



Mitologías literarias y culturales, caminos de la identidad latinoamericana

Beatriz Ferrús A.
Fernanda Bustamante E.
(editoras)



Serie Los tiempos del mito, n.º1

DIRECCIÓN

Helena Usandizaga Lleó, Universitat Autònoma de Barcelona

EDITORES

Chiara Bolognese, Universitat Autònoma de Barcelona

Fernanda Bustamante, Universitat Autònoma de Barcelona

Beatriz Ferrús Antón, Universitat Autònoma de Barcelona

Mauricio Zabalgaitia Herrera, Universitat Autònoma de Barcelona

COMITÉ CIENTÍFICO/ASESOR

Manuel Asensi, Universitat de València

Gordon Brotherston, University of Manchester

Teodosio Fernández, Universidad Autónoma de Madrid

Virginia Gil Amate, Universidad de Oviedo

Martin Lienhard, Universität Zürich

Mercedes López-Baralt, Universidad de Puerto Rico

Antonio Lorente, Universidad Nacional de Educación a Distancia

Juana Martínez, Universidad Complutense de Madrid

Carmen de Mora, Universidad de Sevilla

Fernando Moreno, Université de Poitiers

Julio Ortega, Brown University

Rocío Oviedo Pérez de Tudela, Universidad Complutense de Madrid

Concepción Reverte, Universidad de Cádiz

Ileana Rodríguez, The Ohio State University

José Carlos Rovira, Universidad de Alicante

William Rowe, University of London

Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca

Stefano Tedeschi, Università di Roma La Sapienza

Paco Tovar, Universitat de Lleida

CONSEJO DE REDACCIÓN

Gema Areta Marigó, Universidad de Sevilla.

Astvaldur Astvaldsson, University of Liverpool

Irma Bañuelos, Universidad de Guadalajara

Nuria Calafell, Universitat Autònoma de

Barcelona

Magdalena Chocano, Fundació Universitèria

Rovira i Virgili

Marcin Kazmierczak, Universitat Abat Oliba

Silvana Mandolessi, Universität Heidelberg

María José Martínez Gutiérrez, Universidad del

País Vasco

Jaume Peris, Universitat de València

Agustín Prado, Universidad Nacional Mayor de

San Marcos de Lima

José Ignacio Úzquiza, Universidad de

Extremadura.

Eva Valero, Universidad de Alicante

Marcel Velázquez, Universidad Nacional Mayor

de San Marcos de Lima

© Fotografía de la cubierta: Cecilia Hurtado
Desvanecer lo lejano. Ensayo fotográfico sobre la extinción, México, FONCA-CONACULTA, 2009.

Esta revista ha sido publicada en el marco del proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, "Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana", FFI2008-00775/FILO, y su publicación ha contado con el apoyo económico de este proyecto.

Reservados todos los derechos

© Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana

Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Filosofia i Lletres

Departamento de Filología Española

Edificio B, Campus Bellaterra, 08193

<http://revistes.uab.cat/web/revista/mitologiashoy>

revista.mitologiashoy@uab.cat

ISSN: 2014-1130

BUSTAMANTE, FERNANDA y FERRÚS, BEATRIZ

Presentación: Mitologías literarias y culturales, caminos de la identidad latinoamericana, pp. 2-3

CALAFELL SALA, NÚRIA

La subversión de los discursos en *Ema, la cautiva* de César Aira, pp. 4-13

MARTÍNEZ CABRERA, ERIKA

El espacio mitológico en la primera poesía de Diana Bellessi, pp. 14-24

SALCEDO, HUGO

Doble vuelta: del mito prehispánico en Cortázar, Fuentes y Garro, a la composición dramática de *El perseguidor de Tlaxcala*, pp. 25-31

PRADO ALVARADO, AGUSTÍN

Lo sagrado y lo profano en *El hablador*, pp. 32-41

VÁZQUEZ-GONZÁLEZ, LEONOR

El tiempo principia en Xibalbá: claves míticas y realidad socio-política, pp. 42-51

CÁRDENAS FERNÁNDEZ, BLANCA

Mitos cósmico y de la fertilidad en los cuentos orales *p'urhépecha* de *La mujer serpiente*, pp. 52-60

MEIER, MAX

La transformación del mito de Wari en las fiestas mestizas de Oruro y Puno en el Altiplano peruano-boliviano: la *Diablada* y la construcción de nuevas identidades regionales, pp. 61-72

ÓRZHYTSKYI, ÍGOR

Incesto de la pareja procreadora incaica como culturologema identitario en la literatura ecuatoriana, pp. 73-79

VERES, LUIS

Periodismo político y cultural en la década de 1920: el Boletín Titikaka y la propaganda", pp. 80-90

Mitologías literarias y culturales, caminos de la identidad latinoamericana

Monográfico: Los tiempos del mito prehispánico

*El ocultamiento del texto puede tardar siglos en deshacer su tela.
La tela que envuelve a la tela. Siglos para deshacer la tela. Regenerando
indefinidamente su propio tejido tras la huella cortante, la decisión de cada
lectura. Reservando siempre una sorpresa a la anatomía o la fisiología
de una crítica que creería dominar el juego, vigilar a la vez todos sus hilos,
embaucándose así al querer mirar el texto sin tocarlo, sin poner la mano
en el “objeto”, sin arriesgarse a añadir a él, única posibilidad de entrar
en el juego cogiéndose los dedos, algún nuevo hilo.
Añadir no es otra cosa aquí que dar a leer.
Jacques Derrida, “La farmacia de Platón”*

La cultura latinoamericana, como gran texto, tejido heterogéneo de tramas infinitas, invita al crítico a pensar la identidad plural, compleja y contradictoria que la envuelve y la genera, en un juego de mostración/ocultación que ha sido indagado desde numerosos campos de estudio. El mito prehispánico emerge, en este contexto, como el hilo que permite encontrar un sentido, guiarse a través del laberinto. Este primer monográfico de la serie *Los tiempos del mito prehispánico* analiza, desde diversos espacios del saber —la crítica literaria, el periodismo, la antropología, la historia y los estudios etnográficos—, la pervivencia de la herencia prehispánica en el presente latinoamericano. No sólo como resto, sino como componente activo sin el que resulta imposible pensar una identidad que se dice LATINOAMERICANA.

Desde aquí, una buena parte de los trabajos que recoge este volumen se encuentran dedicados a la literatura, siempre presta a mostrar esa sorpresa de la que habla Derrida. El modo en que el espacio literario se reapropia del mito es diverso, y se muestra sometido a esa regeneración infinita del tejido. Núria Calafell en “La subversión de los discursos en *Ema, la cautiva* de César Aira” lee el texto del argentino como revisión de un escenario fundacional, donde lo mítico ha quedado silenciado, pero no por ello deja de re-sonar. Erika Martínez en “El espacio mitológico en la primera poesía de Diana Bellessi” encuentra en los ritmos de la poesía el eco de otros tiempos, que son presente y pasado a la vez. Hugo Salcedo en “Doble vuelta: del mito

prehispanico en Cortázar, Fuentes y Garro, a la composición dramática de *El perseguidor de Tlaxcala*” recurre a tres escritores del canon para analizar la permanencia del mito en el imaginario nacional. Desde otro lugar, Agustín Alvarado traza un itinerario semejante en “Lo sagrado y lo profano en *El hablador*”; al tiempo que Leonor Vázquez-González traslada incógnitas similares al espacio guatemalteco en “*El tiempo principia en Xibalbá: claves míticas y realidad socio-política*”.

Por otra parte, Blanca Cárdenas en “Mitos cósmico y de la fertilidad en los cuentos orales *p’urhépecha* de *La mujer serpiente*” recurre a la literatura indígena para pensar la fuerza del mito. Su trabajo sirve de tránsito hacia el espacio de la fiesta y de los símbolos culturales, que, desde un enfoque antropológico y etnográfico, abordan los textos de Max Meier en “La transformación del mito de Wari en las fiestas mestizas de Oruro y Puno en el Altiplano peruano-boliviano: la *Diablada* y la construcción de nuevas identidades regionales y de Ígor Órzhytskyi en “Incesto de la pareja procreadora incaica como culturologema identitario en la literatura ecuatoriana”.

Por último, el artículo de Luis Veres, “Periodismo político y cultural en la década de 1920: el Boletín Titikaka y la propaganda”, cierra este número de la revista con una reflexión sobre la importancia política de una publicación que hizo del indio y el mestizo tema de discusión.

Los artículos que componen *Mitologías hoy 2* (verano 2011) acaban conformando un entramado de asociaciones infinitas y lecturas sucesivas, que presentamos a los lectores con el “añadido” de estas palabras, que no son más que un intento de “dar a leer” en sentido derridiano.

FERNANDA BUSTAMANTE E. y BEATRIZ FERRÚS A.

La subversión de los discursos en *Ema, la cautiva* de César Aira

NÚRIA CALAFELL SALA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Lecturas de un género en ciernes

Se trata, en fin, de la producción de una identidad histórica, aun en los conflictos con “otros” que se le oponen hasta negarla pero que, finalmente, van siendo reconocidos de manera dramática, fecunda, dialécticamente...

David Viñas, *Literatura argentina y política*

No es algo habitual que un escritor se decida a reseñar brevemente la novela que pretende vender a un lector desconocido, y menos lo es aún que sea en un espacio tan pequeño como el que propone la contratapa de un libro donde ofrezca las claves de su historia. César Aira lo hace, y nos avisa: no se trata de una contratapa al uso sino de una “tapa en contra”, pues en vez de esconder descubre aquellos puntos de referencia e interés. Para empezar, el autor reivindica sutilmente una doble naturaleza del texto al referirse a él como una *historiola*, neologismo del que se deduce, de un lado, el aspecto histórico del relato¹ y del otro, el componente ficcional, de invención y de recreación que permite interpretar la novela como una especie de juego, como un pasatiempo que ya anuncia la fisura que se generará en un texto en el que se dan cabida componentes reales, históricos y ficcionales a la búsqueda de un entendimiento y de una constatación: no hay ninguna frontera que separe una de otra, sino todo lo contrario, todas ellas suponen una puesta en escena, una representación de distintos puntos de vista que deambulan por los territorios limítrofes entre lo objetivo, y lo subjetivo. En esta línea se coloca la construcción que de sí mismo lleva a cabo el

¹ Como señala Leo Pollman: “Retengamos primero que en *Ema, la cautiva* aparecen nombres de personajes históricos argentinos que desempeñaron un papel decisivo en la historia argentina de los años anteriores a la conquista del desierto, el del cacique Catriel y el de Alsina, para nombrar sólo los más importantes” (1991: 191).

narrador: la pretendida frivolidad e indiferencia con la que quiere contarnos los pormenores de su librito constituyen un punto y aparte, una reflexión metateórica acerca del lugar que ocupa en el largo y penoso proceso de la creación.

Cuando Virgilia Gil Amate analiza la figura del narrador en los escritores contemporáneos encuentra que una de las actitudes es la que propone una separación, un desgajamiento con respecto a su obra, tal como observa que acontece con César Aira: “[l]o que impera es la figura del narrador como artífice y depositario del relato” (Gil Amate, 1996: 140). No obstante, lo que ella no señala es que de ello se deriva una ambivalencia que afecta principalmente a la voz narrativa y a su enfrentamiento con respecto a su propio texto y los personajes que circulan por él. Y es que cuando una novela intenta combinar los tres registros arriba mencionados el resultado puede ser la inscripción a un territorio igualmente fronterizo entre lo objetivo –sirva como ejemplo la escena de la cacería de los soldados en la primera parte de la novela, donde todo es descrito como una especie de orgía en la que alimento y muerte van de la mano: “Con una sola succión se incorporaban el interior blando y tibio del animal, todo sangre y leche” (Aira, 2005: 11)–; lo personal –vista en comentarios propios de la voz narradora, como esta descripción psico-física de las indígenas: “Las mujeres indias daban el tono: hermosas con sus collares de cuentas, a veces de un centenar de vueltas. Las cabelleras muy cepilladas [...] Todo era seducción, un campo homogéneo de pasión y concentración” (Ibíd.: 87)–; y lo omnisciente, postura desde la cual nos introduce en la mente de algunos de sus personajes principales: de Duval en la primera parte –“Ávido lector de novelas desde la infancia, sus favoritas habían sido las aventuras en sitios extraños y salvajes, y ahora que él mismo se hallaba en un escenario así, comprobaba que en el curso de las aventuras lo que cuenta es la repetición exacta de los días” (Ibíd.: 20)– y de Ema, “mi pequeña yo mismo”², según su opinión, en la segunda:

Autónomos como son, los indios no conciben la idea de comprar nada en un almacén, cuando la naturaleza les da todo gratis. Esto a Ema le parecía un rasgo de moralidad, y estaba segura de que algún día alguien sacaría a relucir esta diferencia entre indios y blancos para presumir de la superioridad de los últimos. (Ibíd.: 159)

² Cabría preguntarse, dentro de la ambigüedad en la que estamos sumergidos, si el movimiento no es inverso, es decir, si no es el propio Aira el pequeño yo de Ema.

El para-texto que conforma la “tapa en contra” nutre la novela del efecto retórico buscado (se trata de una historia en la doble acepción del término: es la narración objetiva de un hecho y es también un relato), asegura su genealogía literaria como punto de partida y marca el recorrido de lectura como destino final. Así, Ema es el producto invertido de dos manifestaciones literarias –las novelas góticas y *Madame Bovary*– unidas por un elemento llamativo: el tratamiento de la pasión como una corriente desatada, de naturaleza extrema y peligrosa, que arrastra a quienes la padecen –principalmente mujeres– a una vorágine de autodestrucción y muerte. ¿No son éstas las mismas características que el indígena recibirá desde la literatura argentina fundacional aquella que, como comenta David Viñas en la cita reproducida anteriormente, se lanza a la búsqueda de una identidad nacional e histórica que se enfrenta de todas las maneras posibles a la existencia del Otro?

En este sentido, el título marca una línea de continuidad con aquellos textos que, desde las políticas de construcción identitarias de 1837 hasta la primera vanguardia del siglo XX, van a proponer una serie de desplazamientos fundamentales para entender la nueva mitología argentina: por un lado, de la figura del Otro, entendido como un hueco generado a raíz del rechazo de la conquista y colonización españolas y de la constatación de la inexistencia de culturas precolombinas y virreinales de gran potencia; y por otro, del entorno al que pertenece, visto también como un vacío al que hay que nombrar literariamente para resignificarlo: la larga extensión que conforma la pampa argentina será denominada como desierto y a partir de aquí se cargará de una serie de significados con los que apoyar la ya de por sí frágil dicotomía civilización/barbarie. Será en este territorio de nadie, imagen física de la alteridad más absoluta e ingobernable, de la incultura y de la amenaza, por el que circularán todos aquellos que forman parte de un mundo ajeno y desconocido: primeramente será el indio salvaje y a-culturado de Esteban Echeverría, en quien “da su vislumbre siniestra / colorido tan extraño / traza tan horrible y fea, / que parecen del abismo / précito, inmunda ralea” (Echeverría, 1999: 139); luego será el gaucho convertido en mito nacional y racial de Juan José Hernández; y finalmente será el inmigrante. *Ema, la cautiva* va a recoger una muestra de los tres para exponer el revés

de toda simplificación y delatar la falacia y la artificiosidad que se esconden detrás de ciertas mitificaciones, sean de raíz histórica o literaria. De esta manera, la novela puede interpretarse como la construcción de una cosmogonía y una cosmología particulares, teniendo en cuenta que para ello habrá sido necesario revisar y reelaborar los elementos anteriores. En definitiva, se trata de reemplazar un mito por otro y de describir la historia de las identidades nacionales desde un prisma diferente y nuevo que observe aquellas voces y figuras olvidadas, ninguneadas o directamente anuladas.

La primera parte de la novela ilustra a la perfección esta subversión de los discursos al presentarnos una comitiva de soldados, esclavos y cautivas en un viaje sin retorno a lo más profundo del desierto, un espacio donde las distinciones se diluyen y lo que impera es un cultivo de la indiferencia, el vacío y la mansedumbre. Tal como señala Leo Pollmann: “Es una especie de ‘Voyage au bout de la nuit’, un viaje de iniciación a la indiferencia, un viaje borgeano. La pampa es el escenario esencialmente apropiado para tal empresa” (1991: 179). Es aquí donde Lavallo puede cortarles los genitales a otro “con apática indiferencia” (Aira, 2005: 19), y es también aquí donde los indios ya no son salvajes sino “mansos que lo hacían todo mientras sus amos cultivaban un ocio poblado de ensoñaciones económicas o militares” (Ibíd.: 21). La frontera en tanto separación sigue funcionando para delinear “la presencia amenazante y fantasmal del Otro” (Lojo, 1996: 125), pero ahora la noción de este otro se amplía y abarca tanto nativos como invasores: de ahí la violencia con que los soldados acometen sus cacerías o la presencia de “esos caballeros refinados y *bon-vivants*” (Ibíd.: 25) en un mundo tan supuestamente alejado de la civilización. El mundo del desierto argentino, pues, queda así desmitificado en un primer plano: ya no es un vacío amenazador y contaminante, sino un espacio superpoblado en el que se entremezclan distintos personajes y donde la vida es entendida desde una perspectiva diferente, pero compartida por blancos e indios. Desde este punto de vista, *Ema, la cautiva* establece una mirada naturalista sobre el paisaje, único y verdadero determinante de los caracteres que por él se mueven. Lucía de Leone (2003) adelanta esta idea al resumir:

Esta conversión del vacío pampero en un exceso de superpoblación de indios, indias, gauchos, cautivas, niños, perros, soldados, tenientes, coroneles que

redunda en una prodigalidad extrema de la naturaleza y de la infraestructura habitacional, constituye un *proceso de extrañamiento* a partir del cual los indios pampeanos ya no son salvajes o bárbaros; antes bien se muestran como refinados mandarines, señores de la guerra y de las artes menores, ávidos jugadores de torneos de elegancia que se alimentan de pavos braceados en coñac, frutas silvestres, licores, champagne y vinos finos, panes especiados, hongos frescos y que engalanan cuidadosamente su aspecto personal y sus dispendiosas sedas decadentistas.

Ema, personaje de frontera

La imagen de la cautiva es, desde sus primeras formulaciones, una imagen erótica. Es el objeto del deseo del "otro".

Laura Malosetti Costa, *Rapto de cautivas blancas*

Es en este contexto donde aparece por vez primera Ema, una cautiva sin nombre ni más rasgo genérico que su maternidad descarnada y casi absurda en la situación en que se da: "La mujer, que llevaba puestos los restos andrajosos de dos vestidos diferentes, era pequeña, tan delgada y consumida que la habría tomado por un niño" (Aira, 2005: 41). Como cautiva que es, pronto se definirá como un objeto, una moneda de cambio entre los hombres que la poseen y la desposeen a un mismo tiempo, puesto que ella ya no es como la María de Echeverría, quien con su fuerza y voluntad acaba salvando al marido de las garras de los indios y demostrándole que su cuerpo ha sobrevivido sin mancha alguna el ataque, sino que Ema es únicamente un concepto, un vacío que se va llenando según las circunstancias que se desarrollan a su alrededor y dependiendo de los personajes que se encuentra en su camino³. Esto explicaría, por un lado, la imprecisión con la que aparece ante la mirada de un Duval imbuido de pensamientos románticos, pero enfrentado a una realidad naturalista: "La luz de la luna se la mostraba, en su impasibilidad, con rasgos asimétricos, negroides o indios, que le daban aire de permanente distracción o lejanía. Había algo de infantil en la mirada, siempre parecía estar pensando en otra cosa. Los labios eran gruesos y sobresalientes" (Aira, 2005: 47). Y por el otro, la relación de utilidad⁴ que mantiene con

³ Mariana Pensa hace una interesante reflexión al respecto: "Ema es una y es varias, no tiene una cara sino la que nosotros queremos ponerle. Podemos pensarla blanca, africana-americana, nativa o mestiza. *Ema es un significante al cual podemos otorgar muchos significados*, como con el neologismo 'historiola'" (2004, la cursiva es mía).

