales que trasladan el aislamiento a una escala sublime, como la confesión de Luciana, significativamente acompañada por la imagen de unos círculos concéntricos en el agua para subrayar la autoreferencia de sus palabras: “Narrador: ¿Qué es lo que más quieres en la vida? Luciana: El día que pueda tocar con mis dedos la cara de Dios. Poder hablar con él. Como si estuviéramos solos en el mundo. Contarles los secretos de mi corazón” (*ivi*, cap. 13). Los interlocutores de la mujer ya no son los perros, el viento, los colores del cerro, las cabras, de la misma manera y en el

mismo nivel como lo podrían ser sus hermanas y otros pastores; su deseo más recóndito, al medir la enormidad de la noche, es dirigir el lenguaje a otra dimensión. La insistencia en el lenguaje no es casual, porque dice relación con una preocupación que tiene raíces profundas en la concepción occidental de la existencia. Una revisión del ensayo “Vocación y voz” de Giorgio Agamben permite decodificar esta potencial proyección desde la idiosincrasia del pensamiento de origen europeo. En su ensayo, Agamben se remite a Heidegger para vincular la voz con el sentimiento por el cual los humanos se abren a su condición existencial en el mundo: la *Stimmung*. De hecho, Agamben nos recuerda que la palabra *Stimmung* se relaciona con *Stimme*, voz, y por lo tanto pertenece a la esfera acústico-musical. La *Stimmung* es, en un principio, un acuerdo y una consonancia entre el *Dasein* (el ser en su dimensión de ente situado) y el mundo, pero se puede transformar, al intervenir el sentimiento de la angustia existencial, en “una disonancia, una desafinación, un ser-ajenos y arrojados” (Agamben, 2008, p. 84). El ser humano deberá encontrar su propia voz (*Stimme*) precisamente al tomar conciencia de la desconexión fundamental (*Stimmung*) que lo separa de la naturaleza. Agamben es pesimista: se pregunta si la *Stimmung*, convirtiéndose en *Stimme*, voz, no se “limita[ría] más bien a llevar el hombre frente a su ausencia de voz, a su afonía, poniéndolo, con ello, pura e inmediatamente frente al lenguaje” (*ivi*, p. 91), siendo justamente el lenguaje lo que lo diferencia y por lo tanto lo aísla en una soledad radical frente a los demás seres vivientes. En el trabajo de Díaz, la interrupción de la comunicación fluida y preponderantemente acústica con el entorno pareciera apuntar a esta toma de conciencia, a la renuncia por parte de las pastoras del uso de una voz compartida para recluirse en lo propiamente humano, un lenguaje que sin embargo las encierra y rehúye finalmente la vida. La *Stimme* como experiencia de lenguaje en su cruda desnudez se puede reconocer, en varios capítulos, en el hecho de que las oraciones son pronunciadas en la ausencia absoluta de otros sonidos. Desde luego, el lenguaje como prerrogativa únicamente humana denuncia a los ojos de las pastoras que su existencia sería, en realidad, una repetición de actos siempre iguales, sin esperanza de un cambio o del encuentro con un sentido o una centella de belleza, negando incluso el espectáculo fugaz de los cerros poniéndose de colores al atardecer. En palabras de Lucía, “[v]ivir es como subir pa un cerro, subir esperando encontrar algo, creyendo cosas; pero si una llega arriba y no hay na’, qué v’hacer?” (Díaz, 2010, cap. 32). Se consume así la ruptura existencial a la cual alude Agamben: el ser humano se ve expulsado de su entorno, sin poder encontrar una patria alternativa sino en uno de los actos de autodeterminación más cumplida y exclusivamente humanos, el suicidio. Los espectadores se quedan atrás, atraídos y excluidos a la vez del tránsito angustiado y definitivo de las hermanas.

