

DOSSIER

***Imaginarios planetarios
en la cultura latinoamericana***

**CUANDO EL MONTE ESCUCHA:
UNA HISTORIA GRÁFICA SOBRE LAS
HERIDAS EN LA COMUNIDAD WICHÍ.
SOBRE *HÄTÄY* (2021), DE LUIS COLQUE,
LOURDES RIVERA, OSVALDO VILLAGRA Y
PAMELA RIVERA**

**WHEN THE BUSH LISTENS: A GRAPHIC STORY ABOUT THE
WOUNDS ON THE WICHÍ COMMUNITY. ON *HÄTÄY* (2021), BY LUIS COLQUE,
LOURDES RIVERA, OSVALDO VILLAGRA AND PAMELA RIVERA**

Betina Sandra Campuzano

Universidad Nacional de Salta – Universidad Nacional de Tucumán

Profesora en Letras, Universidad Nacional de Salta (UNSa). Es Profesora Adjunta de Literatura Hispanoamericana y Problemáticas de las literaturas argentina e hispanoamericana. Finaliza el Doctorado en Humanidades, Universidad Nacional de Tucumán. Dirige el proyecto de investigación n°2539, radicado en CIUNSa, y el de extensión universitaria “Crónicas (des)confinadas”. Compiló Vertientes de la contemporaneidad con Elena Altuna y Retratos y atmósferas urbanas. Publicó artículos en revistas científicas nacionales y extranjeras, referidos al testimonio andino y la literatura latinoamericana.

Contacto: campuzanobetina@hum.unsa.edu.ar

ORCID: 0000-0002-0046-1152

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Violencia colonial**Historia gráfica**Wichí**Criollo**Testimonio performático*

Hätäy (2021), de Luis Colque, Lourdes Rivera, Osvaldo Villagra y Pamela Rivera, es una historieta de edición bilingüe, cuyo título refiere a espíritus errantes, ajenos a la comunidad, que pueden causar daño. Esta producción colectiva, desde una perspectiva intercultural, narra la dolorosa historia de dos mujeres wichí: Clara, que padece cáncer de útero, es víctima de un sistema sanitario que no alcanza a las comunidades originarias; Ema lo es de una violación en grupo, práctica naturalizada entre criollos. Ambas sufren diferentes situaciones de violencia colonial, ejercidas desde el mundo “blanco”, convirtiéndose así en una metonimia del daño que el colonizador realiza, desde la conquista, a las comunidades y el monte.

A partir del análisis del discurso y atendiendo a los lenguajes combinados, abordaré las autorías compartidas o solidarias, las imbricaciones entre lo icónico y lo verbal, los procesos de investigación previa, las yuxtaposiciones de las cosmovisiones indígena y occidental, las vinculaciones entre la tierra y el cuerpo de mujeres. Así, se tramitan los dolores y las memorias wichí que hallan, en esta historia gráfica, un modo de denunciar vejaciones. Propongo inscribir a Hätäy como una forma testimonial performática, donde lo visual procesa un dolor indecible.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Colonial violence**Graphic story**Wichí**Criollo**Performative testimony*

Hätäy (2021), by Luis Colque, Lourdes Rivera, Osvaldo Villagra, and Pamela Rivera, is a comic with a bilingual edition. The title makes reference to errant spirits that do not belong to the community and can hurt it. This collective production narrates the painful story of two Wichí women from an intercultural perspective: Clara, who suffers from uterine cancer, is victim of a health system that does not reach the original communities, and Ema, who fell victim to a gang rape, a common practice among criollo people. Both women have suffered from the colonial violence exerted by the “white” world. This suffering has made of them a metonymy of the damage the colonizer has inflicted upon the communities and the bush since the conquest.

Starting from the analysis of the discourse I examine the shared or solidary authorship, behind this project the imbrications between the iconic and the verbal, the processes that formed part of the research leading up to the comic, the juxtapositions of indigenous and Western worldviews, and the links between the earth and women’s bodies. The pain and the Wichí memories find in this graphic story a way to denounce a harassments and abuses. I propose to inscribe Hätäy as a performative testimonial form, where the visual processes an unspeakable pain.

Fecha de envío: 23/05/21**Fecha de aceptación: 02/07/21**

Olhamel neche owen olhamel onajavi,
talhe olhamel ochumet ta ihi olhamel olhaichufwenej.
Nosotros ya tenemos un camino en el trabajo de recuperación de las historias.
Laureano Segovia

Introducción

Hätäy (2021), de Luis Colque, Lourdes Rivera, Osvaldo Villagra y Pamela Rivera, es una historieta breve en edición bilingüe, cuyo título se vincula con el vocablo *häat* que refiere a los espíritus errantes y ajenos a la comunidad que pueden causar daños a los vivos. Recibió el Primer Premio, en la categoría Historieta, del Concurso Literario Provincial 2020 de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.¹ Esta historia gráfica es una producción colectiva y propone posicionarse desde un diálogo intercultural, entre la visión de mundo indígena de tradición oral y la visión letrada metropolitana, para narrar la historia de dos mujeres de las comunidades wichí en el Chaco salteño, en el norte de Argentina. Estos personajes sufren diferentes situaciones de violencia colonial ejercidas desde el errante mundo “blanco”, que son narradas durante dos momentos: en la primera parte, Clara, que padece un cáncer de útero avanzado, es víctima de un sistema sanitario que olvida a las comunidades originarias; en la segunda, Ema lo es de una violación en grupo por parte de hombres criollos.

Hätäy emerge como una producción singular tanto por una temática poca abordada en la esfera artística y literaria del Noroeste argentino, como por la propuesta poética que involucra la combinación de los discursos de las comunidades wichí, la literatura y la prensa gráfica. Asimismo, resultan particularmente interesantes los procesos de mediación o traducción involucrados en la producción de esta historia visual: al relato verbal que se sucede a partir de las investigaciones periodísticas, las lecturas literarias y el relato de algunos de sus protagonistas, se incorporan los trazos de imágenes para tramitar el dolor indecible que queda fuera del espacio de la palabra. Entiendo que, en ese intersticio de la traducción entre los lenguajes icónico y verbal, se configura una “retórica del dolor”, donde la memoria puede elaborar sus duelos culturales.

¹ La distribución y circulación de esta obra en coautoría se halla a cargo del Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta, Argentina. Se trata de una tirada de doscientos ejemplares, de los cuales se destinan cien volúmenes a los autores y otros cien a la misma Secretaría para su posterior reparto.

Propongo entroncar esta obra dentro de un corpus testimonial latinoamericano en el que se superponen e interactúan la memoria oral y la escrita, la cosmovisión indígena y la occidental, con el propósito de la denuncia, el desagravio y la acción política en relación con las situaciones de exclusión de las comunidades wichí. En este sentido, sostengo que *Hätäy* puede pensarse como un testimonio performático. Concibo aquí el testimonio en un sentido más amplio que la noción canónica de corte etnográfico, por fuera de los corsés genéricos y las institucionalizaciones. Se halla vinculado, más bien, con la función comunicativa de denunciar y se constituye, en todo caso, como una práctica discursiva testimonial (Achugar, 1994; Duchesne Winter, 1992); al tiempo que da cuenta de una transmisión de la memoria que superpone oralidad, cuerpo, materialidad y escritura, tal como lo plantean los estudios performáticos (Taylor 2015a, 2015b).

A continuación, a partir del análisis del discurso y atendiendo a los lenguajes artísticos combinados, me detendré en la problemática de las autorías compartidas o solidarias; los procesos de investigación previa; la imbricación entre lenguaje verbal e icónico, donde la imagen permite tramitar el dolor indecible de la comunidad; las yuxtaposiciones de las cosmovisiones indígena y occidental; las vinculaciones entre la tierra y el cuerpo de las mujeres. De esta forma, arribaré a la consideración de *Hätäy* como una forma de lo que llamo testimonio performático, que se inscribe dentro de una tradición testimonial visual latinoamericana donde se tramitan las memorias recientes.

