

La narrativa *llaki* y los modos andinos de escribir el dolor

Llaki Narrative and Andean Modes of Writing Pain

Florencia Raquel Angulo Villán¹
Universidad Nacional de Jujuy

Resumen

Este artículo tiene como principal objetivo reflexionar sobre la potencialidad de la narrativa *llaki*, entendiéndola como un modo narrativo para contar la experiencia del dolor. El término andino *llaki* se delimita como la huella sensible de la memoria penosa. La fuerza de esta narración radica en la manera en que la memoria compartida se involucra en el relato. El análisis se centra en el estudio de relatos orales sobre almas en pena recopilados en la región andina de Jujuy, Argentina. Posteriormente, se extiende el análisis a otras manifestaciones artísticas y literarias heterogéneas. El enfoque metodológico es interdisciplinario, integrando al análisis los aportes de diversas disciplinas sociales y de los estudios literarios y culturales que enfocan la búsqueda de las modulaciones sensibles asociadas a prácticas corporales y culturales andinas. El análisis descriptivo y contrastivo demuestra que la presencia del *llaki* se materializa a través de sonidos, gritos, alteraciones de la percepción y otros componentes que remiten a lo corporal y sensible, ya que las narrativas *llakis* son experienciales y performáticas, dejando huellas de un dolor que se expande del cuerpo individual al social. Se concluye proponiendo que las escrituras *llakis* integran diversas materialidades —cuerpo, voz, trazo— constituyendo un modo de escritura performática que denuncia, sana y mantiene viva la memoria traumática.

Palabras clave: narrativa *llaki*; memorias traumáticas; relatos orales; literaturas heterogéneas; escritura performática

Abstract

This article aims to reflect on the potential of *llaki* narrative, understood as a narrative mode for expressing the experience of pain. The Andean term *llaki* is defined as the sensitive trace of painful memory. The strength of this form of narration lies in the way shared memory becomes involved in the act of storytelling. The analysis focuses first on oral narratives about wandering souls (*almas en pena*) collected in the Andean region of Jujuy, Argentina, and later extends to other heterogeneous artistic and literary manifestations. The methodological approach is interdisciplinary, integrating insights from the social sciences and from literary and cultural studies in order to identify the

¹ Doctora en Ciencias Sociales (UNJu) y Magister en Estudios Literarios (UNSa). Profesora Adjunta en Introducción a la Literatura, Literatura Latinoamericana II y Profesora en la Maestría en Estudios Literarios de Frontera en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy. Su tesis de doctorado se tituló: “Los relatos orales sobre el retorno de las almas como discurso de residencia y resistencia migrante andina en la ciudad de San Salvador de Jujuy”. Sus investigaciones se centran en el estudio de las manifestaciones artístico-literarias de la región andina, la narrativa oral y literaturas heterogéneas. Forma parte del Ayllu de Estudios Andinos (ICSOH-UNSa, UNJu). ORCID: 0000-0002-7749-8957. Correo electrónico: fangulo@fhyics.unju.edu.ar

sensitive modulations associated with Andean bodily and cultural practices. The descriptive and contrastive analysis shows that the presence of *llaki* is materialized through sounds, cries, altered perceptions, and other elements that refer to the bodily and the sensory, since *llaki* narratives are experiential and performative, leaving traces of a pain that expands from the individual body to the social one. The article concludes by proposing that *llaki* writings integrate diverse materialities—body, voice, and trace—constituting a performative form of writing that denounces, heals, and keeps traumatic memory alive.

Keywords: *llaki* narrative; traumatic memory; oral narratives; heterogeneous literatures; performative writing

Introducción

Este artículo pretende reflexionar sobre la potencialidad de la narrativa *llaki*, entendida como una oportunidad de leer la experiencia del dolor en textos testimoniales, de tradición oral y producciones literarias en la región andina. No se trata, únicamente, de tematizar la tristeza sino de reconocer en el texto las huellas del llanto, como la huella de una memoria penosa, a partir de una serie de rasgos discursivos y de actuación que dan entidad a este tipo particular de narración.

En la primera parte del artículo, centramos la atención en delimitar el término andino *llaki* como huella sensible de una memoria penosa que distingue, al menos, dos modos de manifestación: uno asociado al dolor extremo y la violencia; el otro, ligado al ritual y la regeneración, que trae aparejada una condición reparadora y de resistencia social y cultural. El análisis focaliza en los relatos orales sobre almas en pena como punto de partida para demostrar la existencia de modulaciones sensibles, asociadas a lo corporal y a las prácticas culturales y sociales andinas, que involucran también prácticas rituales y performáticas. Desde allí, planteamos la expansión del concepto a otras manifestaciones artísticas, literarias y socioculturales heterogéneas, en las que se construyen nuevos códigos para narrar el *llaki*. Finalmente, proponemos ampliar la noción de escritura, trascendiendo lo estrictamente letrado, para considerar el cuerpo, la voz, el trazo en el

papel o en el paisaje. El objetivo es destacar esas dimensiones del hacer de las comunidades andinas en relacionalidad con el mundo vital, que funcionan como soporte de la memoria y acto de resistencia cultural.

La experiencia del llanto en las comunidades andinas

Dentro del corpus de relatos orales andinos que han sido objeto de nuestra investigación, se distingue un conjunto particular en donde las almas anticipan o manifiestan la angustia o el dolor intenso. Nos referimos especialmente a las historias que evocan las llamadas *almas en pena*. Se trata de narraciones que ponen en evidencia la relación entre humanos y almas, en una trama experiencial, corporal e, incluso, comunitaria. En estas historias, el llanto funciona como la huella sensible de una memoria penosa. En nuestra investigación, hemos podido delimitar dos modos de manifestación del llanto. Uno de ellos proviene de los estudios antropológicos realizados por Theidon (2004) y está relacionado a estados anímicos y corporales de las víctimas de la violencia extrema sufrida por las comunidades andinas durante el conflicto armado interno del Perú, el *sasachakuy tiempu* o los tiempos difíciles. En este contexto, el llanto o *llaki* se vuelve manifestación de un dolor que inunda alma y cuerpo. Theidon (2004) define al *llaki* como un pensamiento o un recuerdo penoso que llega al corazón. Benedicta Mendoza, una de las campesinas peruanas² entrevistadas durante el estudio, dice: “Cuando tienes pena vienen los pensamientos hasta tu corazón. Tu corazón se abre como una olla sin tapa, tu corazón no puede contener todo esto, todos los *llakis*, y es como eres pura pena.” (2004, p. 64)