Desde luego, la interpretación a la que invita la relectura de Díaz en un ámbito de visión occidental-urbana se erige en una serie de supuestos, entre los cuales qué es lo propiamente humano, en qué reside el sentido de la existencia, qué es la soledad y cómo afecta a las personas, en qué consiste la felicidad. Son todas cuestiones que exigen ser revisadas desde su declinación cultural. Es llamativo el hecho de que, en el documental de Octavio Meneses, las personas que conocían directamente a las pastoras Quispe en la realidad, ellas también de origen colla o de todos modos residentes de la zona, aluden a su autonomía, a su fortaleza, y no avalan la versión del suicidio. Domingo Garrido, de profesión transportista (un análogo del Don Javier de la obra teatral) indica: “Lo que yo siempre he pensado es que ellas no se ahorcaron [...] Como yo las conocí no lo creo. Ellas vivían libres, no tenían que pedirle a nadie nada.” (Meneses, 2008). Si bien no es parte del planteamiento de este artículo excluir la imprevisibilidad de la iniciativa individual, que podría jugar cierto papel tal como parece emerger de las palabras de Digna Quispe, sobrina de las tres hermanas (ella afirma que posiblemente Lucía tenía depresión y en general las tres “andaban idiotas”– y concluye: “Eran decididas esas niñas... Tenían el diablo en la cabeza a lo mejor... Se les ocurrió suicidarse y se suicidaros nomás” (Meneses, 2008)), los testimonios permiten trasparentar una dinámica de proyección de inquietudes de orden existencial sobre una escena que las atrae pero que posiblemente les es ajena.

Se estaría aquí en presencia de un condicionamiento que deriva de lo que Silvia Rivera Cusicanqui denomina “no-contemporaneidad de la escena andina” (Rivera Cusicanqui, 2018, p. 19) o “heterogeneidad multi-temporal” (*ivi*, pp. 22-23). Según la estudiosa, en el mundo andino co-existen distintos mundos, aunque no de una forma necesariamente pacífica, sino con roces, opresiones de uno por sobre otro, silenciamientos, exclusiones calculadas. Rivera Cusicanqui cita a Octavio Paz quien, en *El laberinto de la soledad*, expresaba: “[En nuestro territorio] varias épocas se enfrentan, se ignoran o se entredevoran sobre una misma tierra o separadas apenas por unos kilómetros” (cit. en Rivera Cusicanqui, 2018, pp. 19-20). Este concepto es de gran relevancia para entender la posición recíproca, dentro de la geografía política e histórica de Chile, de los dos términos que convocan a este estudio: el Chile-nación se yuxtapone a comunidades y pueblos indígenas que no comparten su misma tensión hacia los ideogramas del desarrollo, el capital, el individualismo, el consumo de tiempo, recursos y relaciones humanas. Estas formas divergentes son ninguneadas o derechamente pasadas a llevar por la sociedad *main-stream* no solo en el ámbito de lo real sino que de lo simbólico: se trata de una situación que, según el sociólogo Aníbal Quijano, responde a las lógicas de la “colonialidad del poder”, “una condición histórica y geopolítica que deslegitima formas no occidentales de interpretar el mundo como conocimiento, situándolas en estadios pre-modernos” (De la

Cadena, 2008, p. 243). Es decir, la heterogeneidad de tiempos, cosmovisiones y culturas es estructurada en base a una escala valórica donde el sujeto ciudadano, letrado y moderno tiende a ver al sujeto indígena y provinciano desde una posición de superioridad, como un retazo de un mundo que se resiste, equivocadamente, a plegarse al progreso. Sin embargo, como nos recuerda Marisol de La Cadena, “las formas indígenas de ser – en lugar de asumir el movimiento progresivo de la historia de la modernidad o simplemente “permanecer” – [tienen] su propia historicidad, a pesar del innegable poder del capitalismo industrial” (*ivi*, p. 256). El retrato realizado por Radrigán y los artistas posteriores de la existencia repetitiva y aislada de las hermanas como una maldición que las lleva a la desesperación hacen necesariamente reflexionar sobre los mecanismos de desclasamiento, incluso cuando está bienintencionado, con el cual los preconceptos culturales posicionan a las cosmovisiones de los pueblos originarios en un lugar minoritario, prescindible o “equivocado”. En realidad, serían los sujetos occidentales-urbanos quienes caerían en “la trampa de creer que no existe nada fuera de la modernidad” (Gustavo Lins y Arturo Escobar, 2008, p. 29) y serían llevados a pensar que la forma de vida de las hermanas Quispe era poco humana, no contaba con lo necesario para poder ser una existencia feliz, estaba, en el fondo, necesitada de un contacto con el exterior que la manifestara a sí misma y al mundo como incompleta y liminal. Por el contrario, aún aceptando la hipótesis del suicidio, ¿qué cambiaría en el posicionamiento de inquietudes profundamente humanas en esta historia colla si se pensara en un acto empoderado que repudia tajantemente las intrusiones de parte de militares y políticas económicas estatales que rompían el equilibrio de la forma de vida de las tres hermanas? ¿Cuáles serían los alcances de suponer una fidelidad de las Quispe a un ritmo existencial heredado y vivenciado como fuente de satisfacción y libertad, aún en condiciones muy frugales y físicamente demandantes?