El testimonio, más allá de los géneros: autorías solidarias y agencias indígenas

Hugo Achugar (1994) entiende que hablar de discurso testimonial evita todo el problema acerca de las especificidades literarias, como las eventuales distinciones entre las categorías de “ficción” y “realidad”. Asimismo, aunque plantea que textos de la conquista como el de Fray Bartolomé de Las Casas pueden entenderse como un testimonio en sentido lato y no como género literario, propone pensar el testimonio en Latinoamérica a partir del siglo XIX, pues entonces se conforma una historia oficial, y a partir del ingreso del letrado solidario en el siglo XX, su presencia permitirá la institucionalización del testimonio. Por su parte, Juan Duchesne Winter (1992) sostiene que el testimonio continúa, en realidad, una tradición literaria continental que existe desde el “descubrimiento” de América Latina. La producción contemporánea recurre a un núcleo de rasgos articulados por las formas testimoniales; por ello, no conviene clasificarlas frente a otros géneros narrativos, porque los textos concretos pueden coincidir por completo con los modelos estructurales y temáticos del testimonio. De todos modos, este

crítico literario propone hablar de narraciones testimoniales en América Latina y pone el acento en las posiciones populares desde las que se emplazan los sujetos productores de un discurso que, entiende, también, como alternativo. No olvidemos que, tanto en el caso de Achugar como en el de Duschne Winter, nos hallamos ante una primera crítica del testimonio canónico, propia de los años noventa. Recupero de ambos autores la problematización del género y la propuesta de hablar en términos de discursos y de estrategias testimoniales que pueden rastrearse, incluso, desde la conquista del continente.

El recobrar estas consideraciones de la teoría y la crítica fundacionales me permite pensar en el testimonio más allá de las clasificaciones genéricas y los procesos de canonización. Al mismo tiempo, releva ciertos rasgos atribuidos al género legitimado con el Premio Casa de las Américas en 1969 (Skłodowska, 1994; Forné, 2018), que se actualizan en el presente, dando cuenta de la productividad del testimonio en el siglo XXI. Me refiero, puntualmente, al propósito de denuncia, las colaboraciones entre diferentes productores, los procesos de mediación, los pasajes de la oralidad a la escritura, y la incorporación de la imagen. Todo ello me conduce a reposicionar el testimonio, a partir de la incorporación de los saberes y los posicionamientos indígenas, por fuera de los géneros discursivos y la institucionalización literaria canónica. Al trazar un panorama de las literaturas del Abya Yala, Arias et al. (2012) entienden que la irrupción de hitos como José María Arguedas en los años sesenta o del testimonio canónico de corte etnográfico en los años setenta contribuyó al desarrollo de los procesos de agenciamiento literario por parte de los sectores indígenas. Es decir, la emergencia de obras poéticas de autoría indígena implica procesos de auto-representación y auto-determinación que evidencian una soberanía intelectual y ponen en entredicho a los indigenismos criollos y mestizos. La autoridad alcanzada por el testimonio canónico en el siglo XX y la emergencia de las llamadas literaturas del Abya Yala en el siglo XXI reconfiguran las subjetividades indígenas y los sistemas literarios nacionales criollos y mestizos; al tiempo que incorporan tradiciones orales, ritualizaciones, transcripciones y traducciones en los procesos de mediación. Por ello, entiendo que los rasgos, que anidan en el testimonio como género canónico, pueden impulsar a una reconceptualización del testimonio mismo, conduciendo a la implosión de la noción canónica de literatura.

Al adscribir a esta noción de testimonio que escapa a los corsés genéricos y resulta más amplia que la institucionalizada, me permite concebirla, a partir de su función comunicativa de denuncia, como una práctica discursiva que sucede en el devenir continental para dar cuenta de una situación de exclusión, marginalidad o desposesión. Sin detenernos en rasgos y problemáticas ampliamente abordadas por la crítica y la teoría

literarias (Skłodowska, 1994), me interesa recuperar la especificidad del testimonio a partir de la modernidad: desde mediados del siglo xx, “el testimonio se caracteriza por el ingreso al espacio letrado de aquellos que no son letrados, gracias a la intermediación de un estamento letrado solidario con su condición de silenciados o marginados” (Achugar, 1994: 38). Esta inclusión permite al testimonio adquirir una fuerza y una especificidad que antes no le era posible, al tiempo que le posibilita institucionalizarse dentro del ámbito literario.

Por mi parte, propongo atender al concepto de letrado solidario que Achugar esboza aquí, y buscar su potencialidad en una concepción más amplia del testimonio que incluye, por ejemplo, a las historias gráficas y los relatos visuales. De esta categoría, antes que las vinculaciones asimétricas entre letrados e iletrados, características del testimonio canónico de corte etnográfico, me importa atender a los procesos de mediación que se desarrollan en una producción que posee múltiples autorías. En el caso de *Hätäy* hallamos un trabajo solidario entre diferentes autores que poseen distintas funciones en el proceso de producción y que pertenecen a diferentes universos sociodiscursivos. Así, Pamela Rivera, profesora en Letras de Salta, y Osvaldo Villagra, miembro de la comunidad wichí *Tsetwo P'itseké* (La Puntana) y estudiante universitario de Ciencias de la Educación, han sido los responsables de la investigación de periódicos, la lectura de literatura específica y la recuperación de historias de vida de algunos miembros de la comunidad. Luego, han escrito el guion para que éste sea ilustrado posteriormente por Luis Colque, profesor en Artes, y diagramado por Lourdes Rivera, fotógrafa y diseñadora gráfica. De esta manera, vemos cómo se trata de un proceso de producción colectiva que involucra diferentes trayectorias profesionales y pertenencias a las cosmovisiones wichí y blanca, que entran en diálogo para la formulación de la historia y la visibilización de los vejámenes hacia esta comunidad originaria por parte de los criollos y el Estado.

Los procesos de mediación se producen en diferentes planos y de manera solidaria entre los autores durante la producción de la historieta: las interacciones entre las lenguas y las visiones de mundo wichí y criolla; el pasaje entre oralidad, escritura y dibujo; las fluctuaciones entre el decir, lo indecible y los silencios. En esta solidaridad ideológica,² los autores de la

² Pamela Rivera lo entiende en los mismos términos cuando es entrevistada por la periodista María de los Ángeles Rojas, para el diario *El Tribuno*: “Creo que en aquella oportunidad empezamos a construir una unidad necesaria para la realización de este proyecto que requiere un compromiso ideológico con la temática elegida. Nos une el respeto por estas personas y su cultura, el agradecimiento a amigos que, como Osvaldo, nos han mostrado el valor de un pensamiento unido a la naturaleza, cargado de una ética y un saber milenarios. Hemos podido reunir nuestros conocimientos de distintas disciplinas para

historieta también propusieron y participaron de la construcción de un mural colectivo en la escuela de la comunidad *Tsetwo P'itsek* (La Puntana), en el que se retrata a niños, jóvenes y adultos dialogando en ronda, e incorporando expresiones en wichí. De esa forma, que acentúa la importancia de la tradición oral y la experiencia de la comunidad, los autores recuperan el registro de las fotos de esta instancia creativa y lo intervienen para armar las secuencias de imágenes que emplean para ilustrar la narración de la violación en grupo. Así, contraponen una instancia poética y creativa al horror del relato de la vejación (ver figura 1).

