



Estudos de Literatura Brasileira  
Contemporânea  
ISSN: 1518-0158  
revistaestudos@gmail.com  
Universidade de Brasília  
Brasil

Hernando Marsal, Meritxell

Más allá de la hibridez: la ciudad ch'ixi de Juan Pablo Piñero

Estudios de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 38, julio-diciembre, 2011, pp. 163-172

Universidade de Brasília

Brasília, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127103011>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

## **Más allá de la hibridez: la ciudad *ch'ixi* de Juan Pablo Piñero**

Meritxell Hernando Marsal\*

*Toda la ciudad, bañada por una luz amarilla,  
olerá a koa y a palosanto el día  
en que Sara Chura despierte.*

Esta trama comienza en Florianópolis, de las manos de Silvia Rivera Cusicanqui. Socióloga, fundadora del Taller de Historia Oral Andina y activa participante del grupo de acción cultural El Colectivo, llegó a la isla para dar una conferencia, “Imperialismo y cultura andina”, en las VII Jornadas Bolivarianas que organiza el Instituto de Estudios Latinoamericanos de la UFSC. El auditorio de la rectoría se llenó para escuchar su charla abigarrada, sugestiva, trazada con voz, cuerpo e imágenes, y plagada de términos aymaras: una conferencia *ch'ixi*. Más allá de las nociones de hibridez y heterogeneidad, este concepto aymara retomado por Silvia Rivera quiere comunicar el complejo entramado cultural andino, la dinámica contenciosa que reúne lo occidental y lo indígena sin conciliarlos. Alude a la acumulación de elementos dispares en medio de relaciones de fuerzas desiguales que dan lugar a expresiones y prácticas preñadas de sentido histórico:

una activa recombinación de mundos opuestos y significantes contradictorios, que forma un tejido en la frontera misma de aquellos polos antagónicos. La vitalidad de este proceso recombinatorio ensancha esta frontera, la convierte en una trama y en un tejido intermedio, *taypi*: arena de antagonismos y seducciones. Estos son los espacios fronterizos en los que aflora la performatividad *ch'ixi* de la fiesta. (Rivera Cusicanqui, 2010b, p. 5)

En este espacio de la fiesta se sitúa la novela de Juan Pablo Piñeiro (1979) *Cuando Sara Chura despierte*. Aparecida en 2003, la obra teje literalmente los caminos manchados y contra-puestos de la contemporaneidad *urbanidina* boliviana. La novela busca retratar la ciudad de La Paz en su fiesta principal, el día del Señor del Gran Poder. Momento barroco, de abundancia y derroche, donde miles de danzantes, ataviados con trajes vistosos, desfilan por las calles, tomadas por la multitud, la música, el

---

\* Professora Adjunta do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutora em Letras na área de Língua Espanhola e Hispano-americana pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: meritxellhmarsal@gmail.com

alcohol, la quimera. Momento que el espacio se libera de las leyes que lo oprimen, “como si todo fuera a cambiar mañana de manera radical, como si el mundo esperara la llegada de una instancia nueva, tan importante como el día o la noche” (Piñeiro, 2009, p. 15).

No es coincidencia que los primeros pasos del lector por ella estén guiados por un *paxp'aku*<sup>1</sup>, César Amato, suerte de imaginador profesional, ilusionista, “el que con las palabras podía crear una piel para después vestirla” (id., p. 14). Su ropaje actual (Raymond Chandler, mediante) es una gabardina y un sombrero. El guía por este universo urbano no puede ser otro que el detective<sup>2</sup>, encargado por Sara Chura de encontrar la dimensión secreta de la ciudad, lo que la define y la proyecta hacia el futuro: un cadáver que respira. Ese enigma, personaje paradójico, a la vez ubicuo e inhallable, planteado desde las primeras páginas, le otorga al libro una dimensión fantástica y simbólica, concentrando en sí una pluralidad de sentidos históricos.