⁴ Leo Pollmann ha explicado esta utilidad en términos de desindividualización y animalización, pues Ema no sólo es amante de varios hombres sino que algunos la poseen como una manera de escapar del

su cuerpo extraño y misterioso, a la vez que fecundo y apetecible: es el símbolo de su sexualidad compleja como mujer amante de varios hombres, y por ello mismo lo entiende como un instrumento de conocimiento de la realidad. Por todo ello, Ema recupera la tradición de las cautivas que, tras largos años de cautiverio y habiendo sucumbido a la mancha corporal del indio mediante la procreación de un hijo mestizo, se convierten en mujeres de frontera, sin identidad ni rostro, abandonadas en un mundo de nadie y condenadas a sobrellevar una trasgresión involuntaria la mayoría de las veces. Por eso unas líneas más adelante, cuando ya se encuentra entre los indios el narrador, no sin cierta ironía histórico-literaria, escribe: “su historia la clasificaba como blanca, y más aún cautiva, título romántico que inflamaba la imaginación de los salvajes” (Ibíd.: 135); o más adelante: “La juventud de Ema era una prueba consumada de su inocencia y lascivia” (Ibíd.: 182), puesto que no es ni blanca para los blancos ni india para los indios, sino que se encuentra en un intermedio, es una hibridez en sí misma. A partir de aquí, lo que hará será buscar su propio destino y su lugar en el espacio al que ha sido relegada.

Toda su existencia se concretará en un ligero desplazarse por distintos espacios físicos que harán desarrollar su manera de ver y entender el mundo. Aunque acabará abandonando la pampa argentina –tal como se deduce del siguiente pasaje: “Estos mapas acompañaron durante largos años a Ema, aún mucho después de su partida de los reinos indígenas” (Ibíd.: 148)–, tardará en hacerlo, no sólo porque pertenece a ese grupo de “criaturas a las que la sociedad ha vuelto definitivamente la espalda y no aceptaría volver a ver” (Ibíd.: 28-29) de las que habla el coronel en la primera parte de la novela, sino porque su carácter distraído e impasible –en el que se insiste reiteradas veces a lo largo de sus contactos con Duval– la acercará más a este universo de la indiferencia, del discurrir lento del tiempo, del dejar pasar sin actuar que parecen resumir indios y oficiales en Pringles. Tras una breve estancia enclaustrada en el interior del fuerte, viviendo como compañera de lecho de un oficial que espera la llegada de su querida europea, Ema es regalada al gaucho Gombo –cuyo

aburrimiento. “La animalización e iniciación a la indiferencia –argumenta– funciona, pues, distintamente según los sexos. En los hombres es una manera de cesar de ser útiles y de hundirse en una existencia muda, casi vegetal de juego y aguardiente, cortada por salidas brutales; en las mujeres es una animalidad de hembra fecunda que se acuesta con el que la desea y queda constantemente embarazada y con una criatura de brazos” (1991: 182).

comportamiento contrasta una vez más con la figura arquetípica: “De carácter afable, bondadoso, y una cortesía que llegaba casi a la exageración. Además del juego, le apasionaba la pesca” (Aira, 2005: 68)⁵– y destinada a las afueras, donde empieza a convivir con los indios y a asimilar sus costumbres: “Recién entonces pudo observar a los indios en condiciones menos enrarecidas que las del fuerte. Y como no tenía otra cosa que hacer, su conocimiento de la otra civilización creció considerablemente” (Ibíd.: 69).

Su mirada, desprovista de cualquier juicio moral, nos adentra en un mundo en el que todo parece desarrollarse como en un idilio perfecto, únicamente alterado por la previsión de un malón: los hombres juegan, beben y salen de pesca con los soldados; los jóvenes dormitan y se divierten en la playa; y las mujeres viven a la sombra de sus maridos. Pero pronto nos damos cuenta que no todo es tan perfecto, y que detrás de esta aparente armonía se esconde el mismo vacío que define la pampa en la que habitan (“El vacío es la naturaleza” (Ibíd.: 82), anota el narrador); sus actos, todos, carecen de valor alguno, son inútiles, se revisten de nada, tal como ejemplifica el episodio de la fiesta del Mono: “La ceremonia no fue más que eso, es decir nada. Todo el tiempo estuvieron quietos y callados. El ritual no era más que una disposición, pobre y fugaz, algo que exigía el máximo de atención y la volvía inútil. Cuando se retiraban, de madrugada, Ema no ocultó su decepción” (Ibíd.: 70).

Este primer desengaño marcará el principio de una relación ambigua con aquellos a los que da señales de admirar y rechazar, ya que si bien le parecen seres excepcionales desde un punto de vista físico, su filosofía del dejar correr el tiempo no la acaba de satisfacer: “Con la calma absoluta de un ‘siempre’ comenzaba su nueva vida. Durante los primeros días se preguntó por qué todo sería tan lento” (Ibíd.: 143). No obstante, gracias a ella y a su capacidad de adaptación entraremos en contacto con el dibujo de un indígena visto como un cuerpo en continuo proceso de vaciamiento y reconstrucción:

⁵ Es destacable, además, que parte de su filosofía es compartida por el indio. Así, cuando en una conversación con Ema le sugiere que la vida es imposible adelanta lo que más tarde será un emblema para los indígenas: “la economía era el cimiento de la única certeza del indio: la imposibilidad de la vida. ‘La vida es imposible’, era el pensamiento en su forma más clara y definitiva, es decir un modelo, y siempre lo tenían presente” (Ibíd.: 151).

Entre el resplandor tenue que rayaba la oscuridad pudo ver a dos señores indígenas, pintados enteramente, con la cabeza afeitada hacia la mitad y el resto de la cabellera muy largo y engrasado [...]. Y a su lado hermosas kamuros dándoles de fumar, ellas también pintadas pero con tinta negra, que borraba sus cuerpo pequeños y graciosos en las sombras. (Aira, 2005: 66)

El cuerpo se constituye en un objeto a contemplar a través de una ranura, como si se tratara de un bello objeto artístico en el que además se ponen de manifiesto posturas genérico-sociales: si bien los hombres pueden y deben resaltar aquello que les pertenece y define, las mujeres en cambio deben someterse a un proceso de borramiento según el cual su cuerpo desaparece en medio de las sombras más absolutas. La consecuencia más inmediata de esto es la visualización del indígena como un mero artificio, es decir, como la manifestación más física del arte por el arte⁶:

Y ahora, después de tanto pensar, por delegación, en sus cabezas resplandecientes de plumas, tras los rostros bellamente pintados, *supo que no eran artistas, sino el arte mismo, el fin último de la manía melancólica*. La melancolía les enseñaba a caminar, y los llevaba muy lejos, al final de un camino. Y una vez allí, habían tenido el valor supremo de mirar de frente a la frivolidad, y la habían aspirado hasta el fondo de los pulmones. (Ibíd.: 149; la cursiva es mía)

Cuando esta fisicalidad se traslade al aspecto cosmogónico de la realidad el resultado será la expresión de una filosofía de simulacro, de silencio y de contemplación que tiene como punto de interés la posibilidad de crear una civilización distinta, apartada y singular, alejada de lo que antiguamente pudo haberse entendido como barbarie. Como observa Silvia G. Kurlat Ares (2005): “El cautiverio que Ema inicia con una estadía en una colonia de vacaciones patagónica de los lagos del sur argentino, representa un viaje hacia la exterioridad de la civilización para encontrarla”:

Los indios parecían encontrarse siempre en la calma que sigue a una tempestad del pensamiento [...]. En una civilización como la suya todo era sabiduría. Al imitarlos uno creía volver a las fuentes. La elegancia pertenece al orden religioso, quizás místico. La estética mundana, un apartamiento de lo humano, imperativo. Todo era sexualidad y amor. (Aira, 2005: 86)

⁶ Así lo explica Silvia G. Kurlat Ares (2005): “en Aira lo indígena es una ausencia plena: los indígenas viven en amplios palacios, mercan en oro y pieles, creen en el amor libre, hacen excursiones y picnics en los cerros nevados, salen de vacaciones... Lo que constituye la otredad es un vacío simbólico que se llena de miradas exteriores que antes que reproducir lo Otro o siquiera darle un espacio dentro del campo cultural, le superponen sus propios parámetros discursivos y, con ello, los convierte en un objeto estético cuyo valor está dado por su capacidad de producir discurso literario y/o histórico”.

Ema, que después de dos años de convivencia con ellos es capaz de comprender y asimilar estas actitudes, pronto buscará la forma de incorporarse a ellas mediante el criadero de faisanes, actividad que, junto con la práctica de una economía monetaria, “los clavaba en el mundo, en lo más oculto de los claros callados donde ejecutaban su arte financiero, que era una sombra: la sombra de lo humano proyectada sobre lo inhumano” (Ibíd.: 150). En otras palabras, su dedicación a los faisanes, de un lado, le permitirá entrar a formar parte como una más de esta cosmología de lo indiferente y lo aparente que representan los indios en general y que ella va a experimentar en toda su plenitud a raíz de su negocio: “Mi propiedad será entonces un ecosistema, como los criaderos indios: fuentes de riqueza infinita, pero tan próximos a la riqueza que se vuelven invisibles y los propietarios tienen la ilusión de ser muy pobres” (Ibíd.: 191-192). Y del otro, le ofrece la posibilidad de revelar la relación inversamente proporcional que surge de ambas realidades puestas a un mismo nivel y entendidas como dos partes de un mismo todo. Así parece demostrarlo cuando declara: “para nosotros perderán todo precio, y consiguientemente para los compradores serán muy caros, exorbitantes, como elementos de la naturalidad más lejana...” (Ibíd.: 191).

BIBLIOGRAFÍA

AIRA, César (2005). *Ema, la cautiva*. Barcelona, DeBolsillo.

DE LEONE, Luisa (2003). “Tradición y Ruptura. La deconstrucción de algunos tópicos tradicionales en *Ema, la cautiva* de César Aira”. Consultado el 11 de noviembre de 2006 en http://www.everba.com/spring03/de_leone.htm.

ECHEVERRÍA, Esteban (1999). *El matadero. La cautiva*. Madrid, Cátedra.

GIL AMATE, Virginia (1996). “Las figuras del narrador en las últimas promociones de escritores argentinos”, en TOVAR, Paco (ed.), *Narrativa y poesía en Hispanoamérica (1964-1994)*. Lleida, Universitat de Lleida/AEELH, pp. 139-148.

KURLAT ARES, Silvia G (2005). “La utopía indígena en la literatura argentina de la última década: el caso de *Ema, la cautiva* de César Aira”. Consultado el 20 de noviembre de 2006 en <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/kurlat.html>.

LOJO, María Rosa (1996). "La frontera en la narrativa argentina", en *Hispanamérica*, XXV, 75, pp. 125-136.

MALOSETTI COSTA, Laura (1994). *Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*. Buenos Aires, Hipótesis y Discusiones.

PENSA, Mariana (2004). "Ema, la cautiva de César Aira: la tradición y su superación". Consultado el 17 de noviembre de 2006 en <http://www.udel.edu/LAS/Vol5-2Pensa.html>.

POLLMANN, Leo (1991). "Una estética del más allá del ser. Ema, la cautiva de César Aira", en SPILLER, Roland (comp.), *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt, Vervuert, pp. 177-194.

VIÑAS, David (1995). *Literatura argentina y política. De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires, Sudamericana.

El espacio mitológico en la primera poesía de Diana Bellessi

ERIKA MARTÍNEZ CABRERA

UNIVERSIDAD DE GRANADA

En el año 2002 Diana Bellessi publicó *La rebelión del instante*, un libro en el que se escuchan los primeros pasos de su ya larga andanza poética. La contemplación mística del detalle, la mirada al pasado del mito y su vocación trascendente conforman el primer polo de la obra de esta poeta argentina, una obra que deja asomar en su segundo extremo –dialogante y contradictorio– una pulsión de cambio, una inquietud histórica, un nervio político que todo lo anima.

Impulsado por esa lógica bicéfala, *Crucero ecuatorial* (1980) traza un largo viaje iniciático, que busca devolver el rostro a lo borrado (indígenas, inmigrantes, miserables de América) y se encuentra, al final de la ruta, con el Mito: “Paso por un pueblo borroso de arena. / Un resplandor fogoso lo detiene” (Bellessi, 1980: 11). Un viaje en cuyo transcurso se llegará al reconocimiento y, más aún, a la asimilación del Otro. Por medio de la destrucción de fronteras en un fresco fluir de lugares, símbolos, voces y épocas, *Crucero* construye una utopía de ecos martianos: la de la América mestiza. Mestiza en el origen diverso de su caudal inmigratorio y mestiza en la multiplicidad espacio-temporal de su indigenismo. *Crucero* despliega de esta manera un doble puente hacia sus recientes o remotos antepasados: inmigrantes europeos de tercera fila y nativos silenciados que compartieron su fe en la utopía. Para los primeros, la utopía era un continente pleno de riqueza y oportunidades; para los segundos el *Ivimarae’i*, una “tierra sin males”¹. Dos utopías, por cierto, no más utópicas que la de la armonía mestiza. Así, podemos leer en *Danzante de doble máscara* (1985): “Nosotros; hijos de ambos corazones, de las dos

¹ “Los guaraníes creen en la existencia de una *tierra-sin-mal*, tierra de inmortalidad y de reposo eterno, situada *allende el océano o en el centro de la tierra*, la Isla de los Bienaventurados, que era el paraíso del mito primitivo. El actual mundo impuro y en decadencia debe desaparecer en un cataclismo del que sólo se salvará la *tierra-sin-mal*. Los hombres deben, en consecuencia, tratar de alcanzarla antes de la catástrofe final” (Le Goff, 1991: 13). En la actualidad es posible observar en algunas propuestas político-identitarias indígenas la confluencia del regreso de la Edad de Oro con la consecución de una justicia social para “el ser humano andino amazónico”. Es el caso del *pacha-kuti*, los nuevos tiempos que llegarán tras la implantación del *suma qamaña* (Choque Quispe).

profecías, los dos desengaños, herederos de la Aldea, sabemos que hay un nuevo mundo para encontrar. / No hay. No. / Nosotros tenemos que fundarlo” (en Monteleone, 1996: 78).

Acoplándose a esta persecución incansable de un “espacio de salvación” que movió a inmigrantes y guaraníes, la primera poesía de Bellessi parte en busca del mito y se funda a sí misma en el movimiento. Nómada, se remonta hasta su pasado histórico (maya) en *Crucero ecuatorial* y hasta su origen mítico (toba y grecolatino) en *Danzante de doble máscara*. “La utopía –escribe en Danzante– no es un lugar a alcanzar, es un motor a utilizar. Un mito es una imagen participada y una imagen es un mito que comienza su aventura” (en Monteleone, 1996: 79).

En ambos libros la génesis inventada funciona como una invocación, como un deseo de renovación que proyecta el pasado mítico hacia el futuro. Siguiendo un modelo que se repite en casi todas las civilizaciones (Le Goff, 1991: 11), Bellessi construye una edad mítica que se nutre de referencias tobas, mayas, guaraníes, grecolatinas y cristianas. Esta Edad de Oro imposible es el futuro anhelado, un espacio cultural mestizo que sabe de todas sus raíces, una “aldea igualitaria”. Si los indígenas de Rosario Castellanos hablaban con el verbo legendario del *Popol Vuh*, el espacio mítico de Bellessi se funda sobre una cultura que ya era previamente mitologizante. Por obra del neobarroco que tanto frecuentó la poesía argentina de los años ochenta, las metáforas se entretejen sobre metáforas, los mitos se fundan sobre mitos.

Esta Edad de Oro que integra en su génesis elementos de diferentes culturas americanas y europeas posee una estructura que oscila entre el mito y la escatología, volcándose hacia el futuro a través de la visión profética². En este punto, Bellessi coincide con el poeta argentino Juan L. Ortiz, quien escribió en “El zorzal llama a los montes”: “Encontraremos, sí, la armonía primera pero más iluminada” (1996: 313). La creación invocada se convierte, tanto en Bellessi como en Juan L. Ortiz, en un acto de liberación y no de regresión. Aspirando a esa liberación, la cultura guaraní recurre al chamán (*ñanderu*), que es un “experto en el camino”, igual que la voz viajera de *Crucero ecuatorial*. Ajeno a este saber en la esperanza pero también visionario, el siguiente libro

² Eliade ha estudiado, en concreto, la escatología guaraní, su búsqueda del paraíso del Este, que explicaría las migraciones de esta etnia durante el siglo XVI más allá de la colonización española.

de Bellessi, *Tributo del mudo* (1982), ve cómo sus revelaciones se vuelven siniestras a la sombra del Proceso de Reorganización Nacional: la historia es ahora un drama, una representación en la que se suceden las señales y las profecías de una apocalipsis militar. En el poema “Otoño”, el río bautismal se metamorfosea en un Aqueronte, en el río infernal de la dictadura: “Rojo de los pinos / de los pájaros de pecho rojo / y de cuerpos mutilados / Su cola lenta de espuma / el río boga todas las sangres” (Bellessi, 1994: 55). El paisaje va instaurando lentamente su poder alegórico.

Desde la lógica de la escatología renovadora, podría leerse también la fantasía antropofágica de *Danzante de doble máscara*, poemario donde un ser devora y contiene a otros engendrando un nuevo mito integrador, el de la Amazona, que es al mismo tiempo Europa y América, lo femenino y lo masculino. La Amazona devora a su otro contradictorio (al hombre, al europeo colonizador) para crear una nueva civilización producto de esa antropofagia. Al devorar a Ulrico según el rito guaraní del *ava-porú*³, la Amazona recupera su voz perdida. Waganaedzi, a su vez, lleva en su interior a la Amazona: “Al otro profundo de sí cae”. Para el Oswald Spengler de *La decadencia de Occidente*, una civilización hace exactamente eso: devorar su propia herencia histórica muerta en un acto de necrofagia.

Por otro lado, la actualización mítica de la Edad de Oro y la renovación tras el fin que anuncian las escatologías (cristianas, guaraníes o marxistas) son dos movimientos que sigue la propia escritura de Bellessi: su libro de viajes busca una evocación en la distancia de la que nacería el poema, deudor y diferente de aquel recuerdo. La poeta y ensayista Alicia Genovese cita oportunamente a William Wordsworth y su “emoción revivida en tranquilidad”, al hablar en una reseña del primer poema de *Crucero ecuatorial*: “Algo de aquel fuego quema todavía. / La luz del sol móvil / sobre la copa de los árboles / [...] Los tiempos verbales / amarrados, como helechos a una misma piedra” (Bellessi, 1994: 11).

La evocación mezcla los paisajes bajo su bruma (“¿Fue en Honduras, en El Salvador, / en Guatemala?”, (Bellessi, 1994: 30)) y, sin embargo, tanto *Crucero ecuatorial* como *Tributo del mudo* son un ejercicio de memoria, una ceremonia mágica que convoca,

³ Véase el capítulo “Ava poru ha ka’u. El Guaraní antropófago y bebedor. El descubrimiento de la antropofagia”, en Melià y Temple (2004: 133-137).

nombrándolos, a los seres del mundo que atravesaron nuestros caminos. En el caso de *Crucero ecuatorial*, Bellessi elabora un catálogo minucioso de lugares, personas, plantas, animales, de referencias culturales, como una forma de apropiación y redefinición de la realidad americana, como un rito de creación de un nuevo mundo. Recupera así el mundonovismo de los años treinta y cuarenta, tal y como lo bautizó Francisco Contreras⁴, para llevarlo al terreno propio de los setentas de la lucha por la justicia social, de la conciencia de la marginación y la pobreza, de la progresiva alienación cultural de los pueblos americanos:

Antes de partir hacia Cabo de la Vela / me dio por saludo, a mí, / pequeña vagabunda americana, / estas palabras: / –Yo no me saco mi manta. / No te la sacás Antonia, / me repetía, entre los barquinazos del camión, / las latas de gasolina, las cabras; / no te la sacás, / no te vas de tu tierra, ni de tu raza. (Bellessi, 1994: VIII, 15-16)

Pero también para llevarlo a un imaginario postmoderno de extracción popular: “Cada vez que escucho, / a Javier Soliz, / los Ángeles Negros, la Chavela Vargas / viajo por el mapa. / Malecones de los puertos americanos, / bares, fritangas. / Las máquinas tragamonedas, las rockolas / deslizando sus boleros / que caen al pecho / con la cerveza helada” (Ibíd.: XIV, “Tríptico de Guayaquil”, 20).