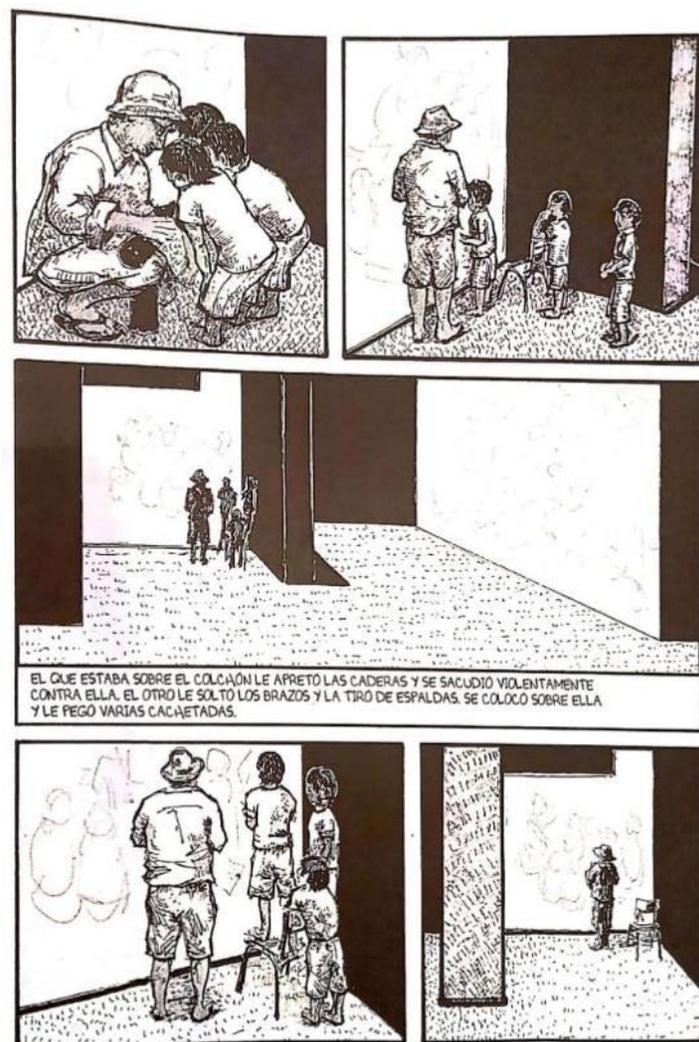


Figura 1- Colque et al., *Hätjy*

formular este llamado a la sociedad a propósito de todo lo que estamos perdiendo con la desaparición del monte y sus culturas” (2020).

La incorporación del recurso visual del mural comunitario superpuesto al relato verbal de la violencia ejercida por los criollos puede dar cuenta de la lógica de la “buena voluntad” (Palmer en Villar, 2007) en el sentido de lo colectivo, de la frescura que disipa las tensiones, del centro físico y moral de la comunidad, de la armonía social que puede manifestarse en las palabras y las acciones. En oposición, se halla la delincuencia que se asocia con lo caliente, lo torcido, lo acéfalo, lo salvaje y lo irreflexivo. De acuerdo con Arias et al. (2012), los procesos de agenciamiento literario en Abya Yala implican leer, ver y escuchar las producciones indígenas teniendo en cuenta los códigos de lenguaje propios de cada pueblo. Por mi parte, añado que, en este agenciamiento, podemos hallar además procesos de solidaridad y mediación entre diversos actores que pertenecen a universos sociodiscursivos diferentes. Este hecho nos conduce, sin duda, a una propuesta intercultural (Muyolema, 2019): lejos de una mirada dicotómica de los saberes que prestigia al conocimiento científico y marginaliza al saber indígena, se puede procurar un conocimiento mutuo o un diálogo de saberes sin pretender penetrar completamente el *ethos* cultural del otro. En este sentido, el testimonio, en un sentido más amplio que el género canónico, se convierte en un espacio propicio para las negociaciones interculturales, los diálogos de saberes y la yuxtaposición de prácticas de distintos prestigios.

Umbrales de lectura: wichí y hătây, dos visiones de mundo

Tres umbrales para el ingreso a *Hătây* son la dedicatoria, una nota introductoria con la explicación de la expresión *hătây* en wichí que no tiene traducción al español, y dos epígrafes o citas correspondientes al emblemático autor peruano José María Arguedas y al médico generalista Julio Petrafaccia que trabajó en las comunidades del norte. Así, el lector –sea que provenga del mundo criollo, sea del wichí– sabrá que se halla frente a un texto en el que coexisten y fluctúan elementos lingüísticos y culturales de ambos universos sociodiscursivos. En primer lugar, el texto está dedicado a la comunidad *Tsetwo P'itsek* en La Puntana, Salta; de hecho, los autores prevén la presentación del libro en la misma comunidad y dejar allí varios ejemplares (Colque et al., 2020).³ Este gesto es parte de un posicionamiento desde el que

³ En la entrevista realizada a Colque y Rivera, el 06 de octubre de 2020, en la Radio *Lhapakas* de Santa Victoria Este, en la provincia de Salta, los autores comentan que donarán el monto del Premio de la Secretaría de Cultura para el centro de salud de la comunidad de La Puntana, porque la pandemia acentuó todas las necesidades básicas. De la misma manera, esperan tener pronto el objeto libro concreto y alcanzarlo a las manos de la comunidad. A ello, la periodista wichí Cristina Pérez, quien realiza la entrevista, sostiene que “se han realizado muchos libros, pero lamentablemente nunca se llevó para la comunidad. Esta es la primera vez que escucho esto: que ustedes van a donar este premio para la salita de La Puntana donde hay mucha necesidad [...] Están haciendo este trabajo y están devolviendo esto para la comunidad.” (Colque y Rivera, 2020).

los productores de *Hätäy* pretenden quebrar la jerarquía lingüística y cultural del mundo letrado y criollo, otorgándole un *status* no meramente referencial a la comunidad wichí. Se trata no sólo de hablar “acerca de” o “sobre” la comunidad y los vejámenes sufridos, sino de interpelarla, de que se convierta en partícipe y destinataria de la producción.

En segundo lugar, algo similar sucede con la selección del epígrafe de José María Arguedas para la primera parte de la historieta, que se erige como un vector de la posición de los autores:

Los indios y especialmente las indias vieron en mí exactamente como si fuera uno de ellos [...] y quedaron en mi naturaleza dos cosas muy sólidamente desde que aprendí a hablar: la ternura y el amor sin límites de los indios, el amor que se tienen entre ellos mismos y que le tienen a la naturaleza, a las montañas, los ríos, las aves (Arguedas citado por Colque et al., 2021: 10).

Bien sabemos que la propuesta arguediana, sobre la que la crítica literaria consensua su inscripción dentro de los parámetros del indigenismo (Escajadillo, 1994; Cornejo Polar, 1973 y 1980), se destaca en el macrosistema literario continental por yuxtaponer la visión de mundo indígena y la *misti*, por quechuizar el español y por borrar las fronteras en su escritura entre la mirada poética y la práctica etnográfica. La singularidad de esta obra permitió a teóricos y críticos literarios la elaboración de nociones y categorías que intentan explicar estos complejos procesos culturales: por ejemplo, la heterogeneidad (Cornejo Polar, 1980 y 1994) que refiere a la diversidad sociocultural y discursiva constitutivas del Perú y el continente, o la diglosia cultural (Lienhard, 1996) que, tomando elementos de la sociolingüística, refiere a la superposición de normas culturales de diferentes prestigio en distintas prácticas.