La segunda manifestación de esta expresión de dolor proviene de la investigación realizada por Vilca (2016) que describe el despacho que algunas comunidades andinas

² El estudio realizado por Theidon recupera testimonios de la violencia interna de Perú (1980-2000).

hacen al alma *Yaqueta Yumpe*, nombre propio con el que se designa al alma encargada de guiar al muerto nuevo por el camino a su nueva morada, durante el ritual de la muerte. *Yaqueta Yumpe* formaría parte de la familia léxica de *llaki*, término que en quechua quiere decir “tristeza, aflicción, angustia, congoja”. Vilca lo vincula con los “llores” de los humanos y no humanos, que propician la lluvia (2016, p.429). En este sentido, el imperativo es “que los ojos lloren”: que lloren los humanos y los no humanos, las bestias y los dioses, es decir, que lllore el cielo (Vilca, 2009, p.49).

Narrativa llaki o llorar para vivir, para no ser olvidados

Llama la atención que una serie de cuentos orales anuncien la presencia del alma a través de sonidos. La mayoría de las veces son ruidos no articulados que devienen en interjecciones u onomatopeyas. En otros casos, son expresiones articuladas en palabras o frases aliteradas. Unas y otras responden a una manifestación de dolor o en otros casos, de enojo. Los sonidos que anuncian a las almas son una primera forma de aproximación a la presencia andina, en tanto manifestación de una sensibilidad relacional que conecta el cuerpo físico al cuerpo comunitario. Involucra las sensaciones humanas elementales, pero a la vez reenvía a la condición colonial manifiesta en estas historias. Como señala Arguedas:

Seres horribles y lamentables, cuyo *aullido penetrante e indefinible*, en que el *terror y la tristeza están mezclados* (puede oírse en nuestras cintas magnetofónicas) constituyen a nuestro juicio, la expresión de lo que hubo y aún hay de terrible en la literatura quechua católica *descriptiva de las penas aterradoras* por las faltas aun tan inconscientes como el de *la muerte violenta*, y

de lo que hubo y aún *hay de despiadado e implacable en las formas de dominio de los señores sobre los indios*. (Arguedas, 2012, Tomo 5, p.271)³

Esas formas de dominio con las cuales funciona la lógica de la colonialidad⁴ se manifiestan como dolor indefinible y discurre en nuestro trabajo toda vez que la presencia indígena aparece convocada. Una de las maneras de salir a la superficie es a través del sonido. Como se observa, en los relatos orales estudiados, hay una particular asociación entre sonido y sentido que Fourtané (2015) reconoció como una innovación andina en contraste con lo observable en las historias de origen hispánico. En los relatos de condenados es frecuente que el alma anuncie su presencia a través de ruidos y son tales que en muchos casos “La tierra tiembla cuando pasa el fantasma y las piedras se vienen abajo” (Fourtané, 2015, p.103).

Uno de los cuentos que forma parte de nuestro repositorio es la historia narrada por Roberto, un policía retirado. En esta, se cuenta el modo en que una entidad poderosa provocó el derrumbe de un cerro:

...me acerqué a esta mujer y le pregunté qué es lo que ella había visto, qué había sucedido; entonces ella me comentó que *los perros estaban enloquecidos ladrando y aullando*; tal era el ruido que había que salió a ver qué le pasaba a los perros como así también salieron sus demás vecinos y en el cerro, en uno de los extremos del cerro que era como una meseta se encontraba un jinete todo de negro, sombrero poncho negro, el sombrero de ala grande, el caballo negro pero la característica que tenía *el caballo era que exhalaba fuego de su boca y sus pesuñas, sus patas chispeaban, largaban chispas y que agarró este ser y pegó un grito y empezó a*

³ En adelante, en las citas la cursiva es nuestra.

⁴ Nos referimos a los cuatro dominios que menciona Mignolo (2007, p.36): el económico, el político, el social y el epistémico, subjetivo y personal.

correr por todo el cerro llegando al otro extremo y *cuando llegó al otro extremo, el cerro se derrumbó* y se salvaron porque todos salieron a ver qué pasaba. (Relato de Roberto, policía retirado. San Salvador de Jujuy, 27 de agosto de 2022)

Esta narración contada en Jujuy, Argentina, en 2022, se entreteje con una historia de condenados recopilada por J. M. Arguedas, en el valle de Mantaro. Son evidentes las similitudes entre descripciones marcadamente auditivas, anunciadoras del dolor del alma condenada:

A poco de haber caminado cerró la noche. El viejo arriero continuó su camino en la oscuridad. *Se desató el viento y la paja de la puna comenzó a silbar.* En ese momento se sintió a lo lejos *un grito agudo y prolongado mientras del cerro caían las piedras rondando.* Entonces el taita Simón hizo parar la vaca, el ternero y la mula y sacó de su alforja una faja de colores, varios panes y un crucifijo que siempre llevaba consigo. *Nuevamente se escuchó el grito, pero esta vez más potente y más cercano. Las piedras del cerro rodaban y el eco retumbaba.* De pronto taita Simón vio un gran *bulto negro* que avanzaba por el frente hasta llegar a un camino que por ahí pasaba, en cuyo borde se paró. (Arguedas, 2012, Tomo 3, p.87)

De tal modo se materializa la presencia del alma condenada, que tiene el poder de estremecer hasta las piedras de los cerros. La fuerza no humana está presente en ambos relatos y puede reconocerse en la referencia a los aullidos de los perros o también en la paja que comienza a silbar. Nos encontramos frente a la modulación auditiva del cuento, a través de la cual el mundo circundante cobra poder vital para anunciar la presencia de

un alma (*diablo*⁵ en el primer relato o *condenado* en el segundo) que ha atravesado el espacio para manifestarse en este mundo. El poder demoníaco se demuestra sensiblemente en la escucha, a través de los ladridos y en el grito agudo, también en el estruendo que provoca el increíble derrumbe del cerro. Ambos relatos están conteniendo un sonido: el de las almas en la noche andina. Y estos sonidos son consecuentes con las maneras en que se materializa el *llaki*.