Este ejercicio de la memoria es explicitado constantemente: “Nombres, para citar algunos, me acuerdo de Pimentel” (Ibíd.: 17); “Encontré colgando del picaporte / la bombachita raída / que alguna joven prostituta / abandonara. / La recuerdo, / vívidamente, como una cara” (Ibíd.: 16); “Me acuerdo de los vecinos en el barrio de Cerrillos” (Ibíd.: 19), etc. Pero más allá del *Amarcord* autobiográfico fellinesco (“Io mi ricordo”), la memoria de Bellessi tiene una vocación de colectividad, que emparenta su poesía con la literatura oral de algunas culturas indígenas ágrafas (como la guaraní o la mapuche), pero también con la cultura oral de las mujeres y de los inmigrantes (analfabetos u obligados a desprenderse de sus libros para viajar). La obra de Bellessi está íntimamente atravesada por una idea de la poesía y del canto concebidos como una

⁴ “No se trata, naturalmente, de instaurar un arte local o siquiera nacional, siempre limitado, sino de interpretar esas grandes sugerencias de la raza, de la tierra o del ambiente que animan todas las literaturas superiores, sugerencias que lejos de anular la universalidad primordial en toda la creación artística verdadera, la refuerzan diferenciándola. Se trata sencillamente de crear el arte del Mundo Nuevo, quiero decir, de la tierra joven y del porvenir” (Contreras, 1919: 101-115).

forma particular de conservación y transmisión de la memoria colectiva. La oralidad que acogen sus libros no es sólo un reconocimiento de los seres silenciados y un regreso a los orígenes nómadas de los rapsodas: es sobre todo una apuesta por una visión de la historia y de los mitos que posibilita la variación, el cambio, gracias a una flexibilidad ajena al estatismo sagrado que otorgan a sus Libros las culturas escriturales. El pasado *habla* a través de sus ruinas en el poema “Tikal”, y en “Tulum” se desvanece la sacralidad: “¿Sería un guerrero en desgracia, / exiliado entre los dioses / quien me hablara? [...] Lo que sé, / es que la ciudad me hablaba” (Bellessi, 1994: 25); “Se van los ídolos, / el templo permanece. / Estoy en la casa / del Dios Descendente” (Bellessi, 1994: 27).

De forma paralela al canto, la danza ocupa en la poesía de Bellessi un lugar privilegiado: desde el Waganagaedzi y el Culebrero de *Danzante de doble máscara* hasta la “Murga” callejera de *Eroica*, el baile es un ritual colectivo, que deja sus huellas en la estructura rítmica de los poemas y en la distribución en la página de los espacios en blanco. Igual que la murga, el canto de Bellessi es un canto coral, en el que se superponen como en un palimpsesto diferentes discursos, que asoman aquí y allá, de forma fragmentaria, cruzando sus voces y sus razones⁵. Si para Keats o para Rilke todo poeta debía replegar su subjetividad –dejar de ser– para dar paso a las cosas, en la poesía de Bellessi el sujeto lírico es en los otros. Entre la multitud de personajes que habitan sus versos, hay voces de gran resonancia, como las de las “Locas de Plaza de Mayo”, pero sobre todo voces desconocidas: la de Dieter, el alemán vagabundo de turbante, o la seño del monito tití, la del ácido fabulador sin nombre del Ferreiras, la de Antonia y su manta guajira, la del niño poeta o el viejo flautista, la de Ixora, Rosendo o el muchacho del Mir; las de ciudades que hablan, apelando con sus jeroglíficos a la caminante: “Yo soy tú”.

En *Crucero ecuatorial* los fragmentos discursivos fraguan una geografía humana de América, en *Danzante de doble máscara* alimentan una nueva cultura mestiza y en *Tributo del mudo* reconstruyen la memoria rota de la dictadura. “Una mujer vestida de negro cruzó la calle, / la memoria, / como un relámpago oscuro su tarde de verano”, anunciaba ya *Crucero ecuatorial* (1994: 12). Esta temprana premonición se multiplica en

⁵ La *heterofonía* y *heterología* de un texto polifónico conllevan para Bajtín diferentes registros verbales, cosmovisiones y sistemas de valores. Afirma Susana Reisz (1996: 146) que su intensificación puede derivar en una disgregación del sujeto lírico, en lo que se ha llamado anti-discurso, tal y como lo cultivó César Vallejo en *Trilce* o Susana Thénon en *Ova completa*.

Tributo, cobrando allí un carácter de testimonio, hiriendo la narración de una historia tachada que irrumpe en el texto con la fuerza irrefrenable de las imágenes. Hay un silencio en este libro escrito en plena dictadura que crece monstruosamente, perturbando sus epifanías. El Delta del Tigre es en sus versos un refugio conectado secretamente con el horror, pero donde es posible la resistencia. Casi todos los poemas de *Tributo* participan de la imagen de un reposo interrumpido, pureza rota o belleza violada: el grito inquietante de un ave en el silencio, la barca que abre un surco en el río, dejando una estela de sangre.

Este vínculo entre memoria colectiva y oralidad que fluye por debajo de la poesía es lo que la poeta mapuche Chihuailaf bautiza como *oralitura*:

La Palabra sostenida en la memoria, movida por ella, desde el hablar de la fuente que fluye en las comunidades. La palabra escrita no como un mero artificio lingüístico (no me estoy refiriendo a la función de artificio lingüístico que todo lenguaje contiene permanentemente) sino como un compromiso en el presente del Sueño y la Memoria. (en Fierro y Geeregat, 2004: 78)

En una entrevista sin publicar, dice Bellessi sobre *Tributo del mudo*: “Es el libro que me saca el candado de la boca. Era una poesía en hilachas, una sólo lograba representar, fijar pequeñas cosas en medio de una disolución atroz”. No es extraño, por ello, que el poema “Invierno” abra en medio del paisaje una ventana a la tortura: “Tiempo de hacha / y de cuchillo: / Toda la savia huye / del desollador / y del bufón / de la tortura / y del graznido / de los golpes / la violación / de las heladas / y el pajarito. / El pajarito / destrozado a pedradas” (Bellesi, 1994: 57).

Lejos de conocernos en el tiempo, escribió Gaston Bachelard, nos conocemos en el espacio. ¿Qué abarcan entonces los parajes de nuestra intimidad? En el caso de Bellessi mil paisajes, y en todos ellos un modo de habitar. La misma memoria es un lugar. Si la historia está conformada por recuerdos en el tiempo, la historia extrae los suyos del espacio. La naturaleza de Bellessi es consecuentemente un lugar donde el mito se encuentra de lleno con la historia y su terrible presente. Ya ocurre así en *Crucero*, donde el genocidio, apartándose de la alegoría, irrumpe bruscamente en el paisaje con la inmediatez de sus protagonistas: “en Santa Cruz –escribe nuestra poeta– abundan las tortugas gigantes, los refugiados nazis y los manglares” (1994: 13). Nada más lejos del paisaje idílico. La inmensidad íntima de la naturaleza del romanticismo pasa a ser en los

poemas de Bellessi una cuestión colectiva. Como en la novela de Gioconda Belli, la habitante de sus poemas es una mujer habitada, una “Isla” que contiene y es contenida (Bellesi, 1994: 84). A lo largo de su obra la relación tensa entre el yo y el no-yo deriva progresivamente en un ser con los otros.

En *Crucero Ecuatorial*, el espacio se comprime en la dimensión temporal del presente (el continente americano es *ser ahora*); en *Tributo del Mudo*, el tiempo se comprime en la dimensión espacial del aquí (los siglos que nos separan de la China imperial son el Delta del Tigre). Decía Rilke: “El mundo es grande, pero en nosotros es profundo como el mar”. Por eso conocer un espacio natural no puede ser otra cosa que conquistar la intimidad, personal y colectiva. Si nos remontamos hasta la dedicatoria de *Crucero*, entenderemos que ese lugar sólo puede ser “el borde de las carreteras de América”, el margen del margen. “Cruzamos la frontera / de Honduras con Guatemala / por una carretera a través de la selva, / raramente usada” (Ibíd.: 24).

En *Tributo del Mudo*, el exilio interior tiene lugar bajo la sombra de la dictadura. Los paisajes se cifran, se superponen como un caleidoscopio, ofreciéndonos la imagen inventada que conforman sus fragmentos. “Hay un juego de fricciones y de espejos, un paisaje con detrás otro paisaje, con detrás otro paisaje; un paisaje fantástico, letrado, imaginario, detrás del paisaje real de todos los días”, decía Bellessi sobre ese libro en una entrevista. El libro se abandona a la más absoluta de las quietudes, pero en plena contemplación sucede la epifanía, y cada epifanía es un viaje. *Tributo* da cuenta de este movimiento, elaborando una “historia del detalle” (Ibíd.: 2). El “Otoño”, por ejemplo, nos ofrece una visión: “Arañas / fantasmas del rocío / que cuelgan sobre naranjas: / hay cañas de ámbar detrás / hay un pétalo que cae / y un destello” (Ibíd.: 54).

¿Pero cuáles son los mitos que se proyectan en este relato interior y colectivo ;cambiante, trascendente y fragmentario? Repasando los tres libros de los que venimos hablando, podemos analizar algunas de las referencias e invenciones mitológicas de su catálogo siguiendo una sencilla clasificación:

1. Mitos del imaginario popular. En el poema IV de *Crucero ecuatorial*, se puede vincular el mito de los faroles con las sirenas homéricas: “Una bandada de loros cruza sobre la proa del Ferreiras. / Me está contando la historia / de los Faroles, las criaturas luminosas del río / que te arrastran al fondo de las aguas, al abismo”, (Ibíd.: 12). Otro

ejemplo del mismo libro, basado en un hallazgo arqueológico, es la historia de la niña muerta de Paracas (Bellesi, 1994: 48), cuya momia acoge el interior hueco de un sauce. Resulta tentador leerla como una alegoría de la extinción de aquella cultura indígena peruana, una cultura momificada –como la niña– en el acto de buscar refugio.

2. Mitos grecolatinos o del imaginario judeocristiano. El más llamativo de ellos es, sin lugar a dudas, el de la Amazona de *Danzante de doble máscara*. Bellesi toma de este mito griego su carácter bipolar: la Amazona tiene un pecho sí y otro no, es capaz de dar vida y de quitarla, de luchar y procrear, de aunar el mito y el logos. De origen europeo, designa al accidente geográfico con más personalidad de América. Hoy en día, el sustantivo “Amazonas” se usa con más frecuencia para referirse al río que a los personajes mitológicos de la *Ilíada*, aunque el nombre del primero se lo dio Francisco de Orellana cuando aún se llamaba Maraón, después de enfrentarse a una tribu local en la que hombres y mujeres luchaban por igual. Respecto a los elementos del imaginario judeocristiano, las referencias van desde *La Biblia* (de donde tía Asunta extraía material para sus cuentos en el poema “Detrás de los fragmentos”), el rosario, el rezo o la misa, hasta variantes de naturaleza pagana, como el carnaval o el Gauchito Gil⁶. Títulos como “Hierofanía” (“acto de manifestación de lo sagrado”), de origen griego, adquieren un carácter general aplicable a casi cualquier imaginario religioso.

4. Mitos literarios. Entra en este apartado el personaje del antropófago, presente en *Danzante de doble máscara*, un mito que tuvo una amplia difusión durante el Modernismo y que en 1928 cobraría vida en el “Manifiesto Antropofágico” de Oswald de Andrade⁷. En el manifiesto de Andrade se aleja de la ingenuidad del “buen salvaje”, así como de las simplificaciones folklóricas, para plantear la necesidad de devorar la experiencia extranjera y transformarla, para así crear una nueva identidad (brasileña) en la que el ser humano, natural y al mismo tiempo tecnificado, superaría el mesianismo (patriarcal y de clase) al que está sometida su existencia. Dice así de Andrade: “Antropofagia. Absorción del sacro enemigo. Para transformarlo en tótem”. En *Tributo del mudo*, podemos observar igualmente cómo se da un tratamiento mitologizante a algunas figuras poéticas chinas como Ch’ien T’ao, Wan Wei, Wu Tsao, Han T’sui-p’ín o Yü Hsüan-

⁶ Santo rebelde muy popular en Argentina al que se dedican pequeños altares cubiertos de banderitas rojas por todos los caminos y rutas del país.

⁷ Ese mismo año, Tarsila do Amaral pintará el cuadro *Abaporu* (MALBA, colección Constantini).

Chi, poetas reales que aparecen mezcladas en el libro con otras más difuminadas en su propia leyenda como Safo.

3. Mitos de origen histórico. Es el caso de Ulrico, el personaje de *Danzante* que alude a un soldado alemán nacido en Straubing en 1510, Ulrico Schmidel, que acompañó a Pedro de Mendoza en su exploración del Río de la Plata en 1535, donde permaneció durante 18 años. En 1553 volvió a Alemania y escribió un relato de sus experiencias en 1567, bajo el título de *Derrotero y viaje a España y las Indias o Viaje al Río de la Plata (1534-1554)*. Sobre la base de un relato histórico, agregó a su diario numerosas observaciones relativas a la geografía, flora y fauna rioplatenses. Entre estos mitos históricos pueden contarse también los de las ruinas de las ciudades mayas de Tulum (en la Península del Yucatán) y Tikal (en la región de El Petén, en Guatemala) de *Crucero*.

4. Mitos indígenas precolombinos y del presente. De una mezcla de elementos de diferentes mitos indígenas (algunos de ellos de creación) surge el Gran Andante Waganagaedzi, especialmente identificado con la cultura toba y protagonista de algunos poemas de *Danzante de doble máscara*. El jade es un elemento muy presente en *Tributo del mudo*, donde se le puede identificar con el arte chino y al mismo tiempo con el maya (el jade en sus diferentes variantes de color era utilizado por los mayas en ceremonias de magia oculta y se decía que en verde claro abría las puertas del más allá después de la muerte). En *Danzante de doble máscara* se habla explícitamente del *Ivimarae'i*, Aldea igualitaria o Tierra sin mal, un mito guaraní que encuentra su paralelo aymara en la *Suma Qamaña* (plenitud de la vida que los pueblos anhelan). Tanto en este libro como en *Tributo* se puede seguir la huella de los mitos guaraníes del colibrí (*mainumby*), creado por Dios (*Tupã*) y del murciélago (*Mbopi*), creado por el diablo (*Aña*) en un intento de imitar a Dios. El colibrí es un símbolo que parece identificarse en la poesía de Bellessi con el acto de creación, frente al Murciélago Final, que tiene resonancias de muerte y dictadura. En esta primera poesía de Bellessi, también es posible observar la influencia del llamado “nahualismo” de la cultura maya-quiché: una comunión misteriosa entre la Tierra y sus criaturas, mediante la cual cada ser humano encuentra su *alter ego* en la naturaleza, siendo su “nahual” ese doble vegetal o animal. Para los mapuches, los poetas o *genpines* escuchan los murmullos de la naturaleza, metamorfoseándose en animales, plantas o cualquiera de los cuatro elementos. Una función parecida, de figura mítica,

parece cumplir el jaguar en la poesía temprana de Bellessi, y en otras culturas indígenas latinoamericanas, desde los mayas hasta los wichí del Chaco.

Conclusiones

La poesía de Bellessi es un largo viaje de renovación hacia una Aldea igualitaria que fundarán los nuevos mestizos americanos, inmigrantes, indígenas diversos que aúnan sus mitos para leer la historia de su presente y llegar al futuro cargados de memoria. Sus mitos configuran una escatología atravesada de muerte y premoniciones que anuncia (como en “Mirando a Felicita”) “un día de fiesta” y que ve cómo reposa sobre el muelle la ropa lavada.

BIBLIOGRAFÍA

ANDRADE, Oswald de (1981). “Manifiesto Antropofágico”. *Obra escogida*. Caracas, Ayacucho.

BACHELARD, Gaston (1965). *La poética del espacio*. México, FCE.

BELLESSI, Diana (1985). *Danzante de doble máscara*. Buenos Aires, Último Reino.

____ (1988). *Eroica*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

____ (1994). *Crucero ecuatorial. Tributo del mudo*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

COE, Michael; BENSON, Elisabeth (1989). *La América antigua: civilizaciones precolombinas*. Barcelona, Folio.

CONTRERAS, Francisco (1919). “El movimiento que triunfa hoy. Manifiesto sobre el mundonovismo”, en *La varillita de virtud*. Santiago, Minerva, pp. 101-115.

CHOQUE QUISPE, María Eugenia (2006). “La historia del movimiento indígena en la búsqueda del Suma Qamaña (Vivir Bien)” en *International Expert Group Meeting on the Millenium Development Goal*. Nueva York, ONU, 11-13 de enero. Disponible en http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/workshop_MDG_choque.doc

ELIADE, Mircea (1988). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Labor.

FIERRO, Juan Manuel; GEEREGAT V., Orietta (2004). “La memoria de la Madre Tierra: el canto ecológico de los poetas mapuches”, en *ALH*, 33, pp. 77-84.

FORNS-BROGGI, Roberto (2004). "El eco-poema de Juan L. Ortiz", en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33, pp. 33-48.

GENOVESE, Alicia (1994). "Marcas de agua. Reedición de dos libros de un poeta singular", en *Clarín*. Buenos Aires, jueves 13 de octubre.

GOFF, Jaques Le (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós.

MELIÀ, Bartomeu; TEMPLE, Dominique (2004). *El don de la venganza y otras formas de economía guaraní*. Asunción, CEPAG.

MONTELEONE, Jorge (prol.) (1996). *Colibrí, ¡lanza relámpagos!*, *Antología de poemas de Diana Bellessi*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

ORTIZ, Juan L. (1996). *Obra completa*. Santa Fe, Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.

REISZ, Susana (1996). *Voces sexuadas, género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.

SPENGLER, Oswald (2005). *La decadencia de Occidente*. Barcelona, RBA.

Doble vuelta: del mito prehispánico en Cortázar, Fuentes y Garro, a la composición dramática de *El perseguidor de Tlaxcala*

HUGO SALCEDO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA (MÉXICO)

A Carmen Molina

En la obra breve de tres narradores latinoamericanos: Julio Cortázar (“La noche boca arriba”), Carlos Fuentes (“Chac Mool”) y Elena Garro (“La culpa es de los tlaxcaltecas”) es evidente la recuperación de facetas del mito prehispánico bajo ciertos matices que otorga la literatura fantástica. En los tres textos referidos, la noción de “extrañamiento” y la puesta en crisis de los personajes protagónicos que se enfrentan a las coordenadas de tiempos o espacios paralelos, los hacen sucumbir ante la solidez de su propio mundo construido. Se trata del triunfo de lo sobrenatural jalonado desde tiempos precolombinos, que gana la partida renunciando a la envoltura mortal a la que seguimos aferrados y que aparecen en estas referencias narrativas con la persecución agobiante y el alcance del mítico universo americano.

En los tres relatos se hace alusión al sentido de “viaje” que se expresa definitorio en la trayectoria de los personajes: en Fuentes, el protagonista ha realizado un desplazamiento de la ciudad de México al puerto de Acapulco, destino de playa otrora por excelencia antes de que otros complejos turísticos hicieran su aparición triunfante. Allí Filiberto emprende la huída sin pretendido regreso como se advierte con la compra de un sólo pasaje de ida, acción con la que intenta librarse de la auténtica pesadilla que ha llevado hasta los sótanos de su casa. Sin embargo, la empresa infructuosa lo hará regresar a su propio domicilio convertido en cadáver. En el texto de Elena Garro, la señora Laurita hace un recuento ante la servidumbre de los que llama “accidentes” sucedidos en el determinante viaje por automóvil a Guanajuato, en cuyo trayecto, se encuentra con el

hombre de ojos brillantes (su primo marido) con quien emprende un recorrido por la ciudad incendiada, y las rutas periféricas convertidas en canales infestados de cadáveres, y con quien –al cierre del relato– se habrá ido para siempre. Por su parte, en la anunciada obra de Cortázar, el personaje es trasladado en una ambulancia al hospital luego de que él mismo ha emprendido un trayecto por la calle Central primero y por la avenida bordeada de árboles y setos bajos después, instantes previos al impacto violento que lo hizo perder el control de su vehículo.

En ese sentido, lo que resulta pretendido entender es que las historias van introduciendo al personaje en el asunto temático a partir de la posibilidad de desplazamiento que permite la aparición de universos paralelos distintos (Cortázar), apreciando la debacle producto de la guerra (Garro) o conducentes irremediablemente al retorno mediante la separación imposible (Fuentes). El viaje, entonces, se aprecia unido al sentido de la huida: una salida tan forzada como necesaria. Laurita huye para siempre del que se denomina “este tiempo”, es decir, de su propio tiempo, al lado de su primo marido. Filiberto intenta la infructuosa huida para encontrarse tan sólo con la muerte. El motociclista cortazariano imposibilitado por los estragos del accidente físico –o el cansancio de la huida entre ciénegas y calzadas–, espera ya el desenlace funesto.