En efecto, el epígrafe cuidadosamente seleccionado por los autores pone de manifiesto la yuxtaposición entre las visiones de mundo de dos universos sociodiscursivos que son ajenos entre sí: el del enunciador y el de los indios y, especialmente, el de las indias. Además, recordemos que el propio Arguedas habla en sus diarios sobre la crisis de “una dolencia psíquica contraída en la infancia” (Arguedas, 1972: 11) y en sus cartas acerca del malestar que “me viene desde mi infancia” (Murra y López Baralt, 1996: 57). Con ello se refiere, probablemente, a los maltratos que sufrió en la niñez por parte de su madrastra y su hermanastro, como también a las violaciones a vecinas y madres de sus compañeros de juego que este hermanastro le obligaba a presenciar (Stucchi, 2003; Núñez Murillo, 2018).

En varias ocasiones, Arguedas subraya el sufrimiento de su infancia y el modo en que los gamonales, identificados en la brutal figura de su hermanastro, son los causantes del trauma; pero también habla de la ternura

y la sabiduría que recibió de los indígenas, con quienes convivía y de quienes aprendió el quechua y el canto. De la misma manera, a través de la experiencia profunda de Arguedas con la visión de mundo indígena, es que logra un contacto más estrecho con la naturaleza (Núñez Murillo, 2018). De esta forma, el universo indígena abraza la niñez y la vida adulta del autor peruano que, aun perteneciendo al mundo de los blancos o los *mistis*, construye su identificación con el espacio andino. La referencia en especial al ámbito femenino, a la ternura y el amor, a las vinculaciones de los indígenas entre sí y con la tierra configuran la visión de mundo indígena que recorrerá la obra arguediana y que encuentra posteriormente sus ecos en *Hätäy*. Allí, en esta historieta, al daño que causan los criollos en los cuerpos de las mujeres y en la naturaleza, se contraponen la ternura del mundo wichí y la singular belleza del monte.

La historieta incorpora un tercer elemento paratextual: una nota introductoria que explica el significado de la expresión *hätäy*: refiere a los criollos que llegaron al Chaco salteño a principios del siglo XIX o a personas ajenas a la comunidad indígena. Proviene posiblemente del vocablo *hääit* que alude a los espíritus errantes que pueden perjudicar a los vivos, causar enfermedades físicas y psicológicas e, incluso, la muerte. De allí que los autores sugieran que, atendiendo al relato de los ancianos, el término refiere a los criollos que, al ocupar los territorios de las comunidades, maltratan a los indígenas, los persiguen con perros o mal pagan su trabajo, por ejemplo (Colque et al., 2021: 08). La nota encuentra su cierre en una especie de epílogo que concluye que la palabra *hätäy* designa el mundo de los “blancos” y las lógicas discriminadoras y coloniales. Según Palmer (Villar, 2007), en la cosmología wichí, se entiende *buséke* en términos de “buena voluntad”; es decir, puede traducirse como el concepto de “alma” o la noción moderna de “mente”. Así, puede referirse a diferentes sentidos, de acuerdo con el contexto en el que sea empleado: el pulso o el aliento; el proceso de socialización o la integración de la comunidad; el alma póstuma que se reúne con los muertos; y/o la manifestación de las dimensiones shamánicas que dominan el temor. En contraposición, *abát’ aj⁴* designa al padre de los dolores, al Gran Malévolo, la antítesis de la buena voluntad.

De allí, la argumentación avanza hacia lo que, hoy, se conoce como el chineo o la rameada: esto es, el abuso sexual por parte de varios participantes

⁴ Mientras en *Hätäy* los autores siguen las normas del Consejo Wichí Lhämtes de Morillo, Palmer adscribe a la variedad formoseña. De ahí, la diferencia en la grafía. Dice al respecto Carlos Müller: “cabe aclarar que los acuerdos que se requieren para establecer una convención ortográfica común en la lengua wichí aún se encuentran en una etapa de debate en las comunidades. Por lo tanto, no debe extrañar al lector el uso de grafías diferentes y de formas heterogéneas de una misma expresión.” (Müller citado por Palmer, en Segovia, 2011: 205).

pertencientes al mundo blanco hacia mujeres indígenas, que se hallan en una situación de desposesión y a las que consideran inferiores. A propósito del chineo, Rita Segato refiere a esta práctica brevemente, en uno de sus artículos, cuando aborda el rol del Estado y los procesos de colonialidad: “en esa región existe la costumbre del ‘chineo’, es decir, de la iniciación sexual de jóvenes criollos mediante la violación de las niñas wichis de las aldeas próximas. Sucede que [...] cuando las niñas wichis son violadas por hombres criollos, el estado es omiso y la impunidad es garantizada” (2014: 610). En la misma línea epistémica, y desde la interseccionalidad, Alejandra Cebrelli sostiene:

Si el chineo goza de buena salud es porque se apoya en una cultura ancestral en el noroeste argentino, pero también en las diferencias interétnicas y sociales, en el analfabetismo, en la imposibilidad de declarar ante la policía y los juzgados por las amenazas que reciben de los agresores, en vidas que transcurren ‘fuera’ de toda burocracia estatal y, por lo mismo, suelen ser sometidas a situaciones de servidumbre o de esclavitud. (2018: 98).

Finalmente, la historieta cierra con una metonimia de la conquista y la colonización de la región y el continente que se construye a partir del cuerpo femenino. Ello no es casual porque, para la visión de mundo wichí, el universo se proyecta en la sexualidad femenina: las mujeres ocupan el centro del espacio físico y estructural (Palmer citado por Villar, 2007; Segovia, 2011).⁵ Al mismo tiempo, el relato gráfico explicita el propósito de denunciar o testimoniar del texto: “La violación en grupo de criollos sobre las mujeres de las comunidades indígenas es la expresión más cruda de la opresión histórica sobre sus cuerpos, sus tierras y su lengua. El dolor de una cultura que se resiste a sufrir en silencio.” (Colque et al., 2021: 49). El cuerpo femenino designa al monte y al mundo indígena, que son ultrajados por el mundo criollo y sus prácticas coloniales desde la conquista y la colonización. Esta violencia sobre los cuerpos y los territorios pretende ser visibilizada, denunciada y desagraviada en la historia gráfica.

Un último umbral merece ser mencionado: la primera parte de la historieta termina con una imagen del río y una cita que pertenece a Julio Pietrafaccia (ver figura 2). Sus palabras actúan, a la vez, como epígrafe y bisagra de la segunda parte. “Con enorme prudencia se puede convivir con los wichi. Prudencia para no cometer torpezas que los denigren” (Colque et al., 2021:

⁵ Según los cuentos orales recogidos por Segovia (2011), las mujeres venían del cielo y tenían vaginas con dientes, lo que las volvía muy peligrosas. Frente a esta primacía de lo femenino, un hombre que se llamaba Tokfwaj convirtió su pene en piedra para romper los dientes y que pudieran acercarse los otros hombres sin riesgo. Según Palmer, “este asalto al matriarcado celestial gana para sus sobrinos sus derechos como esposos y padres. En un solo movimiento narrativo, el mito domestica la sexualidad femenina, instaura la paternidad y el parentesco bilateral.” (Villar, 2008: 2).

20), expresa el médico que trabajó y conoció en profundidad a las comunidades del norte argentino. De esta manera, el relato confirma la solidaridad ideológica y la posición intercultural en los distintos productores, que se observa delineada desde las primeras páginas.