En quechua, la profunda pena se denomina *llaki*. Es consecuencia de una turbación o un conflicto que sufre la persona, o el alma de la persona. Rösing (1991) menciona que *llaki* es el duelo y que sus pesares atraen desgracias poniendo en peligro al doliente. También el *llaki* es un fenómeno estudiado por la antropología médica quechua, y explica fenómenos asociados a las enfermedades de las personas. En nuestra investigación, *llaki* es una categoría descriptiva, posible de ser identificada en ciertas secuencias narrativas. Permite, a su vez, describir el estado del alma cuando ya ha abandonado la vida, pero sigue vagando, doliente y huérfana (*wakcha*), manifestándose en llanto, en *llaki*.

Mujica Bermúdez (2019), en un estudio fundamental sobre la salud y la enfermedad en el mundo andino, refiere los sentidos que le confiere González de Olguín al término: “*llakini* o *llakikuni* es tener pena o pesar o sentimiento. Todos los derivados de *llakiy*, como *llakichini*, significan afligir a otro y *llakiq* es la persona que está triste y afligida. Estar con extrema tristeza es *llakiyllakiylla*.” (2019: 121)

Es decir, las narrativas *llaki* presentan al alma que llora, a la gente que llora, y a otros seres del mundo que derraman lágrimas o expresan dolor, provocando la sensación

⁵ El *diablo* al que aludimos constituye una de las características diferenciales a nivel ideológico, producto de la lógica colonial. Seguimos en esta investigación el sentido propuesto por Taylor (2000) para quien este diablo es la entidad anímica *supay*. En el vocabulario anónimo de 1586, *supay* aparece con estos significados “1) demonio; 2) fantasma; 3) la sombra de la persona” (Taylor, 2000, p.21)

de dolor que aflige a otro. Se queja el alma para afligir al vivo y movilizarlo a actuar, pero también puede llorar el vivo que cuenta la pena del muerto, o su propia pena.

En todos los casos, el relato *llaki* convoca un cambio de suerte del alma en pena, que es recordada o es ayudada de distintas formas. Esta reciprocidad despeja otro de los sentidos derivados de *llaki*: *llakipayay*, significa misericordia o compasión (Cfr. Mujica Bermúdez, 2019, p.122)

De este modo, la condición audible en los cuentos del corpus se materializa en llanto, gemido, eco o grito, a través de interjecciones u onomatopeyas, aunque en ocasiones, las almas también pueden articular la palabra.

Los sonidos del mundo: el *llaki* y la materialidad del dolor

Nos interesa detenernos en los sonidos no articulados, aquellos que devienen en llantos o lamentos asociados a recuerdos penosos. Para comprobar esta condición y pensar en los sentidos posibles involucrados en los llantos que escuchan los protagonistas, elegimos un relato que ocurre a altas horas de la noche. En un primer momento, se destaca la oposición conversación/silencio, que habilita una escucha profunda y condensa los sonidos en un aquí y ahora:

...Pasada medianoche y cuando *se hizo un silencio entre las conversaciones*, escuchamos unos golpes en la pared de la cocina que entonces daba al fondo, uno de mis vecinos salió al patio y no había nadie, claro no tenía vecinos ni a los costados ni atrás. Los golpes se repitieron varias veces y te digo que empezamos a asustarnos y nadie quería irse.

Cerca de las 2 de la madrugada, los golpes se hicieron más seguidos y fuertes y *estaban acompañados por el llanto de un bebé*.

Hicimos averiguaciones entre la gente de la parte más antigua del barrio... lo que llaman Santa Rita Viejo, en la capilla. Y nos contaron que esa zona *antes de las viviendas era todo tabacal, pertenecía a la Sala de los Bárcena y antiguamente funcionaba como una posta y allí trabajaban indios*. (Relato de M.E.F., ama de casa. San Pedrito, San Salvador de Jujuy, año 2007)

Este relato narra una historia sucedida en la ciudad y rememora el tiempo de formación de uno de los barrios populares de San Salvador de Jujuy: Santa Rita. Observamos que existen referentes que se desplazan⁶ hacia un tiempo-espacio lejano; en este caso, la historia colonial, cuando la ciudad se constituía como lugar de tránsito hacia las tierras altoandinas y las postas eran lugares de descanso e intercambio (Sica y Ulloa, 2006). Pero también remite a la historia agrícola de la región al mencionar las plantaciones de tabaco; y a un grupo particular que laboraba en ellas: los “indios”, indígenas que provendrían de las regiones altas de Jujuy o Bolivia (Guzmán, 2006), el mayor grupo trabajador en esta actividad económica.

El relato habla de los llantos que anuncian la presencia del alma. Estos lloros y gemidos tienen relación con uno de los modos de expresar el dolor en el mundo andino. Se trata de un estado anímico, la pura pena (Theidon, 2004) de las almas que lloran diversos padecimientos.

Así como para el campesinado indígena peruano la palabra *llaki* refiere al llanto que brota para descomprimir el recuerdo de las situaciones más atroces de la violencia que se ejerció durante el periodo de 1980-2000; en los cuentos orales el *llaki* deviene en arrebatado doliente y lacerante, equiparable al llanto del bebé, un bebé indígena, según las

⁶ Tomamos el concepto de Campuzano quien propone hablar de referentes desplazados para definir el modo en que diversos textos reactualizan memorias y prácticas ancestrales o reenvían al lugar de origen natal (Cfr. Campuzano, 2018, p.68).

referencias dadas por la narradora del relato oral mencionado. El llanto, *llaki*, cumple la función de anunciar o anticipar la presencia agobiante y dolorosa del muerto en situación de violencia.

El llanto, *llaki*, es recurrente en las narraciones que involucran a las almas. En los estudios realizados en Jujuy, Vilca (2016, p.429) observa que los llores son propiciadores de lluvia, con lo cual, cambia el sentido del *llaki*, sobre la base del principio relacional y recíproco andino. La función anunciadora de la angustia, manifestación del dolor intenso y del desborde del sentimiento a través de las lágrimas, cambia de dirección hacia la condición vital, comprendida por la condición propicia del agua que caerá del cielo. De tal manera, esta acción transformadora aparece en consonancia con el tiempo de la siembra, el regenerar de la vida y, por ende, su pervivencia o resistencia social y cultural.