Pero como queda palpable en el encuentro entre César y Sara Chura, todo ello está impregnado por una densa capa de humor, que propone y a la vez parodia los significados trascendentales. César Amato es citado en un boliche de la calle Tumusla por una mujer ancestral, de más de tres metros, completamente borracha. Pacha Mama<sup>3</sup> hiperbólica, que viste doce polleras de colores, conjura el pasado y el futuro en la misión del detective: de él depende el despertar de Sara Chura. El humor y la ironía, sin embargo, la profusión de personajes que parecen caricaturas, ciudad convertida en teatro de títeres, impide el asiento de la alegoría y lo dota todo de un significado paródico y ambiguo. El detective encontrará al inventor Don Falsoafán y a su secretario Puntocom, a Juan Chusa Pankataya, simulador de muertos, a Al Pacheco, candidato a la presidencia, y a su esposa Lucía Apaza, ciega hermosa y vidente que construye sin descanso una maqueta de la ciudad en la fiesta del Gran Poder, *myse en abyme* de la novela, donde se dan reunión vivos y muertos. Muñecos de trapo desde sus propios nombres, estos personajes sostienen la trama en una

<sup>1</sup> Una posible definición de *paxp'aku* es la que da Rubén Vargas en su artículo-entrevista sobre la novela: “una palabra aymara intraducible, y que en una pobrísima aproximación podría referirse a ‘charlatán’” (Vargas, 2004, s. p.).

<sup>2</sup> Como señaló Ricardo Piglia en su conocida conferencia “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, el escritor contemporáneo debe hacer las veces de detective, en la búsqueda de una verdad borrada por las versiones oficiales: “Podríamos decir que aquí se define un lugar para el escritor: establecer dónde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada”. (Piglia, 2001, p. 21)

<sup>3</sup> La naturaleza de Sara Chura es ambigua: deidad ancestral, representa también la fiesta, el principio femenino, los cerros que cercan la ciudad.

mezcla de caricatura y símbolo, a la vez que retienen una dignidad antigua (de cuento popular) que les impide ser meros esperpentos. La ciudad (la plaza de los Héroes, la avenida Illampu, la calle Santa cruz, la plaza San Francisco, la Murillo, la avenida Buenos Aires, etc.) descubre su rostro en sus andanzas, definiéndose como lugar incierto, de puro tránsito: "Las calles de la ciudad, escenario de todos sus recorridos, ensartarán en sus pasos secretas hebras para unir el círculo, similar al del monte, también al del Altiplano, y él aparecerá en el borde, mirando de frente lo que siempre estuvo delante, el pasado, que le sanará los ojos el día en que Sara Chura despierte" (id., p. 51).

La ciudad se define como un tejido de hilos que se imbrican, para formar un dibujo abigarrado y mutable. Esa metáfora, sostiene la trama y la escritura. La novela está conformada como si se tratase de un tejido andino, que se organiza desde el centro o *taypi*, y se estructura en dos mitades paralelas y complementarias. El centro de esta narración, del que irradian los significados posibles, es el capítulo tercero, "El bolero triunfal de Sara": escrito en un futuro con valor de probabilidad, cada uno de los párrafos repite, con ligeras modificaciones, como en una oración, sosteniendo el sentido de rito, el título del libro. Cuando Sara Chura despierte desfilará en la fiesta del Gran Poder y los personajes se reunirán con ella transformándose en los animales del universo andino: la llama, el *allkamari*, el ratón, el alacrán, pero también, en un kafkiano escarabajo. Sara Chura mientras baila, concentrando la energía y las miradas, repartiendo coca, alcohol y estrellas de sal bendecidas, viste un singular manto, que es la forma del libro y de la vida humana:

- Téjeme - ¿quién le pedirá eso, con el alma en la boca, a Sara Chura? ¿Un *pajpacu* sin pieles? ¿un inventor suicida? ¿un secretario hundido por los celos? ¿un postizo de muertos? ¿una mujer ciega que recupera la vista? ¿un candidato que vuela? ¿un marino que llora? ¿los muertos que regresan? ¿unos hermanos que rugen? ¿un alquimista invisible? ¿el rey de la cumbia? o ¿un cadáver que respira? Y ¿cuándo le dirá eso?, ¿en qué tiempo?, ¿dónde?, ¿en qué instancia?, ¿en cuál de los tres mundos?, ¿en los tres?