La película de Sepúlveda pareciera abrir hacia esta lectura un pequeño resquicio, ventilado por la angustia creciente de Lucía al no verse capaz de cambiar forma de vida y su negativa a dejar el lugar. Sin embargo, finalmente prevalece un sentido de soledad y abandono que las cumbres sólo multiplican como un eco. El filme nos restituye unos personajes confundidos y desamparados, y se desentiende de explorar la posibilidad de que las prioridades y las emociones de las tres hermanas puedan nutrirse de una línea valórica alternativa a la que pone al hombre como ser eminentemente social. Lo hace, entre otras formas, enfatizando la dimensión de la búsqueda del amor por parte del personaje de Luciana. Si bien el punto de interrupción se manifiesta también a nivel sonoro en el callar de la voz del viento y demás voces de la naturaleza, evidente desde el momento en que las hermanas deciden suicidarse, tal como en el caso del multimedia (“Luciana: (*Escuchando*) Mira que queó callao too... Lucía:

(*Escuchando*): Sí, no hay ná.” (Díaz, 2010, cap. 36)), hay otro tipo de voz, la voz muda de los gestos y de las expresiones faciales, que hace evidente el acaecer de una desconexión y un extrañamiento hacia el tipo de existencia que parecía representar el horizonte aceptable y aceptado hasta ese minuto. Se trata de los gestos de Luciana queriendo avivar en sí un aspecto sensual, una apertura al amor y por ende una necesidad de otredad, más allá del vínculo con las hermanas. Al cruzar caminos con Don Juan (en nombre que adquiere en el filme el Don Javier de la obra teatral), Luciana se saca el gorro burdo de pastora, un gesto instintivo para que el transportista la vea más linda. En esta perspectiva, Don Javier no es solamente un contacto con el mundo externo que provee enseres y trae noticias, sino que representa el otro sexo, la diferencia, la posibilidad de fantasear con una fiesta, un baile, el amor; en fin, con un aspecto de sí, la feminidad y la sensualidad, que aparecen duramente reprimidas en la familia Quispe, la cual replica el modelo patriarcal colla a pesar de que todas sus integrantes sean mujeres. El episodio del tráfuga político, con quien Lucía y Luciana conversan y a quien acompañan por parte del trayecto y durante la noche (a debida distancia y con un seguro por si quisiera hacerles daño, dando a ver la suspicacia hacia el otro sexo que les transmitió la hermana mayor), recalca aún más la dimensión de la otredad amatoria-sexual que queda excluida, rotulada bajo el ideario de la carencia. Una vez de vuelta, Luciana decide ir al riachuelo con su vestido nuevo puesto, que para ella condensa su anhelo a la feminidad. Se echa cerca del agua y rompe en un llanto desconsolado, aparentemente gatillado por las emociones contrastantes que este encuentro con un joven apuesto y triste le provocó. Este llanto cerca del agua es un gesto elocuente de reconocimiento de que su anhelo por la sensualidad y el amor ha sido frustrado y no tiene futuro.

En el otro extremo está Justa, significativamente interpretada en el filme por Digna Quispe, sobrina de las extintas y contratada como actriz no profesional, que no simpatiza con los desvaríos de Luciana (“¿Y pa’ qué querí falda Luciana?” le pregunta rudamente a la hermana menor cuando ella se interesa por esa prenda entre las que lleva Don Juan (Sepúlveda, 2014, 23:20)) y se mantiene firme en las formas tradicionales de hacer las cosas porque las entiende como protección hacia su núcleo familiar y estilo de vida, aunque a medida que pasan los días se pone más emocional y se retira en sí misma. Sus expresiones faciales, sus movimientos, el tono de su voz al hablar, las pausas en su actuar y su mirada presentan una opacidad para el espectador citadino y letrado que no se percibe en el actuar de las otras dos actrices profesionales. La diferencia se hace patente, por ejemplo, en el ritmo del paso, mucho más regular y pausado que el de las otras dos, debido a que Digna Quispe está acostumbrada a moverse en altura; o bien en los gestos, medidos y nada enfáticos en querer