Pretendo que esta rápida aproximación a los tres ejemplos narrativos conduzca al espacio idóneo a fin de mostrar algunas líneas de composición dramática que hemos ejecutado para la confección de nuestra pieza *El perseguidor de Tlaxcala*, texto dramático que hace, a su vez, referencias constantes al juego de pelota, el sacrificio humano y las guerras floridas. Bien sabido es que, como menciona Lancelotti, la dimensión del cuento se ofrece en “un tiempo propio caracterizado por el dominio del suceso como hecho sucedido” siendo entonces el pasado, el signo de esta temporalidad específica, “bajo cuyo imperio tiene lugar la explicación de tal suceso o sea, el relato propiamente dicho” (1965: 47). Esta especificidad nos permite contraponerlo al devenir propio del texto dramático que se refiere a su receptor desde el entramado del llamado tiempo “presente” que confiere su específica naturaleza dinámica, ya que el suceso teatralizado “está sucediendo” ante los ojos del lector o espectador, aun cuando lo narrado ya “haya sido”,

es decir, aun cuando la propia historia ficcional no se refiere a aspectos del referente temporal en el tiempo del presente inmediato. Dicho de otra manera, mientras que lo pasado consumado resultaría condicionante para el texto narrativo, en el teatro confluye el tiempo real del público con el tiempo dramático de las acciones relatadas, que le otorga un sentido de cercanía, vigencia y aproximación.

Esta cualidad resulta inapreciable para el autor dramático que tiene a su alcance la doble posibilidad de enganchamiento: ya no sólo por el suceso traído desde los terrenos fantásticos y que pone en crisis la condición de confort o seguridad del personaje, sino que a su vez alcanza a proyectarse en el referente vivencial del espectador a merced del tiempo de los acontecimientos sucedidos en el espacio de la tridimensionalidad escénica. *El perseguidor de Tlaxcala*, texto dramático en un acto concluido en 2003, se afinsa “en la mentira infinita del sueño” propuesta en el cuento de Cortázar y que posibilita toda invención literaria, que alcanza a seducir y determinar el ejercicio autoral. Pareciera pues que, con lo dicho por el argentino, pudieran potenciarse entonces las siguientes premisas: 1) en la ficción todo es posible, 2) en la ficción no sólo todo es posible sino que en ella se origina el desajuste espacial que rompe con el determinismo lógico; dicho de una manera simple pero quizá más ilustrativa: “las cosas –extrañamente– no están donde deberían estar”; y 3) la ficción recupera ese segmento temporal sin un tiempo preciso que literalmente hace que los personajes “salten” de un momento histórico a otro sin ningún aviso que medie entre el hecho y su acción revelada como urgente y necesaria.

Por lo anterior es entonces que la estatua inerte del Chac Mool, traído hasta los sótanos de un domicilio capitalino, aparece con vello en sus brazos para después imponerse “erguido, sonriente, ocre, con su barriga encarnada”; a Laurita la persigue desde el lago de Cuitzeo hasta la ciudad de México, el indio tlaxcalteca con quien terminará reuniéndose; el joven motociclista huye jadeante de los aztecas que andan a la caza del hombre en la tercera noche de iniciada la guerra florida. La obra dramática retoma estas probabilidades y se da sitio en el recoveco intangible de la convivencia *non grata* (es decir, violentada) de planos temporales y espaciales que ponen en duda la condición de la realidad unívoca o definitiva; por el contrario, el sentido de extrañeza y de

movimiento incesante debajo de la superficie natural de las cosas son los elementos que sostienen esta ficción dramática.

El perseguidor de Tlaxcala es la sencilla anécdota de un par de viejos magnates apagados ya por el infortunio, que pretenden tener un renovado momento de esplendor mediante las apuestas en el Jai Alai, el juego de pelota vasca, que –en el momento cumbre de la partida– habrían de torcer el pronóstico al hacer perder a su Jugador estrella, llevándose de esa manera a sus arcas una buena cantidad invertida que podría recordarles las mieles de otros tiempos. Sin embargo el Jugador no será partidario en esta fraudulenta propuesta, arrastrando con su peripecia la ruina de sus entrenadores.

Las dubitaciones del solitario Jugador, mientras lanza y recibe la pelota desde la pared del frontón donde se capacita, ponen en duda la realidad de los hechos, permitiéndose la construcción del texto que relata fracturas en la cadena lógica de los acontecimientos, y teniendo como eje a quien un buen día su propia motocicleta desconoce y se maneja con autonomía por la carretera hasta estrellarse con estrépito en un árbol del camino, mientras –dice– “el tambor coronario palpita a un ritmo frenético, / afroantillano, / prehispánico...” que rememora el viraje insospechado del guerrero aparecido en el texto cortazariano que transita por las avenidas extrañas de una ciudad asombrosa, con un insecto de metal zumbando bajo sus piernas. Quedándose exhausto o atolondrado, el Jugador del drama aprecia que cierto día los relojes digitales se han vuelto locos, marcando horas y fechas a voluntad, sin orden conocido, o inventando –quizá– su propio orden, como lo propone Garro, mediante el tiempo que da una vuelta completa y se agota como la fuga irreparable del líquido que escapa lentamente de su recipiente.

Los sucesos al traslaparse en los renglones cronológicos del presente y el pasado prehispánico hacen “saltar” a escena a los guerreros aztecas que piden más antorchas, que lanzan gritos de combate bajo una lluvia de piedras y flechas encendidas. El Jugador huye, se esconde en esa irrefrenable carrera hasta que es localizado entre las estelas del Juego de Pelota. Y sobre las baldosas, el guerrero es jalonado por los cuatro acólitos que lo arrastran hasta la piedra sagrada, ante el sacerdote que luce su cuchillo de pedernal antes de extraer el corazón: “La flor más preciosa y exacta de todas las flores: / una

mariposa roja / el núcleo del nopal, / la pitaya humana / la tuna macerada en sangre”. Ante este vaivén referencial mítico y temporal, la presencia de Rubencito, el indígena que sirve a los magnates en la pieza dramática, es puntal, pues quizá como el Chac Mool de Fuentes, pretende resarcir el agravio encabezado por el extranjero y retornar el mundo al estadio precolombino de la civilización, y así transgredir la alteración de la causalidad y aproximarnos al asunto fantástico que invoca a lo absurdo y a lo contradictorio. Esta alteración al sistema lógico conocido lleva a los personajes al espanto propiciado por la anomalía que con determinación cobra fuerza.

Rubencito, confundido por sus patrones con un indio lacandón del sureste mexicano, explica las inundaciones y las sequías en la tierra de sus abuelos, productos de la inversión térmica ajena a las formas de vida en equilibrio. Y es que con el proyecto gubernamental anunciado, referente a la real instauración de maquiladoras que destruirán de manera irreversible las reservas selváticas de México y Centroamérica en una suerte de corredor manufacturero vendido al mercado global, habrá de hacerse más acuciante la opresión, el desplazamiento y exterminio irrefrenable de los pueblos originales. Por estas razones, y revelándose ante su empleador como un atleta y guerrero proveniente de la meseta de Tlaxcala, Rubencito explica la misión que se le encomienda, motivo por la cual ha sido enviado a fin de emprender la cruzada contra los ladinos y ofrendar a Huitzilopochtli nuevos sacrificios. Y se confiesa así como autor de la violencia fortuita en las calles de las grandes ciudades, responsable de las muertes súbitas en medio del juego de pelota, mientras crece el espanto de su jefe que lo escucha con pasmo. Consume entonces el sacrificio del patrón a quien electrocuta mientras se baña en su propio jacuzzi: “Yo soy chachalmua. / Esta lámpara es mi cuchillo, / y tu alberca el temalacatl / desde donde harás llegar nuestros pedimentos a los dioses”, comenta antes de producir un flamazo con el lanzamiento de su lámpara a la piscina, y participar así la nueva *xochiyáotl* o guerra florida.

Las causas de esta práctica estratégica de enfrentamiento cuerpo a cuerpo y que culminaba con la extracción del corazón, la decapitación, el flechamiento o la lapidación, se pretenden explicar a partir de varios motivos que van desde el canibalismo al aumento

en el crecimiento poblacional del centro de México. René Girard menciona por su parte que mediante el sacrificio se intentaba neutralizar la violencia interna del grupo de mayor fragilidad, por su composición de pobladores con lenguas y orígenes muy diferentes. Sin embargo, y tratándose de meras reflexiones teóricas, el sacrificio humano en Mesoamérica fue “una manera extraordinaria de utilizar todos los posibles sentidos de la muerte ritual, para mantener la vida y prolongarla después de la muerte” (Graulich, 2003: 21). Este sentido final es el que se pretende en *El perseguidor de Tlaxcala* donde la ofrenda humana se practica a fin de asegurar la continuidad mítica de la cosmogonía precolombina que habrá de resurgir para imponerse ante “lo otro”, ante lo distinto. Y por otro lado, el recelo de los pueblos sometidos a través de los siglos, apuntan hacia una nueva rebelión que reclama como suyos los espacios arrebatados y la recuperación de las costumbres vejadas.

La pieza dramática se cierra con la incertidumbre del suceso y que impregna la vida cotidiana de sus personajes. Rubencito piensa que su buen ejercicio guerrero habrá de verse recompensado con el ascenso a la clase de los nobles, aun cuando aguardan muchos otros sacrificios: “para dar orden al desorden / para componer lo descompuesto / para intentar el equilibrio de las cosas”. Un penacho majestuoso desciende del telar y corona la cabeza del tlaxcalteca, mientras el sonido festivo de una chirimía y el incienso invaden la escena. Incienso como ambientación funesta, “incienso dulzón de la guerra florida”, el olor a guerra insoportable que describe el cuento de Cortázar; olor “a horror, a incienso y sangre” que percibe Filiberto con la adquisición de su Chac Mool; la pestilencia y el incendio de la señora Laura en su travesía por la ciudad mexicana. Revisión y reescritura, en este ejercicio dramatúrgico que –si bien no se aproxima en efectividad literaria a la obra de los tres narradores latinoamericanos– se asienta en la tradición y modernidad de la escritura: en el asunto prehispánico como detonante y en la recuperación de otros textos que experimentan la modernidad mediante los intencionados movimientos del tiempo fracturado, los puntos de vista y el traslape maestro de los espacios ficcionales.

BIBLIOGRAFÍA

CORTÁZAR, Julio (1994). "La noche boca arriba" en *Obras Completas* Tomo 1. México, Alfaguara, pp. 386-392.

FUENTES, Carlos (1994). "Chac Mool", en *Los días enmascarados*. México, Era, pp. 9-27.

DAVIES, Nigel (1992). *El imperio azteca*. México, Patria.

GARRO, Elena (1998). "La culpa es de los tlaxcaltecas", en *La culpa es de los tlaxcaltecas*, México, Grijalbo, pp. 11-29.

GRAULICH, Michel (2003). "El sacrificio humano en Mesoamérica", en *Arqueología Mexicana*, sep. - oct., n.º 63, vol. XI, pp. 16-23.

HASSIG, Ross (2003). "El sacrificio y las guerras floridas", en *Arqueología Mexicana*, sep.-oct., n.º 63, vol. XI, pp. 46-51.

LANCELOTTI, Mario A. (1965). *De Poe a Kafka para una teoría del cuento*. Buenos Aires, Eudeba.

SALCEDO, Hugo (en prensa). *El perseguidor de Tlaxcala*. México, Universidad Autónoma de Baja California, p. 70.

UBERSFELD, Anne (s.f.). *La escuela del espectador*. Madrid, Asociación de Directores de Escena.

VAX, Louis (1965). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba.

Lo sagrado y lo profano en *El hablador*

AGUSTÍN PRADO ALVARADO

Para Marietta Andrea quien recién nacida
me escuchó contarle un mito griego

*A la mayoría de los lectores, la novela latinoamericana les debe
parecer obsesionada con la historia y los mitos latinoamericanos*
Roberto González Echevarría

Mario Vargas Llosa figura en el grupo de escritores seducidos por la cautivadora selva peruana, poblada actualmente por numerosos pueblos de orígenes prehispánicos. Su interés por esta región del Perú (y por la cultura machiguenga¹) es consecuencia de un viaje a la Amazonía emprendido en 1958 cuando, recién egresado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, se encontraba a pocos meses de marchar hacia Europa para convertirse en escritor. Aunque posteriormente ha continuado visitando los vastos territorios de la selva peruana repetidamente, recuerda aquella excursión como el semillero de las novelas *La casa verde* (1966), *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y *El hablador* (1987) (Vargas Llosa, 1971, 1993, 2001).

Diseño narrativo de *El hablador*

Para confeccionar el diseño narrativo de *El hablador* Vargas Llosa se sirvió nuevamente de los mismos bosquejos utilizados en *La tía Julia y el escribidor* (1977) e *Historia de Mayta* (1984). Esta estructura novelística nos muestra un plano narrativo (o de acontecimientos) donde alternan dos tramas vinculadas por vasos comunicantes

¹ Los machiguengas constituyen actualmente uno de los pueblos de la amazonía peruana ubicados en los tupidos bosques de los departamentos del sureste peruano de Cuzco y Madre de Dios. Sus orígenes se remontan a las fechas prehispánicas, su incorporación a la sociedad occidental peruana es un acontecimiento de los años recientes. La lengua machiguenga pertenece a la familia lingüística *arawak* con fuerte influencia del quechua como anota el lingüista Gustavo Solís (2002).

relatados desde un plano discursivo por un narrador en primera persona (homodiegético/extradiegético).

En *El hablador* entonces el tejido argumental está ramificado en dos anécdotas. La primera hilvanada en los capítulos pares, incluyendo el primer capítulo, rememora la estancia de un novelista peruano en Firenze; ciudad donde se encuentra refugiado con la finalidad de alejarse del Perú para disfrutar de la literatura y el arte italiano, a su vez, también son evocados su vida universitaria y su paso por la televisión. La segunda historia, bordada en los capítulos impares, la conforman los relatos míticos y personales enunciados al principio por un enigmático narrador oral encargado de contárselos a la población machiguenga a la cual se ha integrado. La identidad de este “hablador” como descubriremos finalmente, en el capítulo VII, está encarnada en el personaje de Saúl Zuratas. El entrelazado de ambos planos narrativos empieza desde el primer episodio del libro al toparse este (auto)exiliado novelista peruano con una exposición fotográfica que retrata a los selváticos machiguengas.

No había objetos en el interior de la galería, sólo fotos, a lo menos una cincuentena, la mayoría bastante grandes [...] fueron tomadas en el curso de un viaje de dos semanas por la región amazónica de los departamentos del Cusco y de Madre de Dios, en el Oriente peruano [...]. Las fotos materializaban bastante bien el propósito de Malfatti. Allí estaban ocultos los machiguengas lanzando el arpón desde la orilla del río, o, semiocultos en la maleza, preparando el arco en pos del ronsoco o la huangana; allí estaban, recolectando yucas en los diminutos sembríos desparramados en torno a sus flamantes aldeas... (Vargas Llosa, 1987: 8)

Este inesperado encuentro con el Perú amazónico activa su memoria despertando dos recuerdos personales: sus años en la Universidad de San Marcos en la década del cincuenta y su posterior incursión de seis meses en la televisión peruana en 1981. En el relato de la vida universitaria el narrador presenta a Saúl Zuratas, el personaje central del libro. Zuratas es compañero de universidad del novelista, su ficha biográfica detallada por el narrador nos indica su origen judío por vía paterna. Otro apunte significativo es el inmenso lunar que ocupa parte de su rostro, motivo por el cual es apodado Mascarita. El ingrediente que completa sus datos es su fervoroso aprecio hacia el pueblo selvático de los machiguengas adherido a su preocupación por preservar esta cultura, llevándolo a la decisión de abandonar la carrera de abogado al inclinarse por los estudios etnológicos. Aunque Zuratas no posee un santuario literario

como el narrador, sí se menciona que su única lectura devota es *La metamorfosis* de Franz Kafka: como tributo al escritor judío-checo bautiza a su apreciada mascota, un lorito, con el nombre de Gregorio Samsa. Estos datos ofrecerán al lector y al narrador una de las pistas centrales para acondicionar la intriga argumental.

Lo oportuno de los capítulos II y IV, significativamente este último, es que el narrador como resultado de una excursión universitaria a la selva nos informa y familiariza acerca del universo mítico machiguenga. Conoceremos entonces a *Tasurinchi* dios creador del mundo selvático por medio del soplido. *Kientibakori*, el dios del mal, “patrón de los demonios y creador de todo lo ponzoñoso e incomedible (Vargas Llosa, 1987: 89). Otros personajes importantes serán los brujos y curanderos repartidos en dos clases: los benéficos: *seripigaris*, y los maléficos: *machikanaris*. Aunque nos beneficiamos con toda esta información, el mayor disfrute de la mitología machiguenga se encuentra en los capítulos dedicados a estos relatos.

Lo sagrado y lo profano en *El hablador*

Considero que el punto más logrado del libro es la (re)elaboración del ramillete de relatos míticos narrados por el hablador (Zuratas). La destreza novelística de Vargas Llosa consistió en evadir en su escritura un simple y mecánico traslado de los mitos machiguengas, recopilados por el padre Joaquín Barriales (1977)², a su novela. Para darle verosimilitud literaria a la parte mítica de los capítulos impares confeccionó una narración similar en diversos grados a los discursos legendarios pronunciados en las sociedades consideradas arcaicas y tradicionales utilizando dos recursos: primero, la (re)creación de las normas del discurso oral (primario) donde su personaje hablador enuncia directamente un manojito de historias a un(os) receptor(es) específico(os). Segundo, la (re)escritura literaria de los mitos machiguengas hilvanados dentro de su órbita mítico-social y a su vez acoplándolos con algunos relatos canónicos de la literatura occidental.

² Al finalizar la novela en un (para)texto Vargas Llosa agradece al Instituto Lingüístico de Verano y reconoce haberse servido de los mitos machiguengas traducidos y recopilados por el padre Joaquín Barriales (1977). Aunque no menciona otros trabajos de recopilación en los agradecimientos, lo más seguro es que haya revisado las traducciones de Betty Elkins de Snell (1979) entre otros.

Para alcanzar un infalible efecto en la lectura, de presenciar y escuchar a un narrador oral, Vargas Llosa ha emulado algunos códigos típicos de las culturas ágrafas. Brigitte König (2001) examina *El hablador* valiéndose de los postulados teóricos registrados por Walter Ong (1993) y Albert Lord (1960). Ong, como lo recuerda König, define a la cultura de oralidad primaria como aquel discurso que se efectúa: “Sin ningún conocimiento de la escritura o de la imprenta” (König, 2001: 454). Los rasgos de esta oralidad primaria suelen ser la fórmula, la redundancia y la hipérbole, los episodios seguidos, los saltos temporales (donde no hay linealidad sino circularidad en el tiempo), las fórmulas de apertura y de conclusión y la interacción entre el narrador y el público.

Su análisis parte de un estudio extratextual comparativo entre las versiones de la novela escritas a máquina y la editada en forma de libro. Para proceder con su estudio comparativo ha revisado el archivo de los Mario Vargas Llosa *Papers* depositados en la Universidad de Princeton. Utiliza como muestra el primer párrafo del capítulo III de la novela en el que se relatan los tiempos primigenios de los machiguengas donde la naturaleza proporcionaba el alimento cotidiano y la armonía entre los hombres era perpetua.

Después los hombres de la tierra echaron a andar, derecho hacia el sol que caía. Antes, permanecían quietos ellos también. El sol, su ojo del cielo, estaba fijo. Desvelado, siempre abierto, mirándonos, entibiaba el mundo. Su luz, aunque fuertísima, Tasurinchí la podía resistir. No había daño, no había viento, no había lluvia. Las mujeres parían niños puros. Si Tasurinchí quería comer, hundía la mano en el río y sacaba, coleteando, un sábalo; o, disparando la flecha sin apuntar, daba unos pasos por el monte y pronto se tropezaba con una pavita, una perdiz o un trompetero flechados. Nunca faltaba qué comer. No había guerra. Los ríos desbordaban de peces y los bosques de animales. Los mashcos no existían. Los hombres de la tierra eran fuertes, sabios, serenos y unidos. Estaban quietos y sin rabia. Antes que después. (Vargas Llosa, 1987: 38)

Este párrafo es comparado por König con la primera versión tipada a máquina donde nos muestra las significativas diferencias empezando por el nombre de *Tasurinchí* quien en la versión inicial era nombrado como *Talacnil*. Su análisis también permite advertir que la última versión ya editada en forma de libro pretende respetar el pensamiento sacro machiguenga. Con el propósito de corroborar este planteamiento prueba cómo en la primera versión hay un acopio de datos

posteriormente cambiados: “Si Talacnil quería comer, hundía la mano en el río y sacaba coleando, un pez de carne sabrosa, sin espinas; o soplabla una cerbatana al bosque, sin apuntar, y daba unos pasos, sabiendo que encontraría un venado tierno, recién flechado” (König, 2001: 456), en la versión definitiva el lexema “venado” es cambiado, pues Vargas Llosa revisando la recopilación mitológica del padre Barriaes encuentra que el venado es un animal sagrado para este pueblo y no puede ser cazado.