El referente más distante que hemos podido reconocer se ancla en las prácticas del *Uma Raymi Quilla*, en el mes de octubre, por las cuales, se daban gritos al cielo, aullando, ladrando y gritando para pedir agua a Dios, tal como describe Guamán Poma de Ayala:

Octubre. Uma Raymi Quilla. En este mes sacrificaban a las uacas, principales ídolos y dioses, *para que les enviasen agua del cielo*, otros cien carneros blancos, y ataban otros carneros negros en la plaza pública y no les daban de comer a los dichos carneros atados para que *ayudasen a llorar*, así mismo ataban a los perros. Como veían *dar voces a la gente y gritos* también de su parte daba *olladas [aulladas] ladrando*, y a los que no ladraban les daban de palos; y así hacía grandes llantos así hombres como mujeres. Y de su parte los dichos niños, y por su parte los enfermos cojos y ciegos, y de su parte los viejos y viejas y cada uno de estos los tenían perros los llevaban, *iban haciendo gritar pidiendo agua del cielo* a dios runa cámac. (Guamán Poma de Ayala, [255-257], 2008: 189)

Entonces, llorar y llover constituyen un campo semántico clave para esta lectura que tiene diferentes estratos, voces borradas y recuperadas, en un movimiento de aparición y ocultamiento.

El cuento narrado por M.E.F.⁷ involucra la experiencia del *llaki* como recuerdo penoso que avisa a los habitantes del lugar sobre una situación en la que deciden intervenir: lo hacen rociando de agua bendita en auxilio del alma en pena. Con lo cual, el sentido llanto/agua bendita se activa y vincula. La historia culmina de este modo: “¡Bueh!... buscamos agua bendita en la capilla, repartimos en toda la casa, hicimos unas oraciones y los golpes y el llanto se fueron.” (Relato de M.E.F., 2007).

Es fundamental la articulación de esta acción con la función propiciadora de llanto/*llaki* pues se llora, grita o golpea para no ser olvidados. El relato revela con claridad la práctica cristiana por la cual los vivos ejecutan limosnas, oraciones o misas para disminuir la intensidad de las penas de las almas del Purgatorio (Fourtané, 2015) que, como contrapartida, reviste un acto de reciprocidad (el *ayni* andino) y de regeneración vital, que va más allá del auxilio católico.

El *llaki* pone en evidencia la materialidad del discurso oral andino, configurando una retórica de lo corporal y lo sensible, sustentada en sinestesias, metonimias, comparaciones, imágenes sensoriales y onomatopeyas, como recursos mayormente marcados, tanto en los relatos como en el habla cotidiana de las comunidades andinas, una reminiscencia del sustrato quechua, que atestigua el dialogismo entre los seres del mundo.

Rubinelli (2014) propone pensar en la plasticidad de la voz andina, reconocible en las onomatopeyas pues estas remiten a sonidos identificables con el mundo

⁷ Respetamos el anonimato de la persona que nos contó la historia.

circundante. Estos sonidos ingresan al relato por el poder de sus significaciones conocidas tanto por el narrador como por los oyentes. Son relevantes “las voces onomatopéyicas asociadas con sensaciones subjetivas o variantes del dolor” (2014, p.197). Sucede así en varios de los relatos, allí donde las voces de la naturaleza, por ejemplo, el llanto de un perro, emula el *llaki* o llanto del alma.

Por ese entonces’ yo, llevaba una perrita que tenía. Cuando oscurecía siempre ella *lloraba [imita el llanto de la perrita]*. Yo le decía “¡espérate!, ¡espérate! Ya vamo’ a ir”. Yo sentía que hablaban ahí, en el mausuleo de Demitrópulus. Ahí hay un sótano para abajo. Yo pensaba: “¿sería que hay gente?” (Relato de Carmen Vilches, Ledesma, octubre de 2007)

También, las almas expresan lamentos a través de la palabra aliterada como se puede observar en este otro relato, en el que el derrumbe se anuncia como un desgarrador desenlace de un instante en el que el mundo suena entre gritos, llantos y bramidos:

...los *perros* estaban enloquecidos *ladrando y aullando*; tal era el *ruido* que había que salió a ver qué le pasaba a los *perros* (...) y en el *cerro*, en uno de *los extremos del cerro* (...) un jinete todo de *negro, sombrero poncho negro*, el *sombrero* de ala grande, el *caballo negro* (...) el *caballo* era que exhalaba fuego de su boca y *sus pesuñas*, sus patas *chispeaban* (...) (Relato de Roberto, policía retirado. San Salvador de Jujuy, 27 de agosto de 2022)

En palabras de Carlos Huamán, son los elementos del mundo que hablan y se comunican, guardan mensajes y amarran el sonido, a través de ciertos referentes simbólicos (Huamán, 2011). Los modos en que suena el dolor, el agobio, el llanto, la furia desatada son material

moldeado en la voz de quienes narran con la certeza de que sus oyentes escucharán iguales o parecidos significados culturales.

Otro rasgo de las narrativas *llaki*, o de los recuerdos penosos, es que son experienciales, en tanto se reconocen a través de los sentidos y no de la razón. Es la condición material del *llaki* que se prolonga en el cuerpo de quien narra o de quien escucha, como voz que se expande en tanto sale del cuerpo (individual) de uno para ingresar en el cuerpo del otro (social/comunitario). En este sentido, remiten al desborde como efecto del dolor y de llanto. En el siguiente relato reconocemos el pasaje del llanto (del alma) al cuerpo de quien lo escucha:

Esta, cuando ve alguna persona transitando sola por la noche, trata con *ruegos llorosos* [de] llamar su atención, y *si alguien atiende sus lamentos, si la mira o se da vuelta* para ayudarla no vive para contarla, quedan petrificados. (Se reservan los datos personales. San Salvador de Jujuy, junio de 2007)

Es importante destacar el pasaje a piedra con todo su espesor material y el agobio en el cuerpo, que remite al *llaki*. Esta densidad corporal de los relatos permite reconocer su carácter ritual, en el sentido performativo del término. La expresión de las tristezas y los horrores no solo implica a un individuo sino a la comunidad. En tanto ritual, la palabra se vuelve *performance*, como lo expresa Taylor, ya que constituye un acto vital “de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (2012, p.22). Esta actuación narrativa se resuelve al poner en primer plano el sonido, el color, la textura y la entonación de la voz. También esta condición performativa y experiencial del relato está asociada a un modo de conocer para la

comunidad andina, en el que el ritual del contar vehiculiza sonidos que se actualizan en la memoria, para denunciar y sanar.