representar una brusquedad que las debiera caracterizar como “brutas”. Esa “indecifrabilidad” a ojos ciudadanos del gesto y de la prosémica de la actriz no profesional genera un contraste bastante intenso entre los dos polos de atracción de la película – el alineamiento con la vida escuálida de siempre y el anhelo por algo que falta – que seguramente ha beneficiado de esta peculiar elección en el casting. Quizás tiene sentido cerrar con la imagen de Justa-Digna Quispe, sentada inmóvil en su racho con la cabeza gacha y las manos recogidas en el regazo, o con su cara llena de arrugas y curtida por el sol y el viento que difícilmente deja aflorar sus emociones, una cara que no facilita la identificación del espectador, sino que la hace tropezar, la hace volver hacia sí misma exhibiendo una distancia, la evidencia de un tránsito emotivo que queda incumplido.

Conclusión

En este trabajo se ha intentado llevar a cabo una operación crítica doble. Se han querido analizar dos reescrituras de *Las brutas* de Juan Radrigán, la obra multimedial *Las brutas* de José Díaz y *Las niñas Quispe* de Sebastián Sepúlveda, a partir de unos detalles que transparentan el tránsito entre dos veredas culturales, la de los artistas y del público potencial por un lado y la de los pastores collas en cuya forma de vida y trasfondo histórico se basan las creaciones artísticas. El análisis crítico se ha dirigido, paralelamente, a explorar algunos supuestos en su mayoría inconscientes que se activan en las situaciones de superposición de mundos culturales, los que se han definido con el nombre de proyecciones. La intención subyacente es llamar la atención sobre un riesgo ínsito – aunque en cierta medida inevitable – en el gesto que busca en la otredad una muestra de la comunalidad de la condición humana: la posibilidad de que se esté proyectando un orden de valores, prioridades y percepciones que no hacen justicia de lo que es el sentir y el pensar de los reales protagonistas de la historia en objeto.

No se trata, por supuesto, de poner en tela de juicio la autonomía creativa de los artistas ni de buscar una relación obligada de la obra con el referente real: el postulado de que el arte crea a partir de una interpretación subjetiva de un hecho no está aquí puesto en duda. Tampoco se quiere criticar la intención de buscar una comunalidad humana entre culturas, por el contrario, se considera totalmente elogiable el esfuerzo de evitar la sobre-etnicización del otro y su distanciamiento en una ajenidad cultural justamente por medio de un apuntar a temas que parecen universales. El objetivo, más bien, es abrir una interrogante para que el acto crítico que se ocupa de obras sobre temas y mundos indígenas se haga consciente de que no problematizar o no reconocer que la creación artística proyecta especulaciones no necesariamente alineadas con la cosmovisión de los integrantes de una cultura distinta a la propia, podría ser cómplice de un acto

potencialmente violento que replica una lógica de colonialidad del poder en el imaginario. El caso de las hermanas Quispe es especialmente decidor en este sentido y a la vez muy complejo y ambiguo, ya que no se ha hecho aún claridad sobre lo ocurrido en ese 3 de diciembre de 1974. Si una comisión de justicia determinara que las pastoras fueron asesinadas por los militares y que ellas nunca se encontraron en una crisis existencial debida al aislamiento, la crítica sobre la obra de Radrigán y relecturas por parte de otros artistas que se hicieron y se harán tendrán que lidiar necesariamente con el peso de estar trabajando con una versión de lo acaecido y una visión de la cultura colla que, de alguna manera, vuelven a “matar” a las hermanas por segunda vez, porque a ellas y a su cultura les restan independencia, auto-determinación y respeto a la verdad.