Examinando otros componentes en el párrafo escogido como modelo de su análisis, se simboliza en los adverbios de tiempo “antes” y “después” la concepción circular del tiempo, propia de las culturas orales. Otros códigos orales que encuentra es la redundancia en las enumeraciones y la fórmula: “Eso era antes” o “Eso es, al menos, lo que yo he sabido” presentes en los relatos transmitidos por el hablador. Otra huella de la oralidad en la novela es la interacción con el auditorio, aunque este punto no lo desarrolla König (pero sí lo menciona) lo retomo para indicar las variantes producidas entre el hablador y sus oyentes, lo cual le permite darle mayor proximidad a su público y evitar así un distanciamiento solemne: “Empecé a reírme. Así como ustedes ahora me reía” (Vargas Llosa, 1987: 116). Le posibilita, a su vez, dar cuenta de su persona: “No fui como me están viendo. No me refiero a mi cara” (Vargas Llosa, 1987: 200), o contar sus inicios como hablador: “Quería decirles más bien que yo, antes, no fui lo que soy ahora. Me volví hablador después de ser eso que son ustedes en este momento. Escuchadores” (Vargas Llosa, 1987: 201). Emil Volek (1994) observa con pertinencia que la simulación efectuada de un discurso indígena se debe al uso de algunos rasgos dialectales del español de la Amazonía donde destacaría el empleo del gerundio con el significado de consecuencia o efecto o funcionando como predicados.

El segundo acierto literario, como apunté, se localizaba en el manejo de la información mitológica manifestada dentro de sus significativos y específicos parámetros. Por eso los mitos registrados en *El hablador* no solamente funcionan como historias contadas exclusivamente para entretener a los pobladores machiguengas. Para comprender el significado y funcionamiento de los mitos dispondremos con provecho de los conceptos divulgados por Mircea Eliade (1973, 1974, 1998, 2000). Eliade acertadamente se interroga en sus investigaciones si hay

posibilidad de encontrar una definición única capaz de dar cuenta de todos los tipos y funciones de los mitos en las sociedades arcaicas y tradicionales. Por ello expone una definición bastante amplia sobre el mito: “Es, pues, siempre el relato de una ‘creación’: se narra cómo algo ha sido producido y ha comenzado a ser” (Eliade, 2000: 16-17).

Una de las distinciones medulares acuñadas por Eliade al describir las fisonomías del mito son las diferencias entre “historias sagradas” e “historias profanas”. Las historias sagradas, explica el autor, son aceptadas por las sociedades primitivas o tradicionales como relatos “verdaderos” porque explican los orígenes de sus mundos (la vida, la muerte, flora y fauna, actividades sociales) se diferencian de las historias profanas o “falsas” porque éstas no refieren sobre los tiempos iniciales o cosmogónicos, además de centrarse en anécdotas de la fauna y carecer del componente sacro.

En la novela de Vargas Llosa se pueden leer varios de estos mitos sagrados desempeñando su cometido explicativo de evocarle a los machiguengas los orígenes de su mundo astral, de su condición de pueblo errante, del origen de sus alimentos, etc. En el capítulo VII, por ejemplo, se relata el génesis de este pueblo.

Ésta es la historia de la creación.

Ésta es la pelea de Tasurinchi y Kientibakori.

Eso era antes.

Allí ocurrió, en el Gran Pongo. Allí el principio principió. Tasurinchi bajó desde el Inkite por el río Meshiarení con una idea en la cabeza. Hinchando su pecho, empezaría a soplar. Las buenas tierras, los ríos cargados de peces, los bosques repletos, tantos animales para comer, irían apareciendo. El sol estaba fijo en el cielo, calentando el mundo. Contento, mirando lo que aparecía. A Kientibakori le dio su rabieta terrible. Vomitaría culebras y sapos viendo lo que ocurría allá arriba. Tasurinchi soplabla y habían comenzado a aparecer también los machiguengas... (Vargas Llosa, 1987: 205)

Esta clase de mitos afloran continuamente en boca del hablador. Por ello es que también podemos detectar otros relatos fundacionales. En el episodio V de la novela, por ejemplo, encontramos los mitos que explican los orígenes del sol y las manchas de la luna (Ibíd.: 110-112), el origen de los cometas a consecuencia de las rabietas (Ibíd.: 119-122) o la aparición de las luciérnagas (Ibíd.: 124-126).

Todo este dédalo de mitos ordenados de manera yuxtapuesta presentan otro de los rasgos propios del mito: la variación. Los mitógrafos han observado que este

tipo de relatos modifica su trama (mas no su condición explicativa-fundacional). Eso lo apreciamos igualmente en las variantes enunciadas por este hablador. Por ejemplo, en el mito donde se describe que la luna (Kashiri) es padre del sol varía argumentalmente en otro mito contado después poniendo al sol como padre de la luna (Ibíd.: 110-113).

De *tasurinchi* a Gregorio Samsa: los relatos profanos

Distinguidos los relatos sagrados de los profanos encontraremos en la novela textos a los que podemos reconocer dentro de los márgenes semánticos del discurso profano. Suelen ser estos textos los referidos a las historias protagonizadas por otros *tasurinchis*, por los *seripigaris* o los correspondientes a la vida del hablador. De las historias profanas narradas por el hablador (Zuratas), tal vez, la más atractiva sea su relato literario favorito *La metamorfosis* de Franz Kafka. La adopción de la breve obra maestra de Kafka al escenario selvático es presentada como parte de una experiencia personal padecida por el mismo hablador. Contada como para ilustrar su biografía a la tribu no tiene ninguna intención de rememorar los tiempos de los orígenes o fundaciones, por lo tanto, no es un texto sacro sino profano.

Yo era gente. Yo tenía familia. Yo estaba durmiendo. Y en eso me desperté. Apenas abrí los ojos comprendí ¡ay!, ¡Tasurinchi! Me había convertido en insecto, pues. Una chicharra-machacuy, tal vez. Tasurinchi-gregorio era. Estaba tendido de espaldas. El mundo se habría vuelto más grande entonces. Me daba cuenta de todo. Esas alas color barro, transparentes, que crujían con mis movimientos, doliéndome tanto, habrían sido antes mis brazos [...] Pero mis parientes nada decían. Disimulando, iban y venían por la cabaña, por el río, como sin darse cuenta de la desgracia que me sucedía. Se avergonzarían, también, ¡Como lo han cambiado!, diciendo, y por eso no me nombrarían... (Vargas Llosa, 1987: 196)

En nuestra lectura entendemos que a pesar de que este texto pertenece a los consignados relatos profanos, el narrador ha moldeado la historia de Kafka aclimatándolo al ambiente amazónico.

Y, mientras tanto, yo veía todo. El mundo parecía contento, igual que antes. Veía a los niños levantar las piedras de los hormigueros y comerse, dichosos, pelándoselas, a las hormigas de cáscara dulce. A los hombres, yendo a limpiar las hierbas del yucal o pintándose de achiote y huito antes de salir de caza. A las mujeres, cortando la yuca, masticándola, escupiéndola, dejándola reposar en las bateas del masato y desenredando el algodón para tejer la chusma. (Ibíd.: 196-197)

Esta metamorfosis padecida por el *tasurinchí*-hablador (Zuratas) produce una asimilación en la ficción de lo occidental a lo amazónico, por ello, produce una doble lectura. La primera para los oyentes machiguengas quienes asimilan el relato habiéndose transculturado a su espacio. Y la segunda lectura es la que operamos los lectores (*in fabula*) occidentalizados pues reconoceríamos el eficiente palimpsesto literario por la mención de *tasurinchí*-Gregorio (Samsa) y el apego al argumento de la novela de Kafka adaptada a la calurosa selva.

Otro de los relatos profanos es la historia de Cristo y del pueblo judío presentado igual que el relato kafkiano aclimatado al mundo selvático para la comprensión de los oyentes machiguengas.

Un espíritu poderoso los había soplado. No tenía cara ni cuerpo. Era Tasurinchí-jehová. Los protegía, parece. Les había enseñado lo que debían hacer y también las prohibiciones. Sabían su obligación, pues. Vivirían tranquilos. Contentos y sin rabia vivirían en paz [...] Era distinto. ¿Un serigorómpi? Sí, tal vez. Empezó a decir: “Soy el soplido de Tasurinchí, soy el hijo de Tasurinchí, soy el hijo de Tasurinchí, soy Tasurinchí. Soy esas tres cosas a la vez.” Eso decía. Y que había bajado del Inkite a este mundo, enviado por su padre, que era él mismo, a cambiar las costumbres pues las gentes se habían corrompido y ya no sabían andar... (Vargas Llosa, 1987: 207)

La apropiación de los relatos occidentales para incorporarlos al imaginario machiguenga como textos profanos no ha sido la única reformulación literaria emprendida en esta novela. Emil Volek (1994) observa atinadamente que los discursos mitológicos del hablador tienen una condición principalmente dialógica; pues cuenta diversas versiones de los mitos, mezcla sus narraciones con sus vivencias personales, insiste en que lo que cuenta ha sido contado a otros, indaga o coteja sus historias con otros *seripigaris* e interactúa con el público. Todos estos elementos evitan la sacralización del hablador como personaje: “En el mundo que respira magia y mito a cada paso, este hablador es sorprendentemente pragmático y moderno” (Volek, 1994: 115).

Aunque coincido con muchos de los planteamientos de Volek sigo sosteniendo que en esta novela ciertos códigos de la mitología tal como funcionan en las sociedades tradicionales y “arcaicas” son mostrados, por Vargas Llosa, cumpliendo su rol explicativo-fundacional. Por ejemplo, Volek considera que la repetición en las versiones de los mitos es un aspecto constitutivo de un discurso que deja de ser

solemne. Es cierto que no hay relación solemne en la relación del hablador (Zuratas) y su auditorio, sin embargo, la repeticiones en los mitos orales es un distintivo de estos textos por eso no sería un “elemento añadido” del autor. Sencillamente, como lo han explicado los antropólogos, las variantes no se pueden evitar por ser narraciones orales que mudan información de narrador en narrador o incluso de tribu en tribu, por ello las diferencias míticas acerca de un tema constituyen comprensiblemente un signo inconfundible en el proceso de transmisión oral efectuadas por el hablador (Zuratas).

Lo sagrado y lo profano como discursos constituyen una de las entradas por las cuales Vargas Llosa nos permite acercarnos a una cultura viva de raíces prehispánicas todavía vigente. Más allá de los tipos de lecturas que podríamos realizar sobre *El hablador*, por ejemplo, examinarla como novela de metaficción (Lienhard, 1992) o una novela de archivo (González Echevarría, 2000) el libro también nos lleva a reflexionar sobre las diferentes condiciones precarias o afortunadas de estos pueblos amazónicos del Perú y por extensión de América. Sin embargo, el gran mérito literario de *El hablador* reside en poder conocer, disfrutar, valorar y apreciar las creaciones mitológicas machiguengas herederas desde tiempos prehispánicos y perdurables aún en la imponente y paradisíaca Amazonía peruana.

BIBLIOGRAFÍA

BARRIALES, Joaquín (1977). *Matsigenka*. Madrid-Lima, Secretariado de Misiones Dominicanas.

Eco, Umberto ([1979] 1993). *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.

ELIADE, Mircea ([1963] 1973). *Mito y realidad*. Madrid, Guadarrama.

____ ([1955] 1974). *Imágenes y símbolos*. Madrid, Taurus.

____ ([1957] 1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós.

____ ([1963] 2000). *Aspectos del mito*. Barcelona, Paidós.

ELKINS DE SNELL, Betty (1979). *Cuentos folklóricos de los machiguengas*. Yarinacocha, Instituto Lingüístico de Verano.

FORGUES, Roland (ed.) (2001). *Mario Vargas Llosa. Escritor, ensayista ciudadano y político*. Lima, Editorial Minerva.

GENETTE, Gerard ([1962] 1989a). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

_____ ([1972] 1989b). *Figuras III*. Barcelona, Lumen.

GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, Roberto ([1990] 2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.

HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana Maria (ed.) (1994). *Mario Vargas Llosa. Opera Omnia*. Madrid, Pliegos.

KAFKA, Franz (2003). *Narraciones y otros escritos. Obras completas III*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores.

KÖNIG, Brigitte (2001). "Metalingüística y oralidad fingida en Mario Vargas Llosa" en FORGUES, Roland (ed.), *Escritor, ensayista ciudadano y político*. Lima, Minerva, pp. 441-463.

LIENHARD, Martin ([1990] 1992). *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico cultural en América Latina 1492-1988*. Lima, Horizonte.

LORD, Albert (1960). *The singer of tales*. Cambridge, Mass, Harvard University.

ONG, Walter ([1987] 1993). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica.

OVIEDO, José Miguel (1982). *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona, Seix Barral.

RAMA, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.

SOLIS FONSECA, Gustavo (2002). *Lenguas en la Amazonía peruana*. Lima, Programa-FOTE-PE-Ministerio de Educación.

USANDIZAGA, Helena (ed.) (2006). *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid, Iberoamericana/Vervuert.

VARGAS LLOSA, Mario (1966). *La casa verde*. Barcelona, Seix Barral.

_____ (1971). *Historia secreta de una novela*. Barcelona, Seix Barral.

_____ (1977). *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona, Seix Barral.

_____ (1984). *Historia de Mayta*. Barcelona, Seix Barral.

_____ (1987). *El hablador*. Barcelona, Seix Barral.

_____ (1993). *El pez en el agua. Memorias*. Barcelona, Seix Barral.

_____ (2001). *Literatura y política*. México, Instituto Tecnológico y de Estudios de Monterrey-Fondo de Cultura Económica.

VOLEK, Emil (1994). “*El hablador: del realismo mágico a la postmodernidad*” en HERNÁNDEZ DE LÓPEZ, Ana Maria (ed.), *Mario Vargas Llosa. Opera Omnia*. Madrid, Pliegos, pp. 110-121.

El tiempo principia en Xibalbá: claves míticas y realidad socio-política

LEONOR VÁZQUEZ-GONZÁLEZ

UNIVERSITY OF MONTEVALLO, ALABAMA

El tiempo principia en Xibalbá se considera como la manifestación mejor lograda de la novelística indígena guatemalteca contemporánea. Escrita en 1972 por Luis de Lión, esta novela despliega una rica pluralidad de resonancias sociales, culturales y políticas cuya significación es relevante para entender los problemas de una sociedad cruzada por profundas fracturas sociales. Asumiendo como horizonte la riqueza de estos aspectos, este breve análisis se limita a señalar cómo los elementos míticos de esta novela articulan ciertas estrategias de crítica social cuya importancia política es innegable. Siguiendo a Hans Blumenberg (2004: 103), quisiera mostrar cómo el potencial poético y mítico de esta novela contribuye a desestabilizar los poderes de una sociedad excluyente.

La relevancia de la crítica mítico-social de esta obra es más significativa en la medida en que el autor mismo fue engullido por la violencia estructural que caracteriza a la sociedad guatemalteca. Nacido en 1940 en el pueblo Kakchiquel de San Juan del Obispo, José Luis de León Díaz fue condenado a pagar con su vida el atrevimiento de cuestionar las diferencias abismales de la sociedad guatemalteca. Su compromiso social se manifestó en sus diversas funciones docentes (fue maestro rural y urbano, además de profesor universitario) y en su activismo cultural y político que lo llevó a militar en la organización clandestina Partido Guatemalteco del Trabajo (PGT). Fue secuestrado en 1984 y no se volvió a saber de él sino hasta 1999 cuando su nombre y foto aparecieron en un registro militar de personas que fueron desaparecidas y asesinadas por el Ejército de Guatemala. En 2005 el Estado de Guatemala, a través del presidente Óscar Berger, reconoció oficialmente el secuestro y asesinato de Luis de Lión y pidió disculpas a la familia del escritor. La desaparición prematura de Luis de Lión interrumpió una producción

literaria que consta de tres libros de cuentos, dos pequeños libros de poesía y la novela *El tiempo principia en Xibalbá*. Con esta última, Luis de Lión obtuvo el primer lugar del Premio Centroamericano de Novela en los Juegos Florales de Quetzaltenango. Esta obra, sin embargo, no fue publicada sino hasta 1985. En nuestros días, es objeto de un número creciente de ensayos críticos, interés que se enmarca en el actual proceso de reivindicaciones étnicas que vive Guatemala.

Las reflexiones acerca de esta obra pueden empezar por notar que el mito, como historia preñada de referencias simbólicas, pretende responder a ciertas preguntas fundamentales de la existencia: ¿Quiénes somos? ¿Por qué somos así? ¿Qué nos diferencia de los Otros? Ahora bien, en la medida en que el mito asume el carácter de esquema narrativo con amplio enraizamiento social, éste posee una importancia política fundamental. Independientemente de las diversas teorías del mito, puede decirse que el juego simbólico e imaginativo del mito permite realizar múltiples transgresiones que pueden mostrar la precariedad de las fronteras y distinciones sociales —en este caso, los de una sociedad opresiva y excluyente. El juego poético del mito —lleno de imaginación alegórica, mutaciones imprevistas, repeticiones, recursos rituales, etc.— contribuye a mostrar los complejos mecanismos que generan las dimensiones más desesperantes de una sociedad escindida y oprimida.

En mi opinión, estas reflexiones ayudan a entender la profundidad de los conflictos que afligen a los personajes de esta novela. *El tiempo principia en Xibalbá* genera un marco narrativo que subraya los problemas más complejos y profundos que surgen en la autocomprensión de los miembros de una comunidad cuyas posibilidades identitarias son interrumpidas debido a una negación de la interacción concreta entre seres humanos concretos. En un plano más general, esto nos ayuda a comprender cómo las matrices mitológicas —generadoras de identidad a cierto nivel— se recrean en un contexto socio-político excluyente para desmitologizar, valga el contrasentido, las divisiones sociales. Las constelaciones míticas de *El tiempo principia en Xibalbá* nos ofrecen una perspectiva para comprender la aceptación, el odio, el desprecio, la necesidad, el amor y el rechazo que configuran la relación ladina-indígena en Guatemala. En la medida en que esta obra logra

desarrollar estos temas, se nos presentan aspectos constitutivos de la opresión que son omitidos por visiones teóricas inflexibles y congeladas.

Es casi imposible leer una página de *El tiempo principia en Xibalbá* sin sentir los ecos de las tradiciones míticas de los pueblos mayas. Mientras la lectura avanza, el lector se siente cautivado por la manera en que la trama se consolida a partir de evidentes resonancias míticas. Varios críticos literarios han observado los diversos elementos retóricos, religiosos y explicativos, especialmente aquellos que se encuentran en el *Popol Vuh*. En su prólogo a *El tiempo principia en Xibalbá*, Arturo Arias menciona la concepción cíclico-espiral del tiempo —elemento central que caracteriza la concepción maya de éste (Garza)— y el sentido de comunidad presente en la voz narrativa. Tatiana Bubnova (2001: 189-190) reflexiona sobre los conflictos existenciales que plantea una otredad oprimida en un contexto catastrófico enmarcado en el eterno retorno. Por su parte, Laura Martín enumera una serie de recursos narrativos y lingüísticos que realzan los elementos religiosos y míticos de la cosmovisión maya, por ejemplo, el significado simbólico de los animales y elementos naturales, tales como el viento. Particular mención merece la insistencia de Martín en el manejo lingüístico repetitivo, tan peculiar al rito, que caracteriza a la voz narrativa. El lenguaje de esta obra ayuda a que las resonancias míticas penetren la realidad guatemalteca. Con un lenguaje lleno de guatemaltequismos, de repeticiones y de alusiones, se genera un ambiente de irrealidad en el que las líneas que establecen las distinciones socio-culturales se desdibujan y se cuestionan.