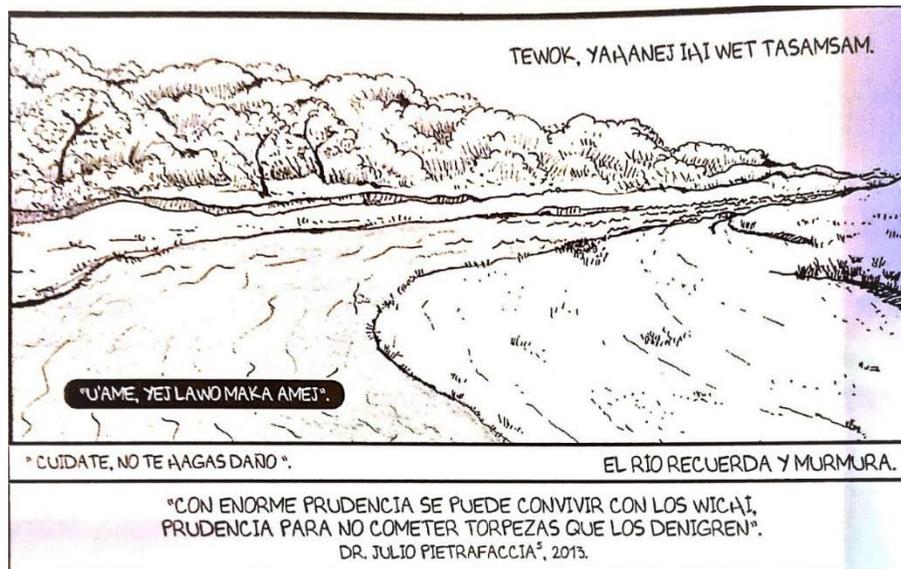


Figura 2- Colque et al., *Hätäy*

El dibujo del río, junto con los aforismos “Cuidate, no te hagas daño” y “El río recuerda y murmura”, da cuenta de cómo el territorio se configura convirtiéndose en un cuerpo viviente y explica cómo puede sanarse así la violencia ejercida sobre él. En este sentido, se actualiza el epígrafe de Arguedas en esta historieta solidaria: en la naturaleza del enunciador se yuxtaponen el amor y la ternura de los indios entre ellos mismos y su relación con la tierra. Por su parte, Laureano Segovia dirá: “El río tiene su vida, él sabe que va a hacer.” (2011: 30), confirmando de esta manera las memorias que habitan en el monte y el río.

Palabra y trazo: la retórica del dolor

Las dos historias –la de Clara y la de Ema– organizan la narración a través de dos sentencias que guardan las enseñanzas de la comunidad: “U’ame, yej lawo maka amej/ Cuidate, no te hagas daño” y “Yej lawo makayej a ela/ No hieras a otro”. Ellas dan cuenta, desde el inicio, de la incorporación de la visión de mundo ancestral también retratada en el epígrafe arguediano: la relación de los indígenas entre sí, con los otros y la naturaleza. La primera historia construye la espacialidad desde esta misma perspectiva y a partir del dibujo: el monte escucha y respira; el río está cargado, recuerda y murmura; la luna puede dar paz a la comunidad. De la misma manera, se reconstruyen otras

sentencias del mundo wichí que dan cuenta de la lengua, las creencias y las historias de la comunidad: los espíritus viven en el monte, cuídate, no hieras a otro, no pegues a otro, no robes, no mates, no tengas miedo. En estas imágenes y estas prácticas, podemos relevar lo que recientemente se ha dado en llamar el “buen vivir” o, en términos andinos, el *sumak kawsay* (Muyolema, 2019), que refiere a todas las prácticas de cuidado del otro, las relaciones de la humanidad con la naturaleza, el tiempo-espacio en el que habitamos, las relaciones de solidaridad y reciprocidad.

Al vínculo de ternura y respeto con una tierra viviente y con el otro, se contraponen las noticias del desmonte, de las carencias y los reclamos, de la muerte de los niños con desnutrición, del consumo de paco, de las secuelas del covid-19 que se incorporan a las viñetas a través de los titulares de la prensa gráfica local y nacional. El marco termina de configurarse con los mapas de la región donde se esboza la extensión del Gran Chaco y las orillas del Río Pilcomayo. También, las viñetas reconstruyen la historia del siglo xix en la Argentina y las políticas de blanqueamiento que se proyectan desde entonces y en la actualidad con la extensión de los cercos de los criollos, los trabajos mal remunerados para los wichí, la desaparición de las plantas medicinales, los planes sociales y la única oferta de los almacenes de los criollos, los centros de salud poco equipados y los necesarios traslados a los hospitales de la capital salteña. Así, queda trazado el marco para el desarrollo de la historia de Clara: la joven wichí, que padece cáncer y que es llevada por su padre a la ciudad, no logra volver al monte. Su enfermedad y su dolor son resultado del *hätäy* y atentan contra el alma o la mente: “Concebidos como seres ‘calientes’ que lanzan dardos al verdor de la víctima, finalmente, el miedo y las enfermedades también implican el abandono del *huséke*: ‘Si desaparece mi voluntad, un dolor ocupa su lugar’ (*ta tai obuseke, wet chi nam aita*)” (Villar, 2007: 5). La enfermedad de Clara y su tratamiento tardío, que la conduce a la muerte, ponen en evidencia la deficiencia del sistema sanitario estatal para cubrir las necesidades de las comunidades wichí. Asimismo, da cuenta de la violencia que significa su desposesión o que las comunidades no sean consideradas en términos de ciudadanía. Leemos en la historieta:

-No he podido traerla hasta aquí. Apenas me alcanzó para volverme. [...] - Una noche, me tomó la mano, respiró rápido y después nada, se fue. /-El médico dijo que su corazón no aguantó más. /-Llegamos muy tarde, la enfermedad había avanzado. /-Tuve que dejarla ahí a mi hija. (Colque et al., 2021: 18)

Esta es la traducción de las dolientes palabras que, en wichí, pronuncia el padre a su familia cuando regresa solo al monte y anuncia su pérdida (ver figura 3). La escena es punzante: los dibujos realizados a mano, con

estilografos de distintos grosores y con biromes, trazan en este pasaje planos medios que se centran en la figura humana, en los rostros dolidos y las manos que los cubren. Las frases resultan lacónicas. Imagen y silencio ponen en evidencia cómo el duelo se configura en el espacio de lo indecible y cómo la desposesión de las comunidades se traduce en muerte.

Los dibujos hablan del dolor en aquello que se escapa de lo lingüístico, ya sea por medio del canal oral o el escrito; configuran así una retórica de la imagen y, junto con ella, una retórica del dolor para capturar el discurso doliente que no puede decirse y, así, logra tramitar las memorias recientes. En otras palabras, al binomio voz y letra, a los fluctuantes pasajes entre oralidad y escritura que se suceden en el ámbito lingüístico, a las ficcionalizaciones de la oralidad, las historias gráficas añaden la imagen como un tercer elemento en el proceso de traducción. En la retórica del dolor entonces se cuelan, en los resquicios de la letra, otras memorias que son orales, populares, corpóreas e indígenas.

La segunda historia, la de Ema, se inicia con una nota que indica, por un lado, tanto una forma de acceso al relato como una posición sobre el modo en que se configuran las memorias (“hay historias que ocurren al margen de la escritura: son narradas **con** y **en** nuestros cuerpos. Eventualmente, algunas encuentran quién las sostenga con las palabras” (Colque et al., 2021: 22))⁶. Por otro, advierte sobre el proceso de reescritura de la novela consultada para elaborar el guion de este segmento (“El relato de Ema fue tomado y adaptado de la novela de Julio Pietrafaccia **La noche anterior había llovido (2013)**.” (2021: 22)) y la hechura del mural en la comunidad *Tsetwo P’itsek*, cuyo registro fotográfico sirvió como base para los dibujos de esta segunda parte (“[el mural] es el resultado de un amoroso encuentro cultural ocurrido en el verano de 2016” (2021: 22)).

⁶ En adelante, el destacado corresponde al original.