La propuesta del artículo apunta entonces a visibilizar y problematizar las categorías, los supuestos y los valores dados por sentados en la visión occidental-urbana desde la que surge, en la mayoría de los casos, el ejercicio crítico, para que el tránsito entre dos mundos culturales en obras que se ocupan de mundos indígenas ponga sobre la mesa también el “desde donde” del acercamiento cultural propio del sujeto crítico, creador y consumidor de arte. A través de un diálogo entre fuentes colla, andinas y europeas, y en el atravesamiento de las obras *Las brutas* y *Las niñas Quispe* bajo la doble perspectiva de, por un lado, la resonancia del ser humano con su ambiente y los demás seres y, por el otro, la búsqueda de una interrupción en esta sintonización que desnudaría a la persona frente a la supuesta excepcionalidad del ser humano y, a la vez, a la “falta” ínsita en ser uno que no participa de la modernidad, el artículo ha querido ser un aporte en el repensamiento crítico de la zona de transición entre mundos y categorías culturales.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Barcelona, Anagrama, 2008.
- BUJES, Jacylin. *Los Collas de Atacama: Identidad y Etnogénesis, Tesis para Optar al Grado de Licenciada en Antropología y el Título de Antropóloga Social*. Profesor Guía: José Bengoa. Santiago, Academia de Humanismo Cristiano, 2008.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, Princeton University Press, 2000.
- CNCA (CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA Y LAS ARTES). “Estudio diagnóstico del pueblo Colla”, *Sección Observatorio Cultural*, 2012. <http://www.cultura.gob.cl/estudios/observatorioestudiodiagnosticodelpueblocolla.htm> [11/03/2019].

- DE LA CADENA, Marisol. "La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿de una antropología andinista a la interculturalidad?" en LINS RIBEIRO, Gustavo - Arturo, ESCOBAR (eds.) *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*. Popayán, Envi3n Editores, 2008. (pp. 241-270).
- ESCOBAR, Arturo. "Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensi3n Ontol3gica de las Epistemologías del Sur". *Revista de Antropología Iberoamericana*, Madrid, n. 1, v. 11, 2016. (pp. 11-32).
- DÍAZ, Rafael. *Las brutas. Dramaturgia multimedial*. Santiago, VRI-PUC, 2010.
- GLEISNER, Christine - Sara, MONTT. Colla. *Serie introducci3n hist3rica y relatos de pueblos originarios de Chile*. Santiago, FUCOA/CNCA, 2014.
- HURTADO, María de la Luz - Juan Andr3s, PIÑA. "Los niveles de marginalidad en Radrigán" en Radrigán, Juan. *Hechos consumados. Teatro 11 obras*. Santiago, LOM, 1998.
- INFORME: *Los Collas de la Cordillera de Atacama - Informe Comisi3n Verdad Hist3rica y Nuevo Trato*, 2003.
<http://www.beingindigenous.org/index.php/es/biblioteca/enlaces/kolla/17714-informe-los-collas-de-la-cordillera-de-atacama> [08/01/2019].
- INGOLD, Tim. *The Perception of Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London, Routledge, 2002.
- LINS RIBEIRO, Gustavo - Arturo ESCOBAR. "Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder" en LINS RIBEIRO, Gustavo - Arturo, ESCOBAR (eds.). *Antropologías del mundo. Transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*. Popayán, Envi3n Editores, 2008. (pp. 11-42).
- MALPAS, Jeff. *Heidegger's Topology. Being, Place, World*. Cambridge, MIT Press, 2006.
- MASIELLO, Francine. *El cuerpo de la voz. (Poesía, ética, cultura)*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2013.
- MENESES, Octavio. *Las hermanas Quispe. Documental*. CNTV, 2008.
<https://www.youtube.com/watch?v=YK-cs-aAF5Q> [08/03/2019].
- NUCKOLLS, Janis. "Language and Nature in Sound Alignment" en ERLMANN, Veit (ed.) *Hearing Culture. Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford, Berg, 2004. (pp. 65-86).
- RADRIGÁN, Juan. *Hechos consumados. Teatro 11 obras*. Santiago, LOM, 1998.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires, Tinta lim3n, 2018.
- SEPÚLVEDA, Sebastián. *Las niñas Quispe*. Francia-Chile, Fabula Productions, 2014.

Martina Bortignon es académica de la facultad de Artes Liberales de la Universidad Adolfo Ibáñez, Chile. Ha desarrollado investigaciones financiadas con fondos estatales (Fondecyt) acerca de fenomenología y territorio, teoría de las sensaciones y de la voz, escrituras locales e indígenas en la poesía hispanoamericana y comparada contemporánea. Es autora de *Una memoria encendida. Luciano Cecchinell y Jaime Huenún, poetas de mundos que nos conciernen* (Cuarto Propio, 2019), *Margen, espejo: poesía chilena y marginalidad social (1983-2009)* (IILI, 2016) y ha co-editado *Il lettore in gioco: finestra sul mondo della lettura* (Ca' Foscari University Press, 2013).

Contacto: martina.bortignon@gmail.com

Recibido: 10/04/2019

Aceptado: 30/11/2019