El marco narrativo de *El tiempo principia en Xibalbá* se ubica en una crónica mítica de la destrucción descrita en el intervalo entre dos vientos avasalladores que definen un tiempo cíclico y espiral. La obra inicia con la descripción de un viento destructivo, el cual “abría y cerraba las puertas [...] rompía los cercos, despedazaba los techos de paja, se llevaba las hojas de lámina, quebraba las tejas [...] mataba gallinas [...] sobaba su lengua áspera y roma hasta más allá del corazón, en el mero fondo de la vida” (De Lión, 1997: 3). La obra cierra el ciclo remarcando los efectos del viento destructivo: las semillas se pudren, los árboles se secan, la gente abandona el pueblo. La última frase martilla en la mente del lector el comienzo del texto: “Entonces, esa noche, primero fue el viento”

(Ibíd.: 102-103). Las resonancias destructivas de un viento que todo lo convierte en polvo son atenuadas por el hecho de que De Lión ubica su narración en un ambiente onírico en el que los hombres “somataban cabeza contra cabeza por aquello de que todo hubiera sido un sueño, para despertar plenamente” (De Lión, 1997: 58). El vaivén narrativo de la obra oscila entre un estado de caos y uno de orden: se va de la violencia a la calma, de la obscuridad a la luz. En este medio sombrío, Luis de Lión desarrolla una narración que tematiza las fuerzas que moldean la conciencia de la propia opresión.

Los personajes de *El tiempo principia en Xibalbá* se perfilan como personajes-tipo que representan actitudes fundamentales en la autoconciencia de la propia subordinación. Es importante aclarar, sin embargo, que tal autoconciencia no supone una identidad cultural y mítica inmutable. Por el contrario, las actitudes adoptadas por los personajes de la obra muestran cómo los elementos culturales no pueden ser entendidos si no se toma en cuenta la opresión construida en términos de la negación del Otro. En este punto, nos permitimos diferir de Bubnova: no creemos que el sentido de la obra apunte a una revaloración de lo propio en el que lo mítico no cumple una función esencial. Esta novela muestra cómo la opresión social, cultural y étnica interrumpe la reconciliación, y por qué no decirlo, la propia autoestima de los personajes consigo mismos. Por eso, esta obra proyecta uno de los aspectos más hondos y trágicos de una sociedad profundamente escindida.

La narración de la obra es sencilla puesto que consiste en los avatares experimentados por una comunidad indígena en torno a la semejanza física y onomástica entre la Virgen de la Concepción, patrona del pueblo, y de una mujer indígena, la Concha, apodada precisamente la “Virgen de la Concepción”. La vida de la Concha es delineada en función de esta semejanza y le permite a De Lión registrar las actitudes colectivas del pueblo indígena frente a la conciencia de su propio ser en tanto subordinado a la cultura ladina opresora. Por un lado, ella es deseada en la medida en que se parece a la imagen; por el otro, es odiada y despreciada en cuanto representa lo negativo, lo malo, lo indeseable, lo desconocido. El cura del pueblo la describe como el “resumen de todo... protestantismo, comunismo, masonería y liberalismo” (De Lión, 1997: 16-17). La

semejanza entre la Concha y la Virgen de la Concepción permite expresar, en una sola nota, la adoración indígena por un elemento religioso de la cultura ladina y el desprecio de lo propio. Sin embargo, la referencia a la sexualidad como contacto humano íntimo parece llevar la semejanza entre la deidad y la mujer indígena a un plano más profundo que el de las oposiciones culturales, religiosas y étnicas. La sexualidad, en este contexto, parece simbolizar el contacto con el Otro dentro de una sociedad escindida, no sólo como exponente de una cultura, sino como ser humano.

En el horizonte de la actitud colectiva del pueblo, la historia de la Concha se entrelaza con las historias de Juan Caca y Pascual Baeza. El primero es un indígena generoso y caritativo (de hecho vive en una casa blanca llena de luz e imágenes religiosas) que esconde, sin embargo, un desprecio sordo por todo lo referente al mundo indígena. A pesar de su bondad, Juan Caca no soporta el contacto con su gente: lava y limpia su casa para borrar las huellas dejadas por los indígenas que buscan su ayuda. En su niñez sus padres lo mandan al seminario fuera del pueblo y regresa en edad adulta convertido en una persona distinta. Se casa con la Concha, no obstante, no consuma su relación con ella. De tal modo que no la acepta en su totalidad humana: la toma como esposa sólo por su parecido a la Virgen de la Concepción, que representa el ideal de lo que él realmente valora. A través de la relación conyugal se opera el milagro “más imposible, el que nunca la gente se habría imaginado: que él había apagado a la Virgen de la Concepción sin dormir con ella” (De Lión, 1997: 18). La fuerza sexual de la Concha no se extingue en su realización, se apaga a partir de la negación al contacto.

A partir del matrimonio entre la Concha y Juan Caca, la negrura de ella se convierte en blancura, no obstante, ella tiene que dejar a un lado la característica que la distingue de las demás mujeres: su sexo, ese sexo violento que es “como si fuera la entrada del infierno” (Ibíd.: 10). Si la Concha se torna en paradigma de la humanidad indígena, surge esta pregunta: ¿no representa Juan Caca el conflicto de vivir dentro del mundo propio sin aceptar los sentidos más profundos que definen a este último? Es indudable que Juan Caca cumple un papel de fuerza asimilatoria hacia la cultura dominante puesto que no acepta a la Concha como mujer, sino por lo que ella representa por su parecido físico. De

hecho, la Concha opta por una esterilidad definitiva cuando su esposo, Juan Caca, la rechaza sexualmente reafirmando en su condición de prostituta. Entonces ella toma un leño ardiendo del fogón de la cocina y “se tiende en el suelo, abre las piernas, hiende el leño en la oscuridad y, poco a poco, como un miembro, se lo va metiendo, se lo va metiendo sin una queja. Un olor de carne chamuscada baña la casa blanca” (De Lión, 1997: 26).

Situándose en el plano de la cultura, es lícito asumir que el desprecio sordo hacia el propio contexto identitario, la vuelve estéril. En este sentido, la esterilidad de la Concha apunta a la desaparición o a la falta de continuidad que amenaza a los pueblos indígenas actuales en tanto que sus miembros no se atreven a explorar la potencialidad de sus propios valores. Pero también surge la pregunta de si esto es posible en un contexto en el que el Otro en su totalidad es menospreciado. No hay ilusión de vivir, ni de la esperanza de un futuro mejor o promisorio porque “ni siquiera un nuevo nacimiento puede ser una nueva historia porque parece como si la vida del muerto se repitiera en el recién nacido” (Ibíd.: 27). De Lión no nos ofrece en ningún momento la opción por los orígenes como una alternativa a la posición de Juan Caca. Esto puede verse cuando examinamos la historia del otro personaje-tipo cuya vida se entrelaza con la de la Concha.

En contraposición a Juan Caca, Pascual Baeza es un indígena rebelde y violento. Debido a sus fechorías, se ve obligado a huir del pueblo donde se labra un camino como malhechor. Más tarde, su regreso a la comunidad permite expresar el desencanto con un pueblo que permanece igual, que no busca la transformación. Pascual “regresó con los ojos llenos de mundo, mundo odiado, mundo ladino en donde fu[e] discriminado; vos, el que aquí se muere de tedio” (De Lión, 1997: 28). Pascual Baeza, a diferencia de Juan Caca, desea a la mujer ladina pero ha sufrido el rechazo de ellas, inclusive “había vivido con una prostituta que nunca le dio un hijo, porque no quería que fuera indio igual a su padre” (Ibíd.: 46). Cuando regresa a la comunidad, está consciente de la actitud sumisa que ha sido tomada por su gente “esa gente que agachaba la cabeza desde hacía siglos, que nunca la levantaba” (Ibíd.: 29). Pascual no se satisface con la mujer indígena. Pero se sabe que su rechazo es un producto de la conciencia de la pasividad de su gente frente a una

mundo ladino que la ha situado en tal posición. Pascual busca en su gente una mujer que sirva como contrapeso a esas mujeres ladinas que evitan tener hijos con él. Expresando un sentir de los hombres del pueblo que adoran a la Virgen de la Concepción, Pascual exterioriza la no aceptación de sus propias mujeres porque las ve “como las imaginaba, comunes, corrientes, con el pelo largo, con los pies descalzos, indias” (De Lión, 1997: 29).

La molestia que Pascual Baeza experimenta con la postración de su gente nos demuestra que él no opta simplemente por los valores de su cultura. Pascual Baeza es un personaje que trae en sí mismo contradicción debido a que busca su identidad en la otredad de la cultura dominante y en esta búsqueda encuentra su discriminación y rechazo. Pascual se encuentra en el terreno de la confrontación que supone el ser rechazado como un ser humano por un orden opresivo. Su rebeldía nace de la experiencia degradante de verse disminuido en la negación del Otro ladino. Es claro que Juan Caca y Pascual Baeza representan visiones opuestas dentro del mundo indígena —y dentro de muchas comunidades oprimidas— con relación a la Concha y a la Virgen de la Concepción. Pascual Baeza rechaza a su gente debido a que ésta acepta el estigma de la dominación. Por esta razón, hace lo impensable, lo que no han hecho los otros indígenas: robarse a la Virgen de la Concepción para tener relaciones sexuales con ella.

Obsérvese ahora cómo la Virgen de la Concepción se sitúa en el plano de lo sagrado, de aquello que no puede ser hollado por lo profano. Lo sagrado, casi por definición, se encuentra fuera de la esfera de mutualidad que define la intersubjetividad humana. Sin embargo, aquí surge un dato interesante: la Virgen de la Concepción es descrita en términos de su carácter de extranjera, la imagen religiosa es el modelo de la mujer conquistadora que nunca será conquistada. En este contexto, como símbolo de dominio socio-cultural, la Virgen deviene la mujer ladina (que no es virgen) que no puede llegar a la relación profunda con el indígena. Luis de Lión juega con la idea de que la mujer blanca no quiere tener hijos con los indígenas, situación que se enfatiza por el hecho de que la virgen, por definición, no puede tener hijos, más aún si ésta es una imagen de madera. Ahora bien, esta alegoría va más allá de una alusión al rechazo de la cultura indígena por la cultura dominante. Se plantea un conflicto vivido por los miembros de la

cultura indígena, esto es, el posicionamiento de los dominadores en una esfera infinitamente superior a la esfera de los excluidos. Lo que se ha roto es el mutuo reconocimiento que debería estar implícito en toda interacción que sucede en una sociedad justa. Después de todo, se suele decir que los dioses pueden controlar el destino de los humanos.

Este nudo narrativo permite plantear una serie de aspectos que aclaran esta lectura de *El tiempo principia en Xilbabá*. En primer lugar, los hombres del pueblo envidian a Pascual Baeza y, aunque no tuvieron ese atrevimiento, lo castigan con un linchamiento mortal. Es el castigo a una blasfemia que, como nos recuerda Blumenberg, es “un correlato del miedo a los poderes, una práctica mágica... para tal vez descubrir [la] velada impotencia [de los dioses]” (Blumenberg, 2004: 34). Tal impotencia, quizá, se manifiesta cuando la Virgen de la Concepción se convierte en humana y se le entrega finalmente a Pascual Baeza. Los habitantes del pueblo, sin embargo, no celebran esta transmutación, al contrario, ponen en su lugar a una nueva virgen.

En ningún momento la comunidad se refleja como una posibilidad de salvación: los habitantes del pueblo encierran entre ellos una sorda competencia por los favores de la Virgen. La misma comunidad está fracturada por los efectos disgregadores de una opresión profunda. Sin embargo, parece ser que lo que Pascual Baeza logra tiene una gran significación: es una negativa a aceptar el infinito dominio y opresión que se vive en una sociedad escindida y éticamente integrada. El recurso mítico de la transformación de personajes permite a De Lión expresar otras tensiones vitales. Así, las diferencias entre Pascual Baeza y Juan Caca se subrayan a través de una fábula interna en la que el primero es identificado con un Coyote; y el segundo, con una gallina. La Concha le reprocha a Juan Caca que él hubiera querido tener el atrevimiento de Pascual Baeza cuando éste se robó y violó a la Virgen.

La novela enfatiza la sexualidad en tanto ésta constituye una manera de íntima aceptación y reconocimiento; una interpretación que no excluye lecturas reveladoras de la cuestión de género en la relación indígena-ladina. El tema sexual es importante y siempre está como un baldón el rechazo de la mujer indígena en cuanto al modelo occidental de la

belleza y de aceptación sumisa a la cultura dominante. Esto es algo que puede verse en otros exponentes de la novela indígena, tal es el caso de la novela *Cantares de los vientos primerizos. Wila che be za lhao* del escritor zapoteca Javier Castellanos Martínez cuyo personaje también vive el rechazo de la mujer ladina (Vázquez-González). Sin embargo, es de notar que en el caso de Luis de Lión, las mismas mujeres desprecian a la Concha¹.

La novela de Luis de Lión nos permite adentrarnos en las actitudes que le dan forma al espacio vital de los indígenas como grupo oprimido. Al final, los personajes presentan actitudes que retratan problemas en las comunidades oprimidas en la medida en que cuestionan el valor de lo propio, ya sea por su no-semejanza al mundo opresor (Juan Caca) o su propia degradación (Pascual Baeza). En ese sentido, la novela nos ofrece un mensaje profundo debido a que cuestiona una crónica de destrucción del Otro. Los elementos míticos nos traen a la conciencia las opciones trágicas que limitan la búsqueda de la identidad en un contexto de opresión. El callejón existencial que encierra la vida de los personajes de *El tiempo principia en Xibalbá* nos recuerda la desesperanza vital que plantea una sociedad escindida. Pero en su significado último la obra identifica un aspecto que no permite la construcción de una sociedad humana: la deificación social y la respectiva dogmatización de las fronteras sociales. Los recursos míticos de *El tiempo principia en Xibalbá* nos ayudan a redescubrir que una sociedad realmente humana no admite esas barreras infranqueables que separan a los seres humanos.

BIBLIOGRAFÍA

BLUMEMBERG, Hans (2004). *El mito y el concepto de realidad*. Carlota Rubies (trad.). Barcelona, Herder.

BUBNOVA, Tatiana (2001). "The Indian Identity, the Existential Anguish and the Eternal Return (*El tiempo principia en Xibalbá*, de Luis de Lión)", en DURÁN-COGAN, Mercedes F.; GÓMEZ-MORIANA, Antonio (eds.), *National Identities and Sociopolitical Changes in Latin America*. Nueva York, Routledge, pp. 178-200.

¹ Sería interesante abordar este aspecto en un futuro análisis.

GARZA CAMINO, Mercedes de la; NÁJERA C., Marha Ilia (eds.) (2002). *Religión maya*. Madrid, Trotta.

LIÓN, Luis de (1997). *El tiempo principia en Xibalbá*. Guatemala, Artemis-Edinter (2^{da} ed.).

MARTÍN, Ix'loom Laura (s.f.). "Luis de Lión y la persistencia de la tradición retórica maya". *Memorias del Congreso de Idiomas Indígenas de Latinoamérica II*. University of Texas at Austin. Consultado el 13 de agosto de 2006 en http://www.ailla.utexas.org/site/cilla2/Martin_CILLA2_deleon.pdf

TOLEDO, Aida (s.f.). "Entre lo indígena y lo ladino: *El tiempo principia en Xibalbá y Velador de noche, soñador de día*, tonalidades melodramáticas en la narrativa guatemalteca contemporánea", en *Tatuana*. Consultado el 11 de agosto de 2006 en <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/revxibalvelador.pdf>

VÁZQUEZ-GONZÁLEZ, Leonor (2006). "Problemas y crisis existencial del indígena mexicano contemporáneo en la novela zapoteca", en *Latin American Indian Literatures Journal* 22.1, primavera, pp. 43-68.

Mitos cósmico y de la fertilidad en los cuentos orales

p'urhépecha de La mujer serpiente

BLANCA CÁRDENAS FERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO, MÉXICO

Para desarrollar este trabajo se tomaron varias versiones de tres cuentos *p'urhépecha*: “La mujer del Tzirate”, “La mujer serpiente” y “La *japingua*”. El primero versa sobre un hombre que sube al cerro del Tzirate a cortar leña y se encuentra con una joven doncella indígena que le pide que la lleve cargada al templo de Santa Fe de la Laguna para ser desencantada, a cambio ella se casará con él o le dará riquezas, él tendrá que seguir las indicaciones de no voltear hacia atrás a mirarla y no hacer caso de las voces que le diga que lo haga. Sin embargo, el hombre no cumple lo prometido y al escuchar las voces voltea a ver a la doncella que se ha convertido en serpiente, él la arroja al suelo, entonces la doncella-serpiente desaparece.

En los cuentos de “La mujer serpiente” un hombre va al campo a cuidar el ganado cerca de las *yákatas* o pirámides, escucha la voz de una doncella que le suplica que se la lleve cargada a la casa de él a cambio de riquezas. Ella le da las mismas indicaciones que las del cuento anterior: no voltear a mirarla aunque escuche voces diciéndole que lo haga. También en este cuento el hombre voltea a ver a la doncella que se ha convertido en serpiente, él la tira y ella desaparece. En algunas versiones de este relato, al tirar a la serpiente ésta cae al suelo convertida en monedas de oro que, al momento en que el hombre se inclina a recogerlas, desaparecen.

En los cuentos de “La *japingua*”, un hombre o una mujer salen al campo, encuentran a una serpiente que les pide que los lleven a su casa a cambio de riquezas. Quien se la lleva la coloca en un cuarto oscuro de su casa, ahí la *japingua* le da dinero o monedas de oro diariamente para que compre posesiones.

En el primer cuento, en el cerro, arriba, encontramos a una mujer indígena identificada con dinero y encantamiento, signos que nos remiten a lo profano. Por el contrario, los signos templo, hombre como habitante de abajo se identifican con lo sagrado, con el templo de Santa Fe de la Laguna. La oposición profano/sagrado es un antagonismo que relaciona a la mujer y al hombre en cuanto habitantes de arriba y de abajo respectivamente. Si retrocedemos en el tiempo, los primeros cuatro signos evidencian también el espacio sagrado *p'urhépecha* de la época prehispánica, en cuanto a que en ellos se representan los tres lugares cósmicos. El cerro como eje axial comunica a éstos entre sí, no obstante hay signos que también se relacionan con cada uno de estos mundos, por ejemplo, la doncella que vive en lo alto, en la montaña, nos refiere al cielo, pero la descripción que se hace del lugar concreto donde habita alude a objetos terrestres. Por otra parte, la serpiente que se engendra en la mujer y el tesoro que ésta lleva implícito son asociados al inframundo, tanto porque la serpiente en la cultura *p'urhépecha* antigua se representa como diosa del mundo de los muertos, como porque los tesoros se encuentran enterrados en el mismo lugar cósmico que ella habita.

En la semántica del relato el encantamiento de la joven indígena se manifiesta como un estado demoníaco que necesita pasar a un estado de purificación; el estado demoníaco lo posee la princesa en un lugar profano como lo es el cerro del *Tzirate*, de donde pide ser trasladada a un sitio sagrado, o templo de Santa Fe de la Laguna. En estas circunstancias la oposición arriba/abajo posee tres connotaciones, una histórica, una cósmica y otra religiosa. La histórica se encuentra relacionada con la conquista española, ya que en estos momentos muchos indígenas huyen a los lugares geográficamente altos para no ser sometidos, eso explica que hayan sido evangelizados con posterioridad a los que se quedaron en las riberas del lago de Pátzcuaro. La cósmica se encuentra vinculada a la ubicación de los sitios arriba/abajo, lo que señala simbólica y culturalmente la relación entre los tres lugares cósmicos: cielo, tierra e inframundo. La connotación religiosa puede observarse en la demanda de la princesa de ser desencantada, y está relacionada con lo sagrado español, con el querer ser evangelizada. Este discurso del encantamiento encubre en los *p'urhépecha* la aceptación de la religión cristiana y el rechazo de la suya.

La serpiente pide ser llevada cargada al templo cristiano como una prueba que ella le pone al hombre para medir su capacidad de elección entre el presente y el pasado, y el hombre escucha las voces del presente a costa de perder los tesoros del pasado. En este contexto, la relación entre el hombre y la doncella, además de ser el de abajo y la de arriba, se da la de despojo y de apropiación, es decir, él que no tiene posesiones y ella que sí las tiene. En los cuentos de “La mujer serpiente”, contrariamente a los de la del *Tzirate*, la mujer se encuentra en un lugar sagrado antiguo, los templos prehispánicos o *yákatas*, y pide ser trasladada a uno profano, la casa del hombre. En estos relatos existe una correspondencia de “fuera” con *yákatas* y de “dentro” con la casa del hombre. Lo sagrado en la mujer del *Tzirate* se encuentra relacionado con el templo cristiano mientras que en la mujer serpiente con lo pagano, en este último relato, por una parte se prioriza lo prehispánico al dar el carácter sagrado, pero por otra, se le concede una connotación maléfica que causa temor a los habitantes del lugar, por lo que en esta contradicción se visualiza la “satanización” que los evangelizadores hicieron de lo sagrado indígena.