Somos las letras de una palabra infinita que cambia cada segundo, responderá seguramente ella. Si mi voz se ha cruzado con la tuya entonces ya estamos tejidos; para delante, para atrás, para siempre. (id., p. 77)

Delante y detrás de esta fiesta fantástica de lo que vendrá, se articulan cuatro capítulos centrados en cuatro personajes opuestos pero complementarios. Al frente, en los capítulos uno y dos, los personajes vivos: el

detective y el inventor; detrás, en los capítulos cuatro y cinco, los personajes muertos: Juan Chusa Pankataya y el cadáver que respira. En los dos primeros, el tiempo corre hacia delante, sosteniendo la intriga detectivesca; en los dos últimos, el tiempo adquiere la profundidad del pasado y de los sueños. Y a lo largo de la novela las escenas se repiten, narradas desde puntos de vista diversos, retomadas en un cabo que había quedado suelto, para proponer la escritura misma como tejido que se hace y rehace, en transformación continua. En esta metáfora estructurante confluyen tiempos y tradiciones culturales diversas, actualizadas a partir de la perspectiva andina; en el capítulo final, que contiene una ofrenda a los *achachilas*, el narrador en su ascensión a la montaña sagrada encuentra a la figura femenina de la tejedora, cuya obra no es otra que la novela misma: "Con cada una de estas figuras te puedo contar muchas historias, las historias son también tejidos y nosotros somos las figuras que se pueden entrelazar, me contó la tejedora" (id., p. 142).

Entre estas historias, la propia literatura se teje y se destea en un entrecruzarse de parodias y reflejos literarios. Juan Chusa Pankataya revive a Hamlet en el *ayllu* de Marka, al enfrentarse en sueños al fantasma de su padre y en vida a su tío Saturnino, que se convierte en *Jilakata* de la comunidad y esposo de su madre. Asediado por otro sueño, decide emigrar a La Paz, donde trabajará como transcriptor, sentado frente a una máquina de escribir a la puerta de la oficina de la policía boliviana en la Plaza Murillo, hasta que la abulia se apodere de él y la única cosa que pueda responder este Bartleby paceño sea: "Mañana nomás". No es extraño, pues, que la última metamorfosis de este singular personaje, el día en que Sara Chura despierta, sea su mutación en escarabajo. Para regocijo del lector, es ésta una literatura que re-escribe la literatura, invitándola sin complejos a habitar los parajes bolivianos. La novela se llena de guiños, cifrados en gestos cotidianos, que alientan el reconocimiento de la experiencia de la lectura. Como en este pasaje marcadamente cervantino: "El inventor se sentó en el borde de la cama y se sacó una de sus botas. Tenía un hueco enorme en su media. César se sintió conmovido por tan complejo personaje, un hombre que portaba *todos los sueños del mundo* y sin embargo tenía las medias rotas, el cabello sucio y las uñas descuidadas" (52). En su texto Juan Pablo Piñeiro reivindica la fruición de contar, de crear vidas sustentadas con palabras, en una práctica que no concibe individualmente: "Yo no creo en el autor, mi idea de la literatura no es esa. Creo que la literatura es, más bien, una cosa conjunta" (Vargas, 2004, s. p.).

William J. Camacho apunta en la contracubierta del libro la centralidad de esta operación: "lo paródico no se presenta como un alarde de

erudición literaria, sino más bien como recurso lúdico que apoya el gesto estético planteado en la novela: el cambio de piel, la metamorfosis, el disfraz".

A esa transformación apunta todo el texto, a través de personajes que visten ropajes múltiples y no retienen una identidad estable. Entre ellos, el detective-guía, César Amato, *paxp'aku* de profesión, es paradigmático: "Miraba a las personas y se sentía un camaleón. Imaginaba los infinitos caminos que se cruzaban en ellas y trazaba líneas invisibles que los unían. La calle era un escenario, siempre distinto, en el que César imaginaba ser todos los personajes a la vez" (Piñeiro, 2009, p. 17). Para Juan Pablo Piñeiro la actividad de este ser está muy cerca de la del escritor. En una entrevista al semanario *Pulso* señala:

Siempre me he preguntado cuál es el espacio de ilusión de esta ciudad, en qué lugar la gente encuentra ese espacio. Yo he encontrado ese espacio en San Francisco, donde están los *paxp'akus*. Me sorprende su capacidad de oratoria y cómo su lenguaje puede crear un personaje y también transformarlo. Pueden hablar de los tres cielos o de los extraterrestres que vienen, y la gente se queda a verlos. Crean una ilusión y eso es fascinante. Me sorprende su lenguaje, su forma de vivir, de viajar, de inventarse, de crear. Me he pasado tres meses aprendiendo sus trucos, viéndoles cómo hablan, qué tienen en su maletín. Son tipos excepcionales, ellos me han dado una llave para ver la ciudad. Esta ciudad ha sido siempre una ciudad de paso entre Potosí y Cusco. Por eso tiene un afán cachivachero y le gusta escuchar historias. El *paxp'aku* encarna eso. Y yo creo que tiene mucho que ver con la literatura. Al final, el que escribe es un *paxp'aku* (Vargas, 2004, s. p.).