Así, los cuentos de fantasmas que hablan sobre recuerdos dolorosos son instancias no culminadas que siguen latiendo dentro de una comunidad ya que el pasado está presente en el tiempo actual de distintas maneras y los antepasados no han dejado de existir e influenciar (Estermann, 1998). De tal modo, estos tipos de relatos cuya condición es el desborde doloroso del recuerdo construyen la experiencia comunitaria a través de experiencias ritualizadas y performáticas. La dimensión temporal señalada por Estermann permite indicar otra particularidad de las expresiones *llaki*. No se trata objetivamente de una experiencia del pasado, sino de una experiencia subjetiva en el presente, algo que acontece ahora (Tello Weis, 2025). Se trata entonces de una memoria que se hace cuerpo en el presente, que habita en la voz de los narradores, en cada actuación (Espino Relucé, 2015) o en cada *performance* (Taylor, 2012) con la certeza de que esa presencia se materializa, se siente y afecta a quienes la viven. Es la voz, pero también el entorno, el cuerpo de quien narra y quienes escuchan; junto con las referencias deícticas del aquí y el ahora y su materialización en las expresiones proxémicas, lo que posibilita la constante actualización de las narrativas *llaki*. Estas tienen sus propias estructuras, convenciones y estéticas, lo que les da la posibilidad de ser transmisoras de conocimiento a través del cuerpo, la acción y los comportamientos sociales.

En definitiva, el llanto-*llaki* en sus distintas manifestaciones porta significaciones culturales y sociales que no solo rasgan la noche o los espacios habitados, sino que imprimen en el presente, la memoria de las prácticas socio-culturales andinas. Avanzan, incluso, por los espacios centrales de la ciudad letrada, hacen vibrar el aire aún en el entorno urbano, dando cuenta de la plasticidad cultural con que se asimilan, absorben y funcionan los discursos.

La narrativa *llaki* en la literatura heterogénea

Hasta ahora nos hemos concentrado en los modos en que la narrativa *llaki* aparece en los relatos orales de nuestro corpus. Los rasgos estructurales y los recursos materiales utilizados para hacerse presente, permiten plantear la presencia de una narrativa *llaki* que se actualiza y transforma en distintos espacios y tiempos. Los relatos orales abordados fueron recopilados en una ciudad de la región Noroeste de Argentina, ciudad que participa socio-culturalmente del extenso corredor andino. También, dialogan con muchos otros cuentos orales en la extensa geografía de los Andes, y que se recuperan en distintos textos y épocas de otras provincias argentinas y otros países, como Perú y Bolivia.⁸ Además, el *llaki* presente en las narraciones orales puede también habitar otras formas narrativas, como sucede en aquellas obras literarias en las que la heterogeneidad cultural se encuentra profundamente arraigada.

Por esta razón, planteamos que la narrativa *llaki* puede leerse en novelas que tematizan la violencia y el trauma de las guerras. Un caso de muchos otros posibles⁹ es *La sangre de la aurora* (2013) de Claudia Salazar Jiménez. La novela instaaura espacios de relación comunicativa con los sistemas de la literatura oral en español o en lenguas nativas que acercan a múltiples niveles de conflicto (Cornejo Polar, 2013: 65). Precisamente, su proceso productivo está caracterizado por la duplicidad o pluralidad de

⁸ Para este estudio hemos consultado la obra de Berta Vidal de Battini, *Cuentos y leyendas de la Argentina* (1980-1995), específicamente de los tomos 6 y 7 que aporta relatos recogidos en distintas provincias del Noroeste argentino. También se consultaron las recopilaciones bolivianas de Antonio Paredes Candia (1953) y las realizadas por José María Arguedas en el Valle de Mantaro (1953), en Perú.

⁹ Del mismo modo que la narración *llaki* se reconoce en los relatos orales, es posible pensar que otras obras artísticas del corredor andino presenten esta misma condición. En este artículo abordamos la novela de Salazar Jiménez y realizamos una aproximación a *Jauría* (2025) de Patricia del Río.

los signos socioculturales, donde, por lo menos, un elemento no coincide con la filiación de los otros.

Se trata de una novela que cuenta la experiencia traumática de mujeres provenientes de distintos espacios culturales que viven la violencia extrema en el contexto del conflicto armado interno peruano. Como consecuencia, se narra al filo del lenguaje, en tanto existe una imposibilidad estructural de completar la memoria y recuperar la palabra.

La misma autora ha expresado en diversas entrevistas su necesidad de construir un nuevo código para poder contar el horror. Por ello, la novela posee, sobre todo, una organización plástica que responde a una suerte de secuencias entrecortadas y repetidas; una dinámica maleable, palpable y material en la que los distintos momentos de la historia parecen disgregarse. Estos principios organizativos alternativos escapan al orden normativo y lógico y son los lectores los que, ante estas fuerzas reales y efectivas del hecho estético, deben encontrar puntos de apoyo (Bajtín, 2000) para otorgarle sentido a los acontecimientos, colaborando con ellos. En otras palabras, el lector se hace cargo de su función de espec-actores (Taylor, 2012) ya que la narración exige una lectura para que “hagan algo”.

Por otra parte, la condición heteroglósica de la novela va develando voces que provienen de lugares sociales diversos, voces mutuamente enfrentadas y en permanente diálogo (Berone, 2006). Es a partir de estas refracciones que puede ordenarse un cuerpo (un corpus) que es múltiple, polifacético y heterogéneo, y que además tiene la consistencia de la carnadura femenina. Esta encarnación hace evidente la presencia de quienes sistemáticamente han sido suprimidas por la historia oficial y el poder de la colonialidad.