Figura 3- Colque et al., *Hätjy*

El apartado se inicia con nuevas referencias que enmarcan la acción: la llegada de los ganaderos al Chaco salteño con sus armas y guardamontes, la estereotipación de los indígenas como holgazanes y las prácticas de juntarse a beber por parte de grupos de criollos. Así, se construye el escenario en el que se relata la dolorosa historia de Ema: seducida por Juan, un criollo, es ingresada a un edificio a medio construir. Allí, será víctima de reiterados ataques sexuales durante el transcurso de un día y una noche por parte de Juan y otros criollos, todos alcoholizados, que han naturalizado este tipo de vejámenes hacia las mujeres indígenas: “Ahora había más hombres bebiendo. De repente, dos de ellos la miraron y dijeron burlándose: – ¿Vos sos la china que se va a quedar con nosotros?” (2021: 30).

El relato lingüístico de la violación en grupo resulta una narración cruda y sucinta (“El que estaba sobre el colchón le apretó las caderas y se sacudió violentamente contra ella. El otro le soltó los brazos y la tiró de espaldas. Se colocó sobre ella y le pegó varias cachetadas”. (2021: 31)); recurre a una adjetivación precisa para dar cuenta de la perspectiva de la víctima (“Ema

estaba aturdida de sentimientos hacia Juan; asqueada de los hombres borrachos.” (2021: 37)); y recurre a silencios o implícitos (“Luego, ya no supo qué pasaba” (2021: 35)). Más tarde, se narrará el escape, la desolación, la cura de las plantas medicinales por parte de la abuela, el mutismo cómplice de caciques y del pastor indígena, la inacción de las instituciones estatales, la falta de un traductor. Esto último se relata, sobre todo, a partir de los recortes de los titulares de periódicos: “‘Ramear’ y ‘chineo’: violaciones grupales que siguen sucediendo en Salta. Diario Cuarto Poder, 21 de junio de 2020” (2021: 44), tal como podemos ver en la figura 4.



Figura 4- Colque et al., *Hätäy*

Al espanto que se narra lingüísticamente, se le superponen los dibujos del proceso de la construcción del mural que se inicia con el viaje a la comunidad (desde el paso por la ciudad de Tartagal y el cruce de Aguaray, hasta llegar a la comunidad *Tsetwo P'itsek*, La Puntana), las imágenes panorámicas del monte desde el bus, los esbozos de las calles de la comunidad y sus chozas repletas de gallinas, cabras y palos borrachos, hasta la fabricación calma del

mural donde intervienen los visitantes y los integrantes de todas las edades de la comunidad. Es decir, el lector no ve las escenas de violencia sexual, sino que el horror del relato verbal es contrarrestado con las imágenes de un acto creativo y comunitario, como la hechura afectiva del mural (Ver figura 5). Una vez más, resuenan las palabras de Arguedas: al trauma de las violencias vividas en la infancia, lo arroja la ternura del mundo indígena.

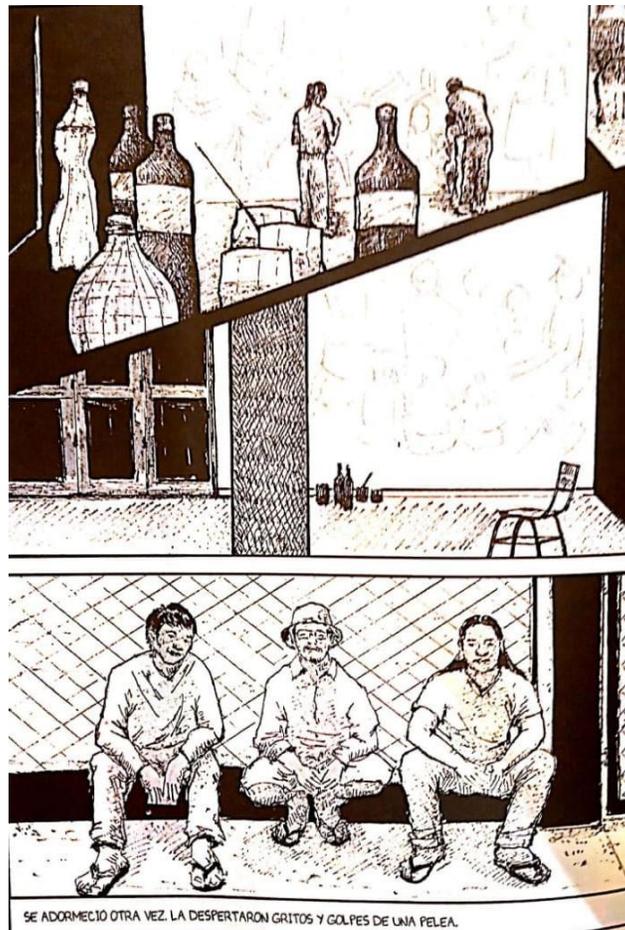


Figura 5- Colque et al., *Hätäy*

En lo temático, tanto la enfermedad como la violación de las mujeres wichí son el centro del relato; esta decisión no es casual porque ambas problemáticas están en la agenda de los medios de comunicación. Las muertes de los niños wichí por desnutrición, los flagelos de la pandemia, la falta de acceso a los centros sanitarios, la carencia de agua potable, las adicciones a las que se exponen los jóvenes de las comunidades y las violaciones en grupo forman parte de los titulares que recorren los periódicos, las radios y la televisión locales y nacionales. La presencia del discurso de los medios resulta un acierto en la propuesta de la historieta que

incorpora, junto a los dibujos, los titulares de diferentes diarios, fechados desde 2016 hasta 2020 (ver figura 6). El Tribuno, Cuarto Poder, El Intransigente, La Nación refieren al desmonte, al reclamo de los representantes wichí en relación con las viviendas y las escuelas, a directores de hospitales removidos, al consumo de paco y la quema de bocas de expendio de drogas, a la muerte de los niños, a las prácticas de la ramedada y el chineo. La relevancia de *Hätäy* puede residir, justamente, en que lleva los temas referenciados en la prensa gráfica y televisiva a la conjunción del formato artístico, literario y etnográfico que supone esta historieta, para denunciar y visibilizar así las exclusiones de las comunidades originarias en otros circuitos.



Figura 6- Colque et al., *Hätäy*

La historieta emplea diferentes tipografías para marcar las distintas voces, las posiciones enunciativas y los propósitos comunicativos. De este modo, aparecen la voz de la prensa a partir de los titulares de diarios en recuadros dentro de las viñetas; la voz del narrador da ubicaciones geográficas e históricas, recupera información de la visión de mundo wichí, avanza en la información narrativa, propone claves de lecturas y otorga significados a los hechos de violencia vinculándolos con los procesos de colonización; las voces de los criollos en español y en los globos de diálogo; las voces de los indígenas en wichí y también en los globos. La historieta, en su brevedad,

informa, describe, argumenta y, sobre todo, denuncia, visibiliza y desagravia. Para ello, imbrica palabra e imagen configurando una retórica del dolor, que puede tramitar los dolores de los vejámenes personales y culturales.

Testimonio performático: un camino en la transmisión de las memorias

La apuesta por una edición bilingüe en la que se omiten los glosarios; por la voz de un narrador que alterna entre el español y el wichí con sus sendas traducciones; por la variación de los diálogos entre ambas lenguas, según quién sea el personaje que toma la palabra, dan cuenta de una desjerarquización de la lengua hegemónica, el español, y su equiparación con la indígena. Ángel Rama (1984) señala que la inclusión de glosarios lexicales que buscan reponer los conocimientos de los lectores establece una jerarquía entre los códigos: el de mayor prestigio engulle al de menor. Así sucede, por ejemplo, con las literaturas regionales y un primer indigenismo literario durante el siglo xx. Por ello, la propuesta intercultural de *Hätäy* resulta relevante en el sistema literario que refiere a los mundos indígenas, pues marca un cambio que puede dar cuenta de las nuevas modulaciones en este sistema, que corresponden a discusiones y problemáticas abordadas en los umbrales del siglo xxi, en el norte argentino y el continente latinoamericano.