En ambos cuentos aparece lo sagrado, pero en el primero se refiere directamente al templo cristiano y remite a lo sagrado antiguo sólo por asociaciones culturales. Sin embargo, en el cuento de “La mujer serpiente”, lo sagrado antiguo se evidencia en la mención directa a las *yákatas*, y lo cristiano aparece en la asociación que se hace entre los templos prehispánicos con lo diabólico. Las *yákatas* y la casa adquieren el atributo de sagrado y profano respectivamente, lo que las polariza. La pertenencia de lo sagrado corresponde a la mujer y la de lo profano al hombre. Pero también este sagrado se identifica con animal (mujer) y lo profano con humano (hombre), de ahí a que la mujer sea equiparada con la serpiente o animal divino del mundo subterráneo, siendo la que pone condiciones al hombre, de la misma forma en que lo hizo Dios en el Paraíso Terrenal con Adán y Eva, cuyo incumplimiento ameritó, igualmente, el castigo a su desobediencia.

Antes de iniciar el acercamiento a los cuentos de la *japingua* nos dimos a la tarea de investigar el significado de la palabra, todos los entrevistados coincidieron en que era una serpiente o un duende que daba dinero a quien la tenía en su casa. Sin embargo, en un diccionario del siglo XVI encontramos que *japingua* significa “tener hacienda,

posesiones". Por tanto, desprendemos que durante la conquista michoacana, *japingua* prehispánica, como "hacienda, posesiones", sufrió una resignificación en la medida en que la propiedad indígena pasaba a manos de los conquistadores hasta convertirse en *japingua* propia de éstos y en un mero sueño de los indios.

Creemos que en el proceso de despojo de las propiedades precolombinas es cuando se ficcionaliza la situación de pobreza de los indios michoacanos. Las relaciones sociales entre amos y sirvientes aparecen veladas en la *japingua* personaje, el indio sólo puede acceder a la riqueza a través de la ficción. Esto se puede observar en las expresiones de los narradores al referirse a los beneficios del personaje: "Aquel joven humilde comenzó a enriquecerse abriendo una gran tienda y comprando cantidad de terrenos y casas por donde quiera" (María del Refugio Alejo Rodríguez de *Carapan*). En otro cuento doña Elvira *Erape* dice refiriéndose a una familia beneficiada de la *japingua*: "Desde entonces comenzaron a volverse ricos, comprando varios terrenos, casas y hasta un molino de nixtamal, el cual aún conservan y siguen trabajando".

Una de las constantes de los cuentos de la *japingua* es que ésta es encontrada "fuera" de la casa del beneficiado, en el cerro, en el campo, o en la calle, por lo que él tiene que llevarla "dentro" de su casa. La relación dentro/fuera está supeditada a la voluntad de quien la encuentra, es decir, si decide llevársela o dejarla. Esta relación también parece significar la posesión primigenia de la riqueza y su posterior despojo: lo que se tuvo existe fuera del alcance del antiguo poseedor, sólo con la probabilidad ficticia de recuperación. Las acciones del personaje "La *japingua*" pueden estandarizarse en el mismo parámetro semántico que el de los personajes de "La mujer del Tzirate" y los de "La mujer serpiente", e en los tres cuentos encontramos las mismas constantes o ejes sintagmáticos: el protagonista sale fuera de su casa, al campo, el protagonista encuentra a un ser mágico, el ser mágico le pide que lo lleve dentro, el protagonista se lleva al ser mágico, el ser mágico se transforma en "nada" o en dinero.

En los tres cuentos se observa una relación paradigmática en la oposición interior exterior y una sintagmática en el antagonismo fuera/dentro y sus consiguientes relaciones binarias: pedir/ aceptar, llevar/dejar, dar/recibir. Los personajes femeninos en los tres

relatos (*Tzirate*, serpiente y *japingua*) son propios del espacio exterior: cerro, *yákatas* y campo, pero piden ser llevados a un espacio interior (la casa, el templo), relación que también puede representarse en el binomio fuera/dentro, y que se encuentra en el mismo plano, la tierra. La *japingua* se da al beneficiado en el espacio interior de éste, en su casa, mientras que los otros dos personajes no logran penetrar el espacio interior (casa o templo) y retornan al exterior de donde son originarios.

La oposición binaria exterior/interior, en relación a los personajes en cuestión es sintetizada sólo en la *japingua*, personaje que traspasa la frontera para ubicarse en esta última, gracias a la ayuda que le confiere el beneficiado de su fortuna. Pero el beneficiado también traspasa la frontera del lugar mágico cuando encuentra a su benefactor, sólo así lo mágico se concretiza en dinero, en el espacio concreto interior. En cambio la mujer del *Tzirate* y la mujer de las *yákatas* vuelven al exterior con el dinero para volver a iniciar el ciclo. Al no darse el traspaso de la frontera todo vuelve al inicio para intentar, en otro momento, llegar al templo o a la casa del hombre, por lo que las acciones de los personajes se cierran en un círculo en el que el final vuelve al principio para dar comienzo a las mismas acciones infinitamente.

El exterior y el interior se encuentran en el plano tierra, sin embargo, se distinguen por ser lo exterior-mágico y lo interior-humano. El espacio exterior se encuentra identificado con el mundo mágico donde habitan seres también mágicos, mientras el interior se identifica con los seres humanos, con el mundo real o con lo cristiano.

Sin embargo, se encuentra también una relación sintagmática si partimos del modelo arriba (cielo y/o tierra) y abajo (inframundo). Desde esta perspectiva situamos al ser mágico-serpiente no en la tierra, sino debajo de ésta, es decir, el hombre se encuentra en lo superior y el ser mágico en lo inferior; la serpiente es una diosa que habita el inframundo, donde se encuentran también los tesoros. En este contexto, serpiente y tesoro se identifican: ser mágico y tesoro habitan en el mismo lugar cósmico, eso explica que la serpiente, en todos estos cuentos, se encuentre relacionada con el dinero y con los tesoros.

En cuanto a la ubicación de los lugares en que se hallan las doncellas, vemos una diferencia, Tzirate se encuentra en lo alto, arriba y pide ser llevada abajo. Los espacios arriba y abajo, nos remiten a cielo, tierra e inframundo. Así tendríamos en la mujer del Tzirate a una serpiente que pide ser llevada a la tierra o segundo lugar del cosmos y no a su sitio de origen, el inframundo. Algo similar sucede en la mujer serpiente que se encuentra abajo cerca de los templos prehispánicos y pide ser llevada a la casa del hombre. Ambas serpientes o tesoros desean quedarse en la tierra, en el sitio que habita el hombre que se interesa por ellas como posesiones, como seres que fertilizan. Así pues, la historia de ambas se desarrolla en el mismo plano cósmico en el que puede darse la relación estrecha entre el hombre y la serpiente. Y ésta, por el plano que habita como por su connotación de riqueza, remite pues a fertilidad. Similar sucede con la *japingua* en cuanto a que se da también en el plano que habita el hombre, lo que quiere decir que la función fertilizadora de la serpiente se efectúa en beneficio del ser humano.

El cosmos *p'urhépecha*, lugar de dioses

En el pueblo *p'urhépecha* prehispánico encontramos que la visión cósmica celeste se transplanta a la terrenal y de ella a la del inframundo, y que esta visión se evidencia a través de representaciones dramáticas que se encuentran incrustadas en los rituales dedicados a los dioses que rigen las fuerzas y los fenómenos de la naturaleza, ya se trate de dioses del cielo, de la tierra o del mundo subterráneo, puesto que la construcción cósmica celeste representada en los mitos de la creación de los dioses del cielo, se reproduce en los mitos de la creación terrestre.

Esta visión cósmica ha traspasado las fronteras del tiempo a pesar de la ruptura del espacio cultural por la conquista española, de aquí que la tradición oral y otras representaciones culturales se encuentren aún cargadas de simbolismo antiguo, y que en el imaginario *p'urhépecha* los mitos aún incidan en las prácticas culturales de este pueblo. Un ejemplo son, precisamente, los cuentos de la mujer serpiente, donde el mito cósmico se expresa en toda su plenitud en los espacios de desplazamiento del personaje principal que encarna divinidades *p'urhépecha*. En esta cultura los dioses no tienen necesidad de

violiar la frontera para trasladarse de un mundo a otro, porque tienen la peculiaridad de comunicarse del cielo a la tierra y al mundo de los muertos, subir y/o bajar no significa ninguna dificultad, no hay separación entre lo interior y lo exterior, entre lo de arriba y lo de abajo, ellos transitan igualmente por lo humano lo divino.

Podremos comprender lo anterior al darnos cuenta que a diferencia del cosmos cristiano, el *p'urhépecha* se caracteriza por poseer un eje axial que se manifiesta en su mitología como una montaña, como una columna de humo o como una puerta que comunica los tres mundos, así lo podemos constatar en *La Relación de Michoacán* (Alcalá, 1988: 346) por eso vemos a los dioses transportándose por ellos sin problema. Otra particularidad consiste en que los dioses terrestres son meras advocaciones de los celestes, de aquí que la diosa creadora *Cuerauaperi* en el cielo sea la madre de todos los dioses celestes y tenga sus aposentos en medio de las cuatro estrellas o Constelación de la Cruz del Sur; y que en la tierra sea la esposa del dios del inframundo y la madre de todos los seres vivos, los cuales salen de su vientre, de aquí la significación de su nombre, la que desata o otros de su vientre, o mujer preñada (Monzón y Roth, s.f.: 11). El mundo subterráneo es pues, en sí mismo, fertilidad.

Así como *Cuerauaperi*, su hija *Xarátanga*, la luna nueva es una diosa celeste que tiene que ver tanto con lo celestial como con lo terrenal. Si su madre es la responsable de parir la vida en la tierra, ella lo es de hacerla germinar y crecer. La diosa *Xarátanga* era adorada por los *p'urhépecha* antiguos en Jerécuaro y en Xaráquaro, en este último pueblo se le conocía “con el nombre de *Acuitze-catápame* [que significa] la serpiente que aprisiona” (Corona y Núñez, 1984: 72), de aquí que podamos asegurar que en los *p'urhépecha* la serpiente es una advocación terrestre de *Xarátanga* o luna nueva, diosa de las mieses y los mantenimientos, y que en este pueblo también existe el carácter lunar de la serpiente y, como en otras culturas, posee:

El mismo simbolismo central de fecundidad y de regeneración sometidas a la luna y distribuidas por el astro mismo [...] la serpiente conserva su carácter lunar (de regeneración cíclica) unido al carácter telúrico. En un momento dado la luna es identificada con la tierra, considerada a su vez como la matriz de todas las formas vivas [...] la serpiente se convierte en el animal funerario por excelencia, que encarna a las almas de los muertos, al antepasado. (Eliade, 2004: 163)

También la tierra, en la cultura *p'urhépecha*, posee una significación de fertilidad que involucra a la vida y a la muerte, las cuales se manifiestan tanto en el ciclo lunar como en el ciclo vida-muerte-vida, lo que nos lleva a pensar en una fertilidad doble, primero porque la misma serpiente como ser vivo femenino lleva implícita la fertilidad, y segundo, porque al habitar en el mundo subterráneo engendra también la muerte, el *Cumiehchucuaró* es el lugar a donde van los muertos a fertilizar la tierra, por lo que éstos engendran también la vida. En los *p'urhépecha* no podemos desligar el mito del cosmos de los mitos de la fertilidad, porque la deidad luna nueva del cielo, encarnada en la serpiente, como diosa del inframundo fertilizan el plano subterráneo que fructifica en el medio, la tierra, para mantener a los hombres, existe pues una interrelación de los tres planos debido al propio carácter triplicado de los dioses que accionan en ellos.

Simbolismo de la doncella, la serpiente y el tesoro como presencia de fertilidad

La identificación de la doncella con el tesoro se da en que ambos se transportan de un lugar a otro, esto lo podemos confirmar en varios pasajes de la *Relación de Michoacán* donde los indígenas prehispánicos hacen traslados de los tesoros que expropiaron a los dioses extranjeros en las guerras, para llevarlos a los recintos sagrados de sus divinidades. La mujer del Tzirate, como tesoro, pide ser llevada al templo cristiano de Santa Fe de la Laguna para santificarse. La mujer serpiente, en cambio, suplica al hombre para que la lleve cargada en sus brazos, de un lugar sagrado prehispánico a la casa de él. Vemos pues que la doncella, como tesoro, demanda ser llevada al templo o es arrancada de éste, es decir, ella, como tesoro es propia de un templo según la creencia y significado en los indios prehispánicos. Sin embargo, el hecho de sacarse de un templo antiguo y pedir ser transportada a un templo cristiano conlleva una presencia histórica, también registrada en *La Relación de Michoacán*: en la guerra por la unificación del reino *p'urhépecha* los indios recogen los tesoros de los dioses de los pueblos vencidos y los llevan al templo de Tzitzuntzan, cuando ya no caben en las trojes de este templo los tesoros se reparten entre el reino de Ihuatzio y las cinco islas del lago de Pátzcuaro, ya que cada una de ellas venera

y representa a las divinidades de las cuatro partes del mundo y a la diosa *Cuarauaperi*. Con la conquista española vuelve a darse el traslado de tesoros de estos lugares nuevamente a Tzitzuntzán, pero ahora para ser entregados a Nuño de Guzmán y desaparecer del reino de Michoacán.

Entre los *p'urhépecha* antiguos el traslado de tesoros es una acción religiosa que actualmente se ha ficcionalizado, entre otras manifestaciones culturales, en los cuentos de “La mujer serpiente”, y que el indio guarda en la memoria colectiva como un hecho mágico. Sin embargo, la representación de la serpiente como tesoro también significa posesiones, dinero, alimentos, por lo que serpiente y tesoro son uno mismo, y su función es proporcionar la sobrevivencia a los hombres que poseen la tierra. Este significado también se encuentra ficcionalizado en los cuentos de la serpiente *japingua*, que ya no les pertenece a los indios despojados primero, por los españoles y después por los mestizos. La ficcionalización de la posesión de la tierra en la *japingua* es otro acto mágico con el cual el indio encubre su carencia de la tierra.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ, Jerónimo de (1988). *La Relación de Michoacán*. México, SEP.

CORONA NÚÑEZ, José (1984). *Mitología Tarasca*. Morelia, Balsal.

CROS, Edmond (1992). *Ideosemas y morfogénesis del texto*. Frankfurt, Vervuert Verlag.

ELIADE, Mircea (2004). *Tratado de historia de las religiones*. México, Era.

LOTMAN, Luri (2000). *La Semiosfera III Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid, Cátedra.

MONZÓN, Cristina y A. ROTH (s.f.). *Referentes religiosos en el siglo XVI, acuñaciones y expresiones en lengua tarasca*. Zamora, El Colegio de Michoacán.

La transformación del mito de Wari en las fiestas mestizas de Oruro y Puno en el Altiplano peruano-boliviano: la *Diablada* y la construcción de nuevas identidades regionales

MAX MEIER

Para Manuel

Una de las formas de expresión y comunicación estética, no escritas, más llamativa de los habitantes de toda la sierra andina son las fiestas. Este ensayo se centrará en dos fiestas del ambiente urbano: el Carnaval de Oruro en Bolivia y la Fiesta de la Virgen de la Candelaria en Puno, Perú. Ambas fiestas están vinculadas a leyendas o mitos. Muchos de ellos han sido transformados o incluso inventados según los intereses de algún sector social, por lo general poderoso y dominante en el terreno político y económico local. Oruro tiene alrededor de 220.000 habitantes y Puno unos 125.000. Ambas urbes son capitales de departamentos del mismo nombre, encontrándose las dos en la zona altiplánica a más de 3.700 msnm. Las fiestas son *el* evento cultural dominante en ambas regiones, y quien no participa activamente en ellas –y en un lugar prominente– tendrá grandes dificultades de mantener o de ascender a una posición de liderazgo social o político local. El análisis de la evolución histórica y actual de las fiestas es una de las principales bases para comprender las culturas andinas tanto las indígenas como las mestizas y, por ende, su posicionamiento frente al mundo. Son culturas que no se expresan en primer lugar a través de la escritura, y que no transmiten sus valores, su saber y su historia necesariamente en libros o academias y que –ya desde antes de la conquista española– han ido procesando influencias y aportes de otras culturas.

Este artículo versará sobre un aspecto determinado de estas fiestas: los mitos supuestamente prehispánicos. Estos mitos muchas veces se utilizan para interpretar una de las representaciones de danza y teatro emblemáticas del Altiplano, la *Diablada*.

Un tema que está estrechamente vinculado con la creación –o por decirlo en alusión al término de Hobsbawm– con la invención de las tradiciones y, sobre todo, con la construcción de las identidades regionales o incluso nacionales. Para una mejor comprensión de la transformación y cambiante función de los mitos, y para poder descifrar las claves de la *Diablada*, en primer lugar se hará referencia al desarrollo histórico y a la importancia actual de las fiestas. Luego, se abordarán los orígenes, las funciones históricas y actuales de la *Diablada* así como sus lecturas contradictorias en el Altiplano peruano-boliviano.

Importancia y función de las fiestas de Oruro y Puno

El Carnaval de Oruro nace después de la Gran Rebelión a finales del siglo XVIII como una fusión de la fiesta de carnaval –de la cual hoy no quedan muchas huellas– con una fiesta en homenaje a la virgen asignada en tiempos coloniales a los mineros, la Virgen del Socavón, cuyo otro nombre de advocación es Virgen de la Candelaria. A su equivalente puneña, la Fiesta de la Candelaria, se la conoce en su forma actual –con procesiones acompañadas de grupos de música y baile– desde finales del siglo XIX.

Ambas han sido hasta la segunda mitad del siglo XX pequeñas fiestas marginadas y mal vistas por las élites urbanas. Hasta ese entonces sus protagonistas –muchas veces de procedencia campesina-indígena– habían sido, sobre todo, miembros de gremios, trabajadores, artesanos y pequeños comerciantes. Su presentación pública con conjuntos de danzas y música persiguió, entre otros, el objetivo de establecerse como grupo social en el medio urbano y fomentar una identidad nueva en un ambiente bastante hostil. Después de los profundos cambios políticos y sociales producidos en los dos países en la segunda parte del siglo XX, también las dos fiestas han experimentado una enorme transformación¹. Desde entonces, los protagonistas de ambas fiestas son las –más o menos– nuevas élites locales: los mestizos y los cholos adinerados. Ellos se apropiaron de estas fiestas con la clara intención de demostrar, legitimar y defender en el plano simbólico su creciente poder social, político y

¹ Se refiere aquí a la así llamada Revolución de 1952 en Bolivia con su subsiguiente discurso que pretendió formar una nación mestiza, a las reformas del gobierno del general Velasco en Perú desde finales de los años sesenta, así como los movimientos migratorios masivos del campo a las ciudades, la integración del campo al mercado capitalista, la difusión de medios de comunicación masiva y un mayor acceso de la población a la educación formal.

económico. Las fiestas se convirtieron desde entonces en el escenario idóneo para su puesta en escena con símbolos ostentosos y llamativos de fuerza y poder.

Para que las fiestas cumplan su función de escenario de los mestizos y los cholos acomodados, todo el mundo debe interesarse por ellas, y de hecho, miembros de todos los grupos étnicos y sociales participan en esos eventos buscando una mayor aceptación social. Por medio del tipo de representaciones de danza y teatro cada grupo busca visualizar su posición social, real o anhelada. Pero son los conjuntos urbanos establecidos los que se aseguran la mayor atención con sus actuaciones espectaculares, dejando en un segundo plano a los demás, y fortaleciendo su primacía también en el plano simbólico. Ese mecanismo de distinción y distanciamiento funciona gracias a la innovación constante de las representaciones, los trajes y las máscaras que, en su mayoría e irónicamente, son de origen indígena (aymara y quechua). En la segunda mitad del siglo XX ambas fiestas se convirtieron en eventos de importancia nacional, lo que aumentó su valor social y permitió contar con una asistencia más masiva. Hoy en día, on transmitidas por la televisión, se ven fotos de ellas en todos los periódicos, se han convertido en un incentivo para el turismo y –por el dinero que mueven– compensan en cierto modo la falta de una potente industria local.