Narrar el *llaki*, el dolor que atraviesa el alma de las mujeres silenciadas y marginadas, se vuelve una tarea desafiante. Se trata de una escritura que se despliega en el borde, en la tensión del límite que simultáneamente posibilita y restringe la palabra. Una de las estrategias centrales será la exploración de las múltiples resonancias del sonido. Así, la voz cobra protagonismo, cobra cuerpo y es palabra, ritmo y ruido:

Apagón total oscuridad ¿dónde fue? En todas partes ¿de dónde vino? Torres tensas
altas cayeron arrodilladas bombas explotar todo arrasar volar reventar ¿estabas con
el grupo? Cocinando en mi casita esperando mi esposo apagón pasando a máquina
las actas de la reunión apagón revelando unas fotos apagón. (Salazar Jiménez,
2013, p.11)

La memoria se activa a partir de imágenes fragmentadas, en actos sin transición, que remiten a la violenta situación histórica a través de la expresión artística violenta. El quiebre de la organización lingüística tradicional es un golpe de gracia que incomoda y quiebra el sentido para diseminarlo.

El efecto material de lo audible permite leer la novela dentro de las experiencias de la narrativa *llaki*. Se advierte una concentración de la materia sonora de la letra impresa. Como observa S. Barei (2012) para otras obras de la violencia en contextos no andinos: el sentido se construye desde el interior de la lengua creando de este modo un código comunicacional que hace posible la transmisión de la memoria traumática.

Como un cuerpo en escena, la narración *llaki* se exhibe y se expande hasta estallar y diseminarse en múltiples partículas (voces, formas, ritmos, ruidos, silencios). Estamos frente a un artefacto que condensa memoria, pero también frente a un arma, que dispara y que golpea para provocar y recordar que la violencia sobre el cuerpo sigue viva. Dice una de las narradoras: “No pudimos mirar. No nos perseguía la imagen del pueblo donde

dejamos a nuestro guía, sino ese olor que se nos había metido en cada rincón del cuerpo. Ese olor. Adherido a la memoria. (Salazar Jiménez, 2013, p.59). Y más adelante agrega: “Que los ojos puedan oler todo esto y que sientan la humareda despejándose como el telón que pronto develará eso que quiero y no quiero seguir mirando” (2013, 60).

Mirar, que es la acción perceptiva más directa para registrar la realidad, no permite en este caso expresar el caos criminal. La sinestesia, la asimilación en un mismo acto perceptivo de diferentes sensaciones, parece el único recurso para expresar el desastre y el horror. El cuerpo registra los acontecimientos con los sentidos alterados, con sonidos, onomatopeyas y ritmos:

Sentía que se me cerraba el corazón y se me apretaba el pecho chac la madeja
crece chac recuerdan chac *Me dan asco las sobras de otros* le dijo su esposo chaz
recuerdos chac como machetazo chac chac suna chac boca chac magullada chac
sin dientes crac podrida adentro chac *ni caso me hizo la denuncia* rasga rasga rasga
raja la tela carne chac lloran rómpelas pártelas su hermana su hija su madre su
esposa chac [...] cuerpo bulto filo filo hilo tanto su cuello filo brazo dedos dientes
hilo senos filo pezones hilo sangre por las calles filo machete hacha coladera crac
silencio tejido grito tejido dolor crac. (Salazar Jiménez, 2013, 88)

La narración introduce una perspectiva y un lenguaje nuevo en torno a las representaciones de la violencia, al situarse en las fronteras entre el decir y el representar. Su fuerza performativa radica en que la transmisión de estos conocimientos/memorias se reconstruyen mediante un código propio, creado para hacer inteligible una experiencia límite.

Otra novela que se escribe desde la polifonía del dolor y en la materialidad de los lenguajes que narran el *llaki*, ese pesar que atraviesa el corazón y lo desborda, es *Jauría* (2025) de Patricia del Río.¹⁰ La novela cuenta los acontecimientos traumáticos de la violencia peruana a partir de una mirada y una voz que observan y hablan al sesgo de lo visible y de lo decible. Es decir, no muestra ni dice todo, sino que aborda lo que está fuera de foco, lo sugerido o insinuado. La narración *llaki* se presenta mediada por la figura de una mujer que parece ser la última persona viva de su comunidad. El personaje fija la mirada en los perros, que son la fuente para hilar los recuerdos traumáticos. A la vez, entre relato y relato, la voz se detiene para que el lector cambie de código, pues como colofón de cada historia, aparecen incrustados documentos periodísticos y testimoniales, que cargan de verdad la ficción narrativa. Uno de estos documentos, que además se elige para tapa del libro, es una ilustración de *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2009), de Edilberto Jiménez Quispe. Se trata de “Calladitos, sin que sepa nadie, nos llevamos su cuerpito” (2009, p.297).

El trazo/huella del llaki

El dibujo al que referimos narra, en imágenes, el testimonio de H.R., registrado por Jiménez en 1984. Se trata de apuntes gráficos efectuados durante sus recorridos por distintos distritos de Ayacucho y como parte de las conversaciones y consultas con las personas que vivieron el tiempo de la violencia. En el dibujo se plasma lo que no termina de decirse a través de la palabra. En continuidad con ello, la imagen se torna narración *llaki*, reconocible en los diversos trazos circulares que cierran el cielo nocturno y que

¹⁰ En este artículo nos referiremos a la tapa del libro para ampliar el concepto de narrativas *llaki*. Sin embargo, es importante decir que la novela hace foco en los animales que lloran, que atraviesan las historias de la violencia, como resonadores de las penas de las personas.

contiene una luna llorona y luminosa, que alumbra el camino por el que la mujer carga el cadáver de su esposo (Fig. 1). El artista trata de reconstruir el estado emocional, la situación de extrema angustia y temor, y la persistente fatiga física y emocional. La desesperación y miedo se mezclan con los llantos de la luna, la mujer y el aullido de los perros. La letra no dice nada de esto, lo dice el dibujo y lo dice el autor en una charla personal.¹¹ Es también este dibujo el que propone las claves de lectura para *Jauría*. Tanto el trazo de memoria de Jiménez Quispe como la narración al sesgo, que evoca con fuerza el monodílogo de inscripción rulfiana, de Patricia del Río, exploran las alteraciones en las percepciones de humanos y no humanos que sufren y transitan ese límite entre la vida y la muerte. El trazo es la materia que carga las memorias, palpable a través de las texturas, las visiones, los sonidos, la rigidez del cuerpo o el latido de los nervios (Cfr. Theidon, 2003).