Por supuesto, estas ediciones bilingües y sus desjerarquizaciones no son casos aislados. Pienso, especialmente, en la historia gráfica *Rupay. Violencia política en el Perú 1980-1985* (2008), de Jesús Cossio, Luis Rossell y Alfredo Villar que, a partir de un trabajo también colectivo, investiga y testimonia las secuelas del conflicto interno entre Sendero Luminoso, el Ejército y las rondas campesinas en el Perú reciente. Esta historieta incorpora diálogos en quechua y su traducción al español se halla entre paréntesis, como podemos apreciar en la figura 7. En este sentido, *Hätäy* puede entroncarse en una tradición testimonial continental, con otras historias gráficas latinoamericanas que, de igual manera, a partir de autorías solidarias y combinando diferentes lenguajes, tramitan las memorias contemporáneas. Me interesa, en particular, trazar una correspondencia entre ambas historias gráficas –*Hätäy* y *Rupay*– porque me permiten abordar el sistema literario continental, a partir de producciones que, entiendo, son testimonios que dan cuenta de agenciamientos indígenas, que cuestionan a las literaturas nacionales. Me explico: me importa advertir las comunicaciones entre producciones que, al hablar y denunciar de situaciones de violencias y desposesiones sufridas por las comunidades indígenas, la wichí y la quechua, exceden el territorio de lo nacional y, más bien, se inscriben en las conformaciones plurinacionales y el encuentro entre pueblos.



Figura 7- Cossio et al., *Rupay*

En el artículo “*Rupay*. Hacia una historieta popular” (2015), Alfredo Villar, uno de sus autores, expone una suerte de manifiesto o arte poética de lo que, considera, es una “historieta popular”; al tiempo que traza la genealogía de este testimonio gráfico con otras historieta contemporáneas y con el arte popular andino.⁷ Así, describe el proceso de elaboración de *Rupay*,

⁷ Para Villar (2018), resultan ineludibles las referencias a *Maus* (1977), de Art Spiegelman que relata la historia cotidiana del Holocausto judío a partir de una serie de entrevistas que el autor realiza a su padre, un sobreviviente de la Segunda Guerra Mundial, durante su migración a Estados Unidos; *From Hell* (1991), de Alan Moore que explora, mediante una rigurosa documentación, las vinculaciones entre violencia y poder en la Inglaterra decimonónica a partir de investigaciones que identifican a Jack el destripador con un importante miembro del Estado y la corte victoriana; *Gen* (1973), de Keiji Nakazawa, un desgarrador manga que retrata de modo íntimo y con indudables referencias históricas la cotidianidad de un niño de Hiroshima, antes y después del bombardeo; finalmente, las crónicas periodísticas y los relatos autobiográficos en formato de cómic de Joe Sacco, en los que la historieta se cruza con reportajes, diarios de viaje y documentos sobre los conflictos armados en Iraq, Bosnia y Palestina.

Asimismo, Villar explicita la deuda de *Rupay* con el arte popular peruano, pues observa que en él se desarrollan desde hace tiempo tanto una secuencia narrativa como el afán testimonial o de denuncia. El

evidenciando distintos pliegues de mediación: el cómic permitió a estos productores crear un registro gráfico y convertir un discurso que era básicamente oral (entrevistas, fuentes orales, testimonios de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación) en uno visual y escrito, que pueda ayudar a reconstruir y comunicar una historia ignorada para un amplio sector del Perú. Por eso, Villar entiende que *Rupay* se propone como una historia “alternativa” a la “oficial”; consideración que nos remite a una de las problemáticas característica del género testimonial abordada a partir de las reflexiones fundacionales de Hugo Achugar. De la misma manera, estos planteos nos permiten trazar una vinculación con *Hätäy* tanto por los procesos de mediación que intervienen en una producción colectiva y solidaria ideológicamente, como por el afán de denuncia que albergan ambos textos. A ello, además, añadimos que las dos historietas optan por títulos cortos en lenguas indígenas —el quechua y el wichí— que condensan los significados de los momentos históricos y las violencias que experimentan en cada caso.⁸

Por esto, entiendo que es factible inscribir a *Hätäy* en un arco testimonial amplio que halla vinculaciones con otras historias gráficas en América Latina, que tienen en común el propósito de la denuncia, las autorías solidarias, los complejos procesos de mediación e imbricación de palabra e imagen para tramitar las diversas formas de violencias sufridas y los duelos colectivos. Propongo considerar estas producciones como testimonios performáticos, pues en ellas se transmiten diversas memorias a través de una materialidad y una corporeidad que se superponen con la letra, reactualizando o resignificando así elementos de la visión de mundo indígena. Al respecto, adquiere nuevos y vitales sentidos el epígrafe del escritor y cronista wichí Laureano Segovia con el que se inicia este escrito: “Nosotros ya tenemos un camino en el trabajo de recuperación de las historias” (2011: 192).

Si bien la noción de performance se relaciona con acciones artísticas y políticas surgidas durante las dictaduras latinoamericanas, numerosas prácticas que pueden entenderse en estos términos han existido en el continente, incluso, desde antes de los procesos de la conquista y la colonización. Diana Taylor (2015a; 2015b) plantea, entonces, la performance como una propuesta teórica y metodológica a la vez, que permite abordar la transmisión de las memorias no solo a través del documento escrito —esto es, la “ciudad letrada” (Rama, 1984)— sino también por medio de ciertas acciones

autor está pensando en los mates burilados, los murales pintados en iglesias, las tablas de Sarhua, y, en especial, los retablos ayacuchanos del antropólogo y periodista Edilberto Jiménez Quispe.

⁸ Si *hätäy*, en wichí, refiere al mundo blanco o criollo que puede dañar a las comunidades indígenas, *Rupay*, en quechua, significa “ardor” y remite tanto a la quema de urnas que acontece en Chuschi, en mayo de 1980, con la que se inicia la ofensiva de Sendero Luminoso, como a un poema popular de José María Arguedas que se halla recopilado en *Canto Kechwa* (2014).

corporizadas asociadas con la recitación, el diálogo y la danza, por ejemplo. La escritura y el cuerpo funcionan simultáneamente como fundamento de las memorias históricas que configuran una comunidad.

Para posicionar el campo de los estudios performáticos, y ante la dificultad de una definición unívoca, Taylor puntualiza algunos rasgos que permiten delimitar los sentidos de la performance y su rol en la trasmisión de la memoria. Se trata de una acción política y reiterativa, puede tener un carácter religioso, resulta eficaz y se preocupa por el rol del espectador o el destinatario, entre otras características. La performance permite abordar los actos de transferencias de conocimiento que, lejos de oposiciones excluyentes, interpela las prácticas artísticas, cotidianas y políticas vinculando de esa forma la acción artística y política con la etnografía. Es decir, como sucede con la etnografía, los estudios performáticos sirven como un instrumento de análisis cultural. En pocas palabras, la performance, que en sí misma resulta etnográfica, es un acto reiterado y corpóreo que transfiere conocimiento, al tiempo que visibiliza diferentes trayectos culturales reforzando o resistiendo a las hegemonías artísticas, intelectuales y/o políticas. Todo esto nos conduce al carácter performático del arte y, en nuestro caso, de la historia gráfica y del testimonio, que transmiten saberes o conocimientos ancestrales a través de la palabra y el cuerpo, de la oralidad y la escritura, de lo verbal y lo icónico. Al mismo tiempo, el arte, la historia gráfica o el testimonio performático al “hacer”, denuncian las violencias y las desposesiones.