La *Diablada*

La representación más emblemática con que se identifica a Oruro y Puno es sin duda la *Diablada*, que aquí se contemplará como una versión andina de un auto sacramental español con el título “Los Siete Pecados Capitales” o “San Miguel y los Diablos”. Fragmentos de tales espectáculos se ven también hoy, sobre todo en Cataluña, al igual que en algunas otras partes de España (Agromayor, 1987; Amades i Gelats, 1954; Belascoain, 1988; Sánchez Gómez, 1995). Una versión andina de un auto sacramental significa que desde tiempos coloniales han sido integrados en la representación continuamente varios elementos de la estética y cosmovisión de las siempre cambiantes culturas andinas.

El auto sacramental español fue importado por los misioneros en la época colonial temprana para apoyar su objetivo de cristianizar a los pueblos conquistados.

Su argumento central es la lucha exitosa del arcángel San Miguel contra los siete pecados capitales, representados por diablos, o bien ángeles caídos. Con este método teatral impactante y didáctico, los misioneros además pretendían inculcar a la población andina los conceptos del Bien y del Mal, conceptos que en esa forma dicotómica no se encontraba en la filosofía andina. Al contrario de la religión católica, según la cosmología andina, no existe nada que sea visto como absolutamente bueno o malo, ya que con las fuerzas sobrenaturales hay que entrar en un proceso de negociación porque ellos pueden tanto apoyar a los seres humanos o, por el contrario, pueden complicarles las cosas.

Aquí vamos a considerar que la *Diablada* es una herencia cultural común del Altiplano peruano-boliviano que ha tomado diferentes vías de desarrollo en Oruro y en Puno, sobre todo a partir del proceso de industrialización y de crecimiento urbanístico a principios del siglo XX. El auto sacramental original fue reducido en los últimos siglos a un espectáculo pantomímico danzado, del cual sólo en Oruro se conserva una versión dialogada (Beltrán Heredia, 1956 y Fortún de Ponce, 1961). En cada época existieron y existen lecturas contrarias e interpretaciones polémicas de su origen y función según la posición ideológica y sociocultural de los actores, del público y los académicos, que muchas veces intentan utilizar esta representación como signo de legitimidad cultural y ganar con ella terreno en el plano simbólico.

La interpretación de la *Diablada* en Puno

En Perú se ha estudiado poco los orígenes y la evolución de la *Diablada*. Sólo unos cuantos autores indigenistas (Barrionuevo, García, Portugal Catacora, Merino de Zela y Vellard) relacionan la versión rural-indígena de esta representación con creencias y prácticas prehispánicas, al igual que Cuentas Ormachea, que es el único autor que aplica esa misma lectura también a la *Diablada* urbana-mestiza. Todos ellos interpretaron la decoración de las máscaras con figuras zoomórficas, así como la introducción del papel de diversos animales en la *Diablada* como una integración de rituales y símbolos de fertilidad o de danzas de la caza prehispánicas.

Otros autores entienden a los personajes diabólicos de esta representación incluso como una continuidad de la cultura andina prehispánica, porque ven en ellos

una personificación de poderosos seres que habitan en las minas. En este sentido, los argumentos de Lafrance apuntan a una lectura de la *Diablada* como un discurso de resistencia de la población andina, una opinión que aquí no se comparte: “La asimetría entre los dos mundos antagónicos sigue presente, expresada por un ritual que representa la perduración de creencias prehispánicas que pudieron disfrazarse frente a la opresión católica” (Lafrance, 2003: 277). Sin embargo, y por lo general, en las lecturas peruanas de la *Diablada*, el elemento prehispánico jugó un papel muy poco importante.

La interpretación de la *Diablada* en Oruro

Al contrario de lo que sucedió en Perú, desde los años veinte del siglo pasado muchos indigenistas bolivianos comenzaron a interesarse por las fiestas y las representaciones populares, y se iniciaron los primeros trabajos de la mal llamada folklorología. Las máscaras de la *Diablada* se explicaron a raíz de las distintas versiones del mito de Wari. A éste y a otros mitos prehispánicos se remiten también varios autores bolivianos como B. Augusto Beltrán Heredia, Guillermo Francovich, José Víctor Zaconeta o recientemente Víctor Montoya. Desde entonces, posiblemente muchas de las versiones contemporáneas de los mitos y leyendas orureños, a su vez, habrán sido influenciadas por estas elaboraciones literarias y científicas.

El mito de Wari que se transmite en varias versiones puede ser considerado como un mito fundador de Oruro. El pueblo prehispánico de los *Uru-Uru*, que habitaba en la zona –y que, supuestamente, inspiró el nombre a la ciudad de *Oruro*– dio la espalda a un ser mítico del subsuelo, una deidad con nombre de Wari, para adorar a otros dioses. Wari, entonces, quiso destrozar a los Uru-Uru enviando sucesivas plagas de animales gigantes y flamígeros: una serpiente, un sapo, un lagarto y, por último, legiones de hormigas. Pero los Uru-Uru invocaban a la *ñusta*² Anta-Wara y ella intercedió a su favor. Según la creencia popular, ella convirtió a la serpiente, al sapo y al lagarto en las rocas que se encuentran en las proximidades de Oruro y a las hormigas en las arenas que en numerosos montecillos bordean por el este de la ciudad (según la versión de Beltrán Heredia, 1962: 13 y ss.).

² Ñusta quiere decir *princesa* en quechua.

Los españoles superpusieron o, para decirlo claramente, sustituyeron a la princesa prehispánica de este mito por la Virgen de la Candelaria, que de esa forma – incluso antes de la Conquista– habría demostrado su poder y su lealtad especial con el pueblo de Oruro. Vencido y herido en las batallas contra la *ñusta*, o bien la virgen, Wari se escondió en las entrañas de la mina para sobrevivir. Según algunas leyendas, se supone que de ahí los mineros lo transforman (o lo reconstruyen), y lo fusionan con las concepciones del diablo católico, convirtiéndole en el *tío*. El *tío* –que al igual que la virgen es homenajeado en los socavones– es considerado como una entidad religiosa no-cristiana que tiene el poder de mostrar a los mineros las vetas más ricas o de imposibilitarles su trabajo. Algunos autores locales defienden la idea –que aquí no se comparte– que la *Diablada*, en realidad, fue originalmente una danza de los mineros en honor al *tío* y que, por lo tanto, en el Carnaval de Oruro se sigue rindiendo tributo tanto a la virgen como al *tío*.

De todas maneras, en el imaginario orureño la *Diablada* se nutre de dos raíces distintas, ambas de mucho renombre: por un lado, la prehispánica que procede de un pueblo noble que está ayudado por la Virgen cristiana y, por el otro, la colonial-católica. Para subrayar la conexión entre el mito de Wari y la *Diablada*, las figuras de animales que se encontraban en las máscaras de los personajes de la *Diablada*, sobre todo, las culebras y los lagartos, fueron interpretadas como reminiscencias del mito. A medida que creció la importancia de la fiesta, la difusión de estas concepciones cobró más peso. Con ello se pensó enaltecer la posición de Oruro y así aumentar el capital simbólico que significaba esta supuesta herencia cultural. Y, de ese modo, también a la representación popular de la *Diablada* se le otorgó a posteriori un origen digno y ligado directamente a Oruro.

La modernización de la *Diablada*

Sobre todo desde hace treinta y cinco años, ambas fiestas experimentan una fuerte modernización por las razones anteriormente indicadas. Se instalaron concursos para los conjuntos participantes y se introdujeron muchos símbolos del mundo metropolitano en los trajes y en el diseño de las máscaras. Y en la ejecución de la

Diablada atraen la atención del público las así llamadas figuras, complejas coreografías masivas con pasos muy precisos.

En Puno incluso se integraron sobre todo en los años sesenta y setenta del siglo pasado íconos de la cultura norteamericana contemporánea provenientes del cine. Aparte de diablos y ángeles, hoy en día bailan en la *Diablada* puneña personajes como Batman, King Kong, el Zorro, Tom Mix, Superman, el Apache, el Cowboy y últimamente también han aparecido figuras de las películas de Harry Potter –con sus escobas volátiles y sus típicos sombreros puntiagudos. Son personajes que deben demostrar la fuerza, la virilidad y la capacidad de sus intérpretes de imponerse. También la indumentaria de figuras tradicionales de la *Diablada* ha cambiado. Hoy en día se puede observar, por ejemplo, un Arcángel que lleva como señal de modernidad y progreso unas gafas de sol y un casco inspirado en el cine fantástico. Además, muchas máscaras de diablos se convirtieron en signos exteriores de riqueza. Han sido sobredimensionadas y están sobrecargadas con materiales considerados como “modernos”³. Otro símbolo ostentoso y poderoso incorporado recientemente y muy popular es el dragón, que no tiene relación con el imaginario andino. Dragones multicolores que arrojan fuego, con una o varias cabezas, con o sin alas son, hoy en día, uno de los elementos característicos de los trajes y máscaras de muchos de los actores.⁴

Un objetivo importante de la introducción de estos elementos novedosos es mostrar que, a pesar de ser residentes de una ciudad tildada de provinciana, uno puede desenvolverse con éxito en el mundo “moderno”, desmintiendo de esta forma el prejuicio del atraso. Con estas observaciones, por supuesto, no se está cuestionando la gran creatividad, el espíritu lúdico y de experimentación de los protagonistas. Con estas

³ Otros atributos y requisitos de los diablos ya han desaparecido. Por ejemplo, la serpiente o culebra de madera que llevaban muchos bailarines. En la religión católica la serpiente o culebra es el símbolo del diablo, y en muchas representaciones pictóricas se ve como está pisada y destrozada por la virgen o por un arcángel. Por lo tanto, es muy dudoso que las serpientes o culebras de la *Diablada* sean, realmente, una elaboración artística del mito de Wari, y no un préstamo de la iconografía católica. En este contexto quisiera agradecer mucho la observación de Edmer Calero del Mar acerca de la mención de una serpiente monstruosa por el cronista Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua en su *Relación de antigüedades deste Reyno del Piru* (Cusco, 1993: 224), una huella por seguir en futuras investigaciones sobre este tema.

⁴ Fotos antiguas y actuales de las fiestas y de la *Diablada* se pueden apreciar, por ejemplo, en Boero Rojo, 1991; Jiménez Borja, 1996; McFarren, 1993; Meier, 2007 y Vargas Luza, 1998.

innovaciones, ellos no se están asimilando a la cultura metropolitana, sino que están tomando elementos y técnicas de ella y los adaptan –no sin conflictos internos– a sus necesidades.

Los mitos inventados o transformados como método de retomar una *Diablada* “auténtica” y la comparación de la función contemporánea de las fiestas de Oruro y Puno

En los últimos veinticinco años, algunos mestizos han dado otro giro a la creación de una identidad cultural regional singular, con la cual desean posicionarse mejor frente a las grandes metrópolis. Como esta identidad no se puede construir asimilándose demasiado a la cultura metropolitana, comenzaron a buscar y revivir raíces propias. En esa búsqueda, las interpretaciones indigenistas de la *Diablada* y el mito de Wari –en la opinión que aquí se sustenta– transformado o incluso inventado en tiempos coloniales, cobraron gran importancia en Oruro como fuente de inspiración. Se retomaron esas supuestas tradiciones ancestrales, sobre todo, algunos elementos del diseño de las antiguas máscaras (lagartos, sapos, culebras) para darles una mayor autenticidad.

El significado de las dos fiestas y de la *Diablada* en Perú y Bolivia tiene peculiaridades muy distintas. En Perú, la fiesta de Puno es el medio que descubrieron a finales de los años sesenta los mestizos y cholos acomodados para construirse una identidad inconfundible frente a la cultura dominante de los centros políticos y económicos. Hoy en día, no sólo se habla de ellos. Hoy los cholos y mestizos mismos han tomado la palabra, han creado, por medio de su cultura festiva un “texto” autónomo y hacen escuchar su propia voz en el ámbito nacional. Pero su discurso no es “integrativo”. Con la consolidación de nuevas normas y valores culturales dentro del marco de la fiesta, ellos excluyen a los indígenas y también a los “blancos” y a los criollos.

En Bolivia, en cierto modo, los procesos han sido similares, pero por el contrario de lo que sucede en Perú, la fiesta de Oruro y la *Diablada*, en la actualidad, son vistas y promocionadas como los símbolos y la encarnación de una bolivianidad, de

una identidad no sólo de un grupo étnico social regional sino de una identidad nacional. Según Revollo Fernández está sobreentendido que “la diablada es Bolivia, y Bolivia en el contexto internacional es el estaño” (2003: 64). Además, se intenta comprobar un supuesto origen “nacional” de la *Diablada* y se la defiende celosamente contra similares representaciones en los países limítrofes. Por otro lado, se da también una orientación boliviana a la Virgen de la Candelaria –llamándola, por ejemplo, “Reina Coronada de la religiosidad y de nuestra nacionalidad” (Delgado Morales, 1988: 82).

Por ende, la *Diablada* y la Virgen de la Candelaria son elementos que sirven para posicionarse en el plano simbólico con una identidad cultural única frente a los países vecinos más grandes y económicamente más potentes. Un éxito de Bolivia en este proceso es el reconocimiento del Carnaval de Oruro en el 2001 como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO que siguió la recomendación de un jurado internacional bajo la dirección del escritor español Juan Goytisolo. En este contexto también se puede observar un cierto paralelismo entre la evolución, percepción y funcionalización de la cultura festiva mestiza de Oruro con el flamenco de Andalucía en el contexto nacional español. El flamenco hasta no hace tanto tiempo fue asociado a las clases bajas y no fue bien visto por las élites. Ahora el flamenco, con sus raíces ancestrales y sus posibilidades de “modernizarse” e integrar elementos de otros estilos musicales, es visto (al igual que la *Diablada* en Bolivia) como un referente cultural importante, y está asociado con la esencia de la cultura española.

Conclusiones

A modo de conclusión cabe subrayar que para ambas fiestas vale de igual manera que los mestizos y cholos no hubiesen podido construirse una sólida identidad sin recurrir al uso de símbolos y representaciones provenientes de contextos indígenas, que luego se han modificado en las dos ciudades. Paralelamente a la devaluación de las manifestaciones culturales indígenas, surge paradójicamente una revalorización de ciertos códigos estéticos de origen indígena. En el caso de Oruro incluso se busca relacionar la *Diablada* con un mito del cual se dice que es prehispánico. Sólo de esta manera – transformando elementos de la cultura indígena que en el fondo no aprecian

– las nuevas élites pueden diferenciarse positivamente y con un perfil propio frente a los grandes centros urbanos, o incluso frente a otros países.

No se puede decir que algunos aspectos de la *Diablada* demuestran una continuidad prácticamente invariable desde tiempos prehispánicos, tal y como lo sugieren muchos estudios –sobre todo de autores indigenistas– para reivindicar así su autenticidad. Más bien se podría considerar, que lo “auténtico” de las culturas andinas no se encuentra en una continuidad petrificada desde tiempos remotos, sino en su capacidad de entrar en contacto con otras culturas y de aprovechar, adaptar e integrar elementos de éstas –siempre y cuando en este proceso no se pierdan sus rasgos definitorios básicos. Las culturas mestizas y también las indígenas se caracterizan por lo que aquí se denominaría una *continuidad cambiante* o en constante tránsito, o como lo expresaron Rowe y Schelling en su libro *Memory and Modernity* por una *transformational continuity*. Las fiestas de Oruro y Puno representan una zona cultural intermedia en la que tienen vigencia mitos transformados y en la que coexisten, en paralelo o fusionados, códigos y símbolos indígenas, mestizos, europeos y norteamericanos. Estos eventos festivos son, por consiguiente, un buen ejemplo de lo que Néstor García Canclini llama “culturas híbridas”.

BIBLIOGRAFÍA

ABERCROMBIE, T.A. (1992). “La fiesta del carnaval postcolonial en Oruro: clase, etnicidad y nacionalismo en la danza folklórica”, en *Revista Andina*, vol. 10, n.º 20, pp. 279-325.

AGROMAYOR, L. (1987). *España en fiestas*. Madrid, Aguilar.

AMADES I GELATS, J. (1954). “El ‘ball de Diables’”, en *Boletín de la Biblioteca-Museo Balaguer*, 5^{ta} época, n.º 2, pp. 37-50.

ARES QUEIJA, B. (1984). “Las danzas de los indios: un camino para la evangelización del virreinato del Perú”, en *Revista de Indias*, vol. 44, n.º 174, pp. 445-463.

BARRIONUEVO, A. (1972). *Los dioses de la lluvia*. Lima, Universo.

BELTRÁN HEREDIA, B. A. (1956). *El carnaval de Oruro*. Oruro, Universitaria.

_____. (1962). *El carnaval de Oruro y proceso ideológico e historia de los grupos folklóricos*. Oruro, Comité departamental de folklore.

BOERO ROJO, H. (1991). *Fiesta boliviana*. La Paz y Cochabamba, Amigos del libro.

BOURDIEU, P. (2000). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus (2^{da} ed.).

BRAVO MAMANI, E. (1994). *Festividad de la Candelaria y sus danzas*. Puno, UNA.

CÁNEPA KOCH, G. (ed.) (2001). *Identidades representadas. Performance, experiencia y memoria en los Andes*. Lima, Fondo editorial PUCP.

CONDARCO SANTILLÁN, C. (comp.) (2002–2005). *El Carnaval de Oruro*. 4 tomos. Oruro, Casa Municipal de la Cultura.

CUENTAS ORMACHEA, E. A. (1995). *Presencia de Puno en la cultura popular*. Lima, Nueva facultad.

ESTENSSORO FUCHS, J. C. (2003). *Del paganismo a la santidad: la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532–1750*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos-Instituto Riva-Agüero.

FORTÚN, J. E. (1961). *La danza de los diablos*. La Paz, Ministerio de Educación y Bellas Artes, Oficialía Mayor de Cultura Nacional.

GARCÍA CANCLINI, N. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F., Grijalbo.

GUERRA GUTIÉRREZ, A. (1970). *Antología del carnaval de Oruro*, 3 tomos. Oruro, Casa Municipal de la Cultura.

HOBBSAWM, E.J.; RANGER, T. (eds.) (1983). *The invention of tradition*. Cambridge-Nueva York-Port Chester-Melbourne-Sydney.

JIMÉNEZ BORJA, A. (1996). *Máscaras peruanas*. Lima, Banco Continental.

LAFRANCE, E. (2003). “La danza-ritual de la Diablada como práctica de resistencia en la época colonial andina”, en Lienhard, M. (ed.), *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario*, Madrid y Frankfurt del Meno, Iberoamericana Vervuert, pp. 271-278.

LARICO VERA, J. (ed.) (aprox. 1997). *Compendio de ponencias. Primer Congreso Regional del Folklore “Moquegua-Tacna-Puno”*, 20–22 de junio de 1996, Arequipa- Puno-Perú.

McFARREN, P. J. (ed.) (1993). *Máscaras de los Andes bolivianos*. La Paz, Ed. Quipus.

MEIER, M. (2007). *Engel, Teufel, Tanz und Theater. Die Macht der Feste in den peruanischen Anden* [Ángeles, diablos, danza y teatro. El poder de las fiestas en los Andes peruanos]. Berlín, Dietrich Reimer-Verlag.

PORTUGAL CATACORA, J. (1981). *Danzas y bailes del Altiplano*. Lima, Universo.

REVOLLO FERNÁNDEZ, A. (2003). *Apuntes del "Carnaval Sagrado" de Oruro*. Oruro, Latinas.

ROMERO FLORES, C.R., M.A. y J. (2002). *Carnaval de Oruro: imágenes y narrativa*. La Paz, Muela del diablo.

ROWE, W.; SCHELLING, V. (1991). *Memory and modernity. Popular culture in Latin America*. Londres y Nueva York, Verso.

VARGAS LUZA, J.E. (1998). *La Diablada de Oruro. Sus máscaras y caretas*. La Paz, Plural editores.

BERGER, P. (1951). *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes*. Buenos Aires, Sudamericana (2^{da} ed.).

Incesto de la pareja procreadora incaica como culturologema identitario en la literatura ecuatoriana

ÍGOR ÓRZHYTSKYI

UNIVERSIDAD NACIONAL PEDAGÓGICA

La novela de Gustavo Alfredo Jácome, aparecida en 1979, es tal vez una obra única para su época, para su país y, más ampliamente, para toda la región andina, al presentar una nueva dimensión del indigenismo literario. Por primera vez en esas literaturas, sale