La metamorfosis es, pues, propiciada por el escenario urbano. El cambio de rostro se da en el desplazamiento. Algunos personajes (don Falsoafán, el Puntocom, Juan Chusa) se transforman precisamente en la experiencia migrante. Con la llegada a la ciudad de La Paz desde las zonas rurales, los personajes deben cambiar de piel, asumir otras identidades. La transformación abarca la vida y la muerte, y se vincula a un sentimiento de la naturaleza como ritmo: "la realidad es una sustancia mutable, y que ahí está el poder de la vida, que sigue ciclos, que se transforma, que se teje infinita" (Piñeiro, 2009, p. 98).

De ahí, que en este movimiento de cambios constantes, no se pueda fijar en la novela un lugar preciso para lo andino en oposición a lo occidental. La 'identidad originaria' es contemporánea y se teje en las infinitas

trasformaciones cotidianas. No está fija ni petrificada, tiene rostros y más-caras disímiles, y se re-crea constantemente en prácticas impuras, donde lo tradicional se instala en lo contemporáneo, como en la fiesta del Gran Poder. De esa manera, la creencia en los ancestros, el poder ritual de la coca, las leyendas populares como la *del Karisiri*<sup>4</sup>, se disponen en la novela en medio de lo urbano e, incluso, como fue señalado anteriormente, a partir de personajes que remiten a la literatura occidental. Juan Chusa, el Bartleby paceño, se recupera de la apatía gracias a la acción de una *waka*, piedra sagrada encontrada entre los adoquines de la calle, que lo libera de su hechizo moderno:

La *waka*, que era invocada para regresar, miró al postizo inquisidoramente y le dijo:

- El mundo es el conjuro de nuestras palabras. Eres el espejo de ciertas repeticiones. Te has apropiado de un vocabulario vacío para terminar de vaciarte tú. Yo puedo ayudarte a regresar.

Juan Chusa no dijo nada pero inmediatamente supo que para volver al mundo, debía de encontrar la forma de ser un comunario, a pesar de vivir en la ciudad. (*id.*, p. 106)

El espacio urbano no anula la posibilidad de vivirlo en una perspectiva andina, aymara o quechua. En él, como en la trama de esta novela, confluyen corrientes diversas en un continuo hacerse. Tomando la noción de Silvia Rivera Cusicanqui, se trataría de un universo narrativo *ch'ixi*: manchado, yuxtapuesto, oblicuo, trasvestido, en contradicción con la visión dual que ha intentado pensar lo andino:

¿Podemos conformarnos con la imagen dualista y maniquea que opone un occidente mercantil y capitalista a un sur-oriente de indios atrasados – os rebeldes –, que resisten inercialmente desde su economía ‘natural’, o estallan espasmódicamente en alaridos de dolor y violencia vindicativa? En el polo opuesto del razonamiento: ¿podemos decir que estamos asistiendo a la formación de una nueva ciudadanía globalizada, homogénea, una suerte de mestizaje

<sup>4</sup> El *Karisiri* es una especie de vampiro andino. Juan Pablo Piñeiro lo presenta de la siguiente forma: “Al *karisiri* se lo conoce también como *Kari Kari* o *Liq'ichiri*. Habita siempre los parajes solitarios, los caminos desiertos y los lugares alejados del Altiplano. Es implacable y despiadado; hipnotiza a sus víctimas para sacarles la grasa, materia vital, y venderla a las fábricas de medicinas del extranjero. La víctima muere ocho días después de ser atacada por el *Karisiri* y únicamente en el último minuto de vida recuerda su encuentro con el degollador de los Andes. Dicen que no es uno solo; son varios y están organizados como un grupo criminal, así como los ladrones y narcotraficantes. Tienen los ojos rojos y pueden convertirse en burros, perros o zorros para ocultarse mejor de sus víctimas. Sacan la grasa utilizando diversos artilugios: cuchillos, jeringas o misteriosos cacharros de tecnología elaborada” (Piñeiro, 2009, p. 39).

trasnacional que haría de la ‘hibridez’ y de la indeterminación su principal fuerza? (Rivera Cusicanqui, 2010b, p. 5)