El *llaki*-llanto del cielo, la condición reparadora

Frente al recuerdo doloroso o llanto que atraviesa el cuerpo, las narraciones *llaki* revelan un sentido ligado a la resistencia y regeneración vital del dolor, que asociamos a la lluvia o llanto del cielo (Vilca, 2009 y 2016). A este sentido lo denominamos función propiciadora, entendida como una acción para que algo acontezca. Por lo tanto, así como las narraciones pueden traer a la memoria las historias del dolor y del agobio, a la vez pueden tener un sentido terapéutico o reparador, de denuncia o de vinculación entre el hombre y la naturaleza en su complementariedad. La manifestación del dolor intenso, del

¹¹ En el mes de julio de 2025, tuve la oportunidad de conocer, conversar y escuchar al artista Edilberto Jiménez Quispe. En esa oportunidad, contó que durante la entrevista con H.D. ella expresó el estado de mareo y desorientación que sentía mientras retornaba con su esposo muerto en la espalda. Estas emociones fueron plasmadas con las líneas circulares que destacan en el dibujo, según comentó Jiménez Quispe.

desborde del sentimiento a través de las lágrimas, cambia de dirección hacia la condición vital andina, relacionada con el tiempo ritual y agrario, en el que se celebra que el llanto traiga agua para la siembra. De tal manera, esta acción transformadora aparece en consonancia con el regenerar de la vida y, por ende, su pervivencia o resistencia social y cultural.

En el caso de los relatos orales, las almas lloran y los vivos buscan reparar ese agobio a través de misas y rezos; en el caso de las experiencias traumáticas vividas por Modesta, la campesina indígena de *La sangre de la aurora* (Salazar Jiménez, 2013), la expansión dolorosa que afecta tanto al cuerpo individual y el cuerpo comunitario, se soporta en la urdimbre de las voces de mujeres y entre mujeres: “Una saca lanita y se pone a tejer. Los hilos se entrecruzan y el telar crece. Ellas diciendo cosas. *Entre nosotras nomás, como todas somos mujeres, por eso nomás hablo*. Otro hilo. Nuestras voces tejiendo.” (Salazar Jiménez, 2013: 87)

El dolor y la ternura, el llanto y la alegría hacen un *yanantin* (andar de a dos) en los trazos de memoria de Jiménez Quispe (2009). La imagen del *llaqta maqta* de los habitantes de Chungui se conjuga con las palabras de Daniel Ccaicuri, uno de los pobladores que acompañó a Jiménez en el reconocimiento de tumbas: “He llorado mucho, no puedo olvidar, el gobierno no nos recuerda, voy a cantar un poquito *rakicha*, para alegrarnos, pues es triste cuando eres solo.” (2009, p.72).

La narración *llaki* se resuelve en *yanantin*, que implica el transitar a la par y en colaboración. Un primer sentido refiere a la reunión de dos cosas hermanadas o pareadas. Para Bertonio (1612) el vocablo aymara *yanaparapitha* significa ayudar a uno por amor a otro, o *yanapauthata*, ayudar cuando hay alguna prisa por acabar. En su etimología se encuentran contenidas las palabras *yana-* (ayuda) y *-ntin*, sufijo inclusivo con “implicaciones de totalidad”, en el sentido de “ayudante y ayudado unidos para formar

una categoría única” (Platt, 1976: 27). Estas conceptualizaciones permiten plantear que ciertas narraciones *llaki* necesitan completarse con un *yanantin*, toda vez que la pareja vivo/muerto se pone en contacto para ayudarse mutuamente. En los relatos orales, el vivo realiza una acción que permite salvar o quitar la carga de dolor del alma en pena; mientras que el alma en pena actualiza o revitaliza la memoria familiar o comunitaria, recuerda a la comunidad los principios de reciprocidad y trae al presente la constatación de la existencia de ese otro mundo que está más allá de la muerte física.

Sin dudas, son momentos en los que los personajes vivos se emparejan con el muerto, caminan juntos, con un propósito definido, movidos por el principio de reciprocidad, el *ayni*, que anima la vida andina. El dibujo de Jiménez aludido más arriba logra plasmar esta condición (Fig. 1).

A modo de cierre: trastornar la escritura

La última parte de este artículo pretende realizar una reflexión sobre el alcance del concepto de escritura y abrir la posibilidad de trastornar, de dar vuelta su condición de mero vehículo de la letra, experiencia alfabética, para pensarla también en relación con la genealogía de sus sentidos. Etimológicamente, el término *escribir* remite a la acción de rayar o hacer incisiones sobre un material, ya sea barro, madera o cera, utilizando algún elemento punzante que deja una huella.

Propongo no limitar el término escritura a la letra ni al soporte impreso. Tal reducción responde a la visión dominante de la modernidad y las lógicas de la colonialidad, que asocian el acto de escribir con la fijación de palabras en el papel. No obstante, ciertas prácticas andinas y los estudios críticos literarios y culturales que las analizan, como se señalará a continuación, muestran que la escritura constituye un campo mucho más amplio que abarca huellas, gestos y diversas expresiones materiales.

Cuando Cornejo Polar (2011) evoca la imagen vallejana de “escribir en el aire” propone una reflexión profundamente ligada a la expresividad oral: “Solía escribir con su dedo grande en el aire” (2011, p. 202). Se trata de una apuesta a pensar y mirar en el punto intermedio entre la letra y la voz. Precisamente es un enunciado que se instala en la dinámica sonora del habla, como angustioso grito de alerta, de socorro (2011, p. 204). Es una exclamación que condensa dolor, alerta y vida. Algo semejante se plantea en la tesis de Hildy Quintanilla (2024) sobre las peregrinaciones al Qoyllurit’i, donde el arariwa guía la ruta “con la textualidad de sus pasos”: el movimiento del cuerpo inscribe un camino que se vuelve escritura danzada. En quechua, este gesto encuentra resonancia en los vocablos *siqui* (hacer rayas, líneas, filas) y *qillqay* (escribir), que vinculan el trazo físico con el acto de escritura.