Se trata de “indigenizar ‘la ciudad letrada’” (Arias et al., 2012: 09): los agenciamientos indígenas de las literaturas implican mixturar las lecturas con recursos visuales, sonoros, musicales y corporales que provienen de rituales y de comunicaciones con los entornos naturales. Estas prácticas se enriquecen con los elementos que aportan los estudios performáticos: no se agotan en la escritura, sino que se amplifican en la performance.

Conclusiones: cuando el monte escucha

Sea por el ingreso de la enfermedad y la ausencia de un sistema sanitario para las poblaciones indígenas, sea por las prácticas colonizadoras del chineo o la rameada, *Hätäy* plantea en sus páginas una tesis: la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino, como una primera colonia humana, se corresponde con la violencia que se despliega sobre tierras que son maltratadas por la ganadería y los desmontes. El cuerpo de la mujer indígena enfermo y ultrajado se convierte así en una metonimia de una tierra herida. La denuncia, propósito testimonial, de los vejámenes y crímenes hacia la mujer, la comunidad wichí y la tierra pone sobre la mesa de discusión tanto los derechos y las ciudadanías de las poblaciones originarias como la consideración de la naturaleza como

sujeto de derecho, discusión que ya está delineada en las constituciones nacionales de Bolivia y Ecuador (Pinto Calaça et al., 2018).

Debemos aclarar que, en *Hätäy*, no nos hallamos frente un testimonio de no ficción ni ante la voz de una informante mujer wichí, como acostumbra la etnografía. No obstante, ello no cancela la transmisión de una memoria ancestral que, en la solidaridad entre un autor wichí y una autora letrada, entre guionistas e ilustradores y diseñadores, se superpone con una memoria escrita y busca así transmitirse en circuitos cada vez más amplios que pertenezcan tanto al mundo wichí como al mundo *hätäy*, a las comunidades que se vinculan a la tierra como a los espíritus errantes que pueden dañarlas. No deroga tampoco las mediaciones y los diálogos interculturales que permiten transmitir las memorias alrededor de un mural que reúne a niños y ancianos, a wichí y criollos, o a través de una historia gráfica que, en el trazo y la palabra, sanan los gritos indecibles y dolientes que el monte escucha.

Bibliografía

- ACHUGAR, HUGO, (Comp.). *En otras palabras, otras historias*. Universidad de la República: Uruguay, 1994.
- ARGUEDAS, JOSÉ MARÍA. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires: Losada, 1972.
- Arguedas, José María. *Canto Kechwa*. Lima: Editorial Horizonte, 2014.
- ARIAS, ARTURO, LUIS E. CÁRCAMO-HUECHANTE Y EMILIO DEL VALLE ESCALANTE. “Literaturas del Abya Yala”, en *LasaForum*. Volume XVIII, 2012: 07-10. Disponible en línea: <https://forum.lasaweb.org/files/vol43-issue1/OnTheProfession2.pdf> 12/07/2021.
- CEBRELLI, ALEJANDRA. “Que me entienda, que me escuche, que me salve. Atravesando cuerpos y silencios”, en Pamela Ares (comp.). *Mujeres que transforman, experiencias que inspiran*. Buenos Aires: Vi-da Global, 2018: 97-101.
- COLQUE, LUIS, LOURDES RIVERA, OSVALDO VILLAGRA Y PAMELA RIVERA. *Hätäy*. Fondo Editorial de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta: Salta, 2021.
- COLQUE, LUIS, OSVALDO VILLAGRA Y PAMELA RIVERA. *Hätäy*. Primer Concurso Literario Provincial, Historieta, por Cristina Pérez, *Radio Lhapakas*, 05/10/2020. Disponible en línea, <https://www.youtube.com/watch?v=on07D4Fk7Sc> 10/05/2021.
- COSSIO, JESÚS, LUIS ROSSELL Y ALFREDO VILLAR. *Rupay. Violencia política en el Perú 1980-1985. Una historia gráfica*. Lima: Penguin Random House, 2016 [2008].

- CORNEJO POLAR, ANTONIO. *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Losada: Buenos Aires, 1973.
- Cornejo Polar, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista*. Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”: Lima, 2005 [1980].
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Horizonte: Lima, 1994.
- ESCAJADILLO, TOMÁS. *La narrativa indigenista peruana*. Editorial Mantaro: Lima, 1994.
- FORNÉ, ANA. “Las poéticas etnográficas en los testimonios premiados por Casa de las Américas (1974-1991)”. *Telar* n°20, 2018: 68-89.
- LIENHARD, MARTÍN. “De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras”, en José Antonio Mazzotti y Ulises Zevallos Aguilar, *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996: 57-80.
- MURRA, JOHN V. Y MERCEDES LÓPEZ BARALT, (eds.). *Las cartas de José María Arguedas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1996
- MUYOLEMA, ARMANDO. “Entrevista a Armando Muyolema. Interculturalidad, *Sumak Kawsay* y diálogo de saberes”, en *Estado & Comunes, Revista De políticas Y Problemas Públicos*, 1(1), 2019: 213-222.
- NÚÑEZ MURILLO, GABRIELA. *José María Arguedas a través de sus cartas*. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores, 2018.
- PINTO CALAÇA, IRENE ZASIMOWICZ, PATRICIA CERNEIRO DE FREITAS, SÉRGIO AUGUSTO DA SILVA Y FABIANO MALUF. La naturaleza como sujeto de derechos: análisis bioético de las Constituciones de Ecuador y Bolivia. *Revista Latinoamericana de Bioética*, 18 (1), 2018: 155-171.
- RAMA, ÁNGEL. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1984.
- RIVERA, PAMELA. “Sobre siglos de abandono del Estado los wichis viven la pandemia de Covid-19”, por María de los Ángeles Rojas, *El Tribuno*, 20/09/2020. Disponible en línea <https://www.tribuno.com/salta/nota/2020-9-20-10-32-0--sobre-siglos-de-abandono-del-estado-los-wichis-viven-la-pandemia-de-covid-19> 16/05/2021.
- SEGOVIA, LAUREANO. *Olhamel ta ohapehen Wichí. Nosotros, los Wichí*. Salta: Gráfica Crivelli, 2011.
- SEGATO, RITA. “El sexo y la norma: frente estatal, patriarcado, desposesión, colonialidad”. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22 (2), 2014: 593-616.
- SKLODOWSKA, ELZBIETA. *Testimonio hispanoamericano. Historia, teoría, poética*. New York: Peter Lang, 1992.

- STUCCHI, SANTIAGO, “La depresión de José María Arguedas”, *Revista de neuro-psiquiatría*. Vol. 66, n°3, 2003: 171-184.
- TAYLOR, DIANA. *Performance*. Asunto Impreso: Buenos Aires, 2015a [2012].
- TAYLOR, DIANA. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado: Santiago de Chile, 2015b.
- VILLAR, DIEGO. “Palmer John, La buena voluntad wichí. Una espiritualidad indígena”. *Journal de la société de americanistas*. Tomo 93, n°2, 2007: 01-08.
Disponible en línea:
https://www.academia.edu/2339092/R_Palmer_La_buena_voluntad_wich%C3%AD_Una_espiritualidad_ind%C3%ADgena
12/07/2021.
- VILLAR, ALFREDO. "Rupay. Hacia una historieta popular". *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta*, 33, La Habana, 2015: 01-15.
Disponible en línea:
https://www.tebeosfera.com/documentos/rupay_hacia_una_historieta_popular.html 23/07/2018.