Lo urbandino<sup>5</sup>, esta modernidad forjada en la superposición de ropajes de diversa procedencia, expresa una tensión de fuerzas que incluye la colonia y su permanencia. Se trata de una sociedad abigarrada, según el concepto de René Zavaleta, donde la diferencia remite a la disparidad y al conflicto. Frente a una hibridez que cancelaría la tensión o un mestizaje que homogeneizaría la diferencia, la novela propone la imagen de un tejido donde el vínculo con los ancestros, con los muertos, es preeminente. En medio de la parodia y la ironía, la corriente andina se manifiesta con fuerza. En el texto en castellano, las palabras aymaras aparecen nombrando un fondo cultural denso, en el que se decide la trama de la novela: “el postizo intuía que esta ciudad tenía un idioma, una llave para acceder a los murmullos, a los lugares escondidos y al fondo de los precipicios. Era el idioma que hacía visible lo invisible y revelaba la ciudad ancestral que duerme en las profundidades de La Paz” (Piñeiro, 2009, p. 112). Y junto a las palabras aymaras aparecen otras, característicamente paceñas, humorísticas, populares y socarronas (yaaaaa, camote, hasta las patas, diciendo, etc.), que consiguen representar la ciudad en su lengua cotidiana<sup>6</sup>. Todas estas palabras de diferentes procedencias convocan una memoria compleja que reúne los tiempos y en la que permanece el vínculo con “la sustancia misteriosa del mundo”; el pasado incaico, el presente urbano y un futuro posible se reúnen en la fiesta del Gran Poder, que da vida en la danza y la sociabilidad a aquellos que de ordinario son relegados e invisibles: los cadáveres que respiran. El enigma de la novela se multiplica y alcanza una dimensión histórica. El objeto de la búsqueda del detective va más allá de un cuerpo misterioso: son millones los cadáveres, como en el poema de Perlongher (1987), y habitan la mirada de las gentes. El crimen es ubicuo como el cuerpo del delito. Inversión de una dinámica infame y persistente, la resolución del misterio conducirá al tiempo de la posibilidad (el centro de la novela escrito en futuro), donde tendrá lugar la fiesta, que culmina en un nuevo *pachakuti*:

Cuando Sara Chura termine su recorrido triunfal por el centro de la ciudad de la Paz, mirará de frente a la iglesia de la Plaza San Francisco y una nube de diez quilómetros de alto ennegrecerá el cielo y comenzará a llover granizo, con más intensidad que nunca

<sup>5</sup> Según señala Silvia Rivera este neologismo fue acuñado por William Camacho “para aludir a la cara india y chola de las ciudades bolivianas”. (Rivera Cusicanqui, 2010b, p. 3)

<sup>6</sup> Silvia Rivera Cusicanqui refiere el ‘castimillano’ como idioma propio de La Paz, conformado por la intervención constante del aymara en el castellano de los hablantes bilingües.

el día en que Sara Chura despierte. Entonces un rayo hará temblar el horizonte destruyendo la iglesia de piedra que volará en mil pedazos el día en que Sara Chura regrese. Después, con violencia, caerá del cielo el fantoche, el inanimado, el autómata, el farolero, el maniquí, el títere, el esperpento, el cadáver que respira, y su vientre se abrirá con la caída derramando en el suelo infinitud de cabecitas, los restos de otros muertos que atravesando el tiempo caminan: los niños con hambre que mueren por las enfermedades, las muchachas que duermen en inhumanos huecos (...), los miles de hijos, con miles de hermanos, que nacieron en un país que los ha confundido siempre con un cadáver que respira. Y abierto su vientre, saldrán las cabezas, porque no es el cadáver el que ha perdido los cinco sentidos, es el que mira al cadáver el que lo convierte en un muerto que deambula por la calle como si sólo fuera un cuerpo y nada más. Nunca más serás un cadáver, dirá Sara Chura imponente y agarrará las infinitas cabecitas, haciendo surcos en el suelo para plantarlas de nuevo como semillas ancestrales que brotarán en un tiempo distinto, en un país diferente, como brotó la primera papa para darle vida a los Andes y empezar a tejer los días en que Sara Chura finalmente despierte. (Piñeiro, 2009, p. 88-9)