Del mismo modo, Harrison (2020) analiza el término *quilca*, el lexema quechua que designa papel, pero que a la vez alude a un sistema semiótico más amplio: pintura, bordado, escultura. Solo más tarde *quilca* se asocia de manera exclusiva a la transcripción alfabética (2020, p. 120). Esta ambigüedad semántica pone en evidencia que lo escrito no es únicamente letra, sino también textura, color, trazo.

En el mundo aymara, señala Abercrombie (2006), el concepto de *thaki*, nombre que reciben narrativas, ciclos de canciones y géneros poéticos, refuerza esta idea; pero *thaki* también remite a las series libatorias, llamadas “senderos de la memoria”, y a las carreras de fiestas y cargos, llamadas “senderos de la fiesta”. Estos tres conceptos principales inscriben al *thaki* en una dimensión política, que es a la vez, poética e histórica (2006, p. 15-16).

Todos estos argumentos permiten afirmar que la escritura no se restringe a la letra: la sobrepasa y se instala como expresión performática dentro de las comunidades andinas actuales y dentro de los estudios andinos. El aire, la voz, el cuerpo, la música, el tejido,

el paisaje, las libaciones, son soportes y prácticas de escritura. Por ende, la narrativa *llaki* también puede pensarse como un modo de escritura performática, una escritura que trastorna o hace cambiar de dirección la matriz escritural de occidente, para mostrar modos de enunciación en los que se inscribe el dolor y la memoria con o sin palabras, utilizando distintas materialidades en diálogo entre el hombre y el mundo, entre lo humano y lo no humano, a través de actos, sonidos y múltiples formas que se despliegan en la vida social del presente en nuestra región andina.



Fig 1. Detalle de *Calladitos, sin que lo sepa nadie, nos llevamos su cuerpito*. En Jiménez Quispe, 2009, 296.

Bibliografía

- Abercrombie, T. (2006). *Caminos de la memoria y del poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*. IEB -IFEA.
- Arguedas, J. M. (2012). Los cuentos de 'condenados'. En *Obra Antropológica*. Tomos 3 y 5. Editorial Horizonte.
- Bajtín, M. (2000). *Ya también soy (Fragmentos sobre el otro)*. Taurus.
- Barei, S. (2012). *Culturas en conflicto*. Ferreyra editor.
- Berone, L. (2006). Polifonía/Discurso ajeno. En Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín, Arán, P. (dir. y coord.) (pp.224-231). Ferreyra Editor.

- Campuzano, B. (2018). Pachamama, Ekekos y Cristos morenos. Nuevos realismos, violencia urbana y religiosidad andina en la literatura argentina migrante. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*.
<http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2019/01/65-84.pdf>
- Cornejo Polar, A. (2011). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. CELACP. Latinoamericana Editores.
- Cornejo Polar, A. (2013). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. CELACP. Latinoamericana Editores.
- Del Río, P. (2025). *Jauría*. TusQuets editores.
- Estermann, J. (1998). *Filosofía andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Ediciones Abya –Yala.
- Fourtané, N. (2015). *El condenado andino. Estudios de cuentos peruanos*, Institut français d'études andines - IFEA/CBC.
- Guzmán, J. A. (2006). Una festividad religiosa como signo de identidad. Migrantes bolivianos en Jujuy. *Cuadernos FHyCS-UNJu*, Nro. 31. pp. 53-66
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042006000200003
- Harrison, Regina. (2020). El papel como artefacto y comunicación en Guaman Poma: palabra e imagen en la Nueva corónica. *Letras* (Lima), 91(133), 113-140.
<https://doi.org/10.30920/letras.91.133.5>
- Huamán, C. (2011). La cascada como símbolo en la obra de José María Arguedas. *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*; Vol 19, No 72.
<https://repositorio.unam.mx/contenidos/50362>
- Jiménez Quispe, E. (2009). *Chungui: violencia y trazos de memoria*. IEP, COMISEDH, DED.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Editorial Gedisa.
- Mujica Bermúdez, L. (2019). *Ukunchik: la naturaleza del cuerpo y la salud en el mundo andino*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Instituto de Ciencias de la Naturaleza, Territorio y Energías Renovables (INTE-PUCP) - Universidad Nacional José María Arguedas (UNAJMA).
- Platt, T. (1976). *Espejos y maíz: temas de la estructura simbólica andina*. Centro de Investigación y Promoción del Campesinado.

Quintanilla Ocampo, H. (2024). *El cuerpo como texto ritual en la Procesión de 24 horas de Qoyllurit'i*. (Tesis) (Inédita).

Rösing, I. (1991). *Introducción al mundo callawaya: Curación ritual para vencer penas y tristezas*. Editorial los Amigos del Libro.

Rubinelli, M. L. (2014). *Los relatos populares andinos. Expresión de conflictos*. Biblos.

Salazar Jiménez, C. (2013). *La sangre de la aurora*. Animal de Invierno.

Sica, G. y Ulloa, M. (2006). Jujuy en la colonia. De la fundación de la ciudad a la crisis del orden colonial”, *Jujuy en la Historia/* Teruel y Lagos (dir.), San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto impreso ediciones.

Taylor, G. (2000). *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*. CBC.

Tello Weiss, M. (2025). *Fantasmas de la dictadura. Una etnografía sobre apariciones, espectros y almas en pena*. Sudamericana.

Theidon, K. (2004). *Entre Prójimos: El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

Vilca, M. (2009). Los ojos cerrados a la espera del sol maduro: La celebración de las almas en Llamerías, Puna de Jujuy. *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*. Vol.11, n.1 pp.45-51.

https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-94902009000100005

Vilca, Mario (2016). Sol y muertos. Antiguas persistencias en el despacho a los muertos nuevos. Llamerías, puna de Jujuy”. En Bugallo, L. & Vilca, M. (comps.) *Wak'as, diablos y muertos: alteridades significantes en el mundo andino* (pp. 415-440) EDIUNJU/ Instituto Francés de Estudios Andinos.