A la realidad y la ficción las unen hilos sutiles y figuras que, si bien reflejas, no deben confundirse. Sin embargo, frente a la fuerza encantatoria y panfletaria de 'El bolero triunfal de Sara' resulta imposible no pensar en el cerco de la ciudad de La Paz de noviembre de 2003<sup>7</sup>. En esa ocasión, miles de personas, habitantes de la ciudad periférica de El Alto y manifestantes llegados de diversas regiones del país, bloquearon la ciudad de La Paz durante días, reviviendo el cerco antiguo de Tupaq Katari; en medio de cargas policiales, amenazas, muertos, lograron forzar la renuncia de Gonzalo Sánchez de Lozada y el cambio de gobierno. El bolero, "lo único capaz de arrancarle al pasado sus más decididas tonadas" (id., p. 18), en su acumulación de motivos y personajes, en su exagero y extravagancia imaginativa, constituye un gesto político que apunta a transformaciones históricas profundas. Su naturaleza paródica, fragmentaria e intertextual, no niega, sino que posibilita, la posición ética. Como en el manto de Sara Chura, donde infinitas tejedoras traman los hilos de un tejido que cambia continuamente de formas y colores, esta novela quiere ser trama mudable,

<sup>7</sup> La escritura de la novela es anterior a los acontecimientos políticos que determinaron el cerco popular de la ciudad de La Paz. Sus formas imaginarias no recrearon sino que soñaron anticipadamente la rebelión de El Alto.

viva, de una ciudad *ch'ixi* (india y castellana, abigarrada y dinámica) en continua transformación.

### Referencias bibliográficas

- PERLONGHER, Néstor (1987). "Cadáveres". In: *Alambres*. Buenos Aires: Último reino.
- PIGLIA, Ricardo (2001). *Tres propuestas para el próximo milenio* (y cinco dificultades). México: FCE.
- PIÑEIRO, Juan Pablo (2009). *Cuando Sara Chura despierte*. 2. ed. La Paz: Gente común.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia (2010a). *Ch'ixinakax utxiwa*: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, et alii (2010b). *Principio Potosí reverso*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- VARGAS, Rubén (2004). "Juan Pablo Piñeiro: 'Al final, el que escribe es un paxp'aku'". *Semanario Pulso*. Disponível em: <<http://www.pulsobolivia.com/248/CULTURA1.html>>. Acesso em: 15 de maio de 2011.

Recebido em maio de 2011.

Aprovado em julho de 2011.

### resumo/resumem/abstract

#### **Além do hibridismo: a cidade *ch'ixi* de Juan Pablo Piñeiro**

Meritxell Hernando Marsal

A cidade de La Paz mostra seu rosto distinto e pródigo na festa do Gran Poder, retratada no romance de Juan Pablo Piñeiro *Cuando Sara Chura despierte* (2003). Esta é uma narrativa desvairada que reconstrói a cidade nas formas da mistura, procurando a contemporaneidade em que o ocidental e o andino se transformam. O relato se reconhece como um tecido fenomenal em que passado e presente, castelhano e aimará, se imbricam para sonhar o fim da desigualdade, encarnada na festa.

**Palavras-chave:** literatura boliviana, Juan Pablo Piñeiro, hibridismo

#### **Más allá de la hibridez: la ciudad *ch'ixi* de Juan Pablo Piñeiro**

Meritxell Hernando Marsal

La ciudad de La Paz muestra su rostro abigarrado y pródigo en la fiesta del Gran Poder, retratada en la novela de Juan Pablo Piñeiro *Cuando Sara Chura despierte* (2003). Es esta una narrativa disparatada que reconstruye la ciudad en las formas de la mezcla, procurando la contemporaneidad donde se transforman lo occiden-

tal y lo andino. El relato se reconoce como un fenomenal tejido en que pasado y presente, castellano y aymara, se imbrican para soñar el fin de la desigualdad, encarnada en la fiesta.

**Palabras-clave:** literatura de Bolivia, Juan Pablo Piñeiro, hibridez

**Beyond hybridity: the city *ch'ixi* of Juan Pablo**

Meritxell Hernando Marsal

The city of La Paz shows its plentiful face in the festival of Great Power, represented by Juan Pablo Piñeiro in the novel *Cuando Sara Chura despierte* (2003). This is a nonsensical narrative that reconstructs the city in mixed forms, looking to the contemporary in which the Western and Andean are transformed. The story is organized as an extraordinary tissue in which past and present, Spanish and Aymara, gather each other to dream with the end of inequality, embodied in the party.

**Key-words:** bolivian literature, Juan Pablo Piñeiro, hybridity

---

Meritxell Hernando Marsal – “Más allá de la hibridez: la ciudad *ch'ixi*, de Juan Pablo Piñeiro”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 38. Brasília, julho-dezembro de 2011, p. 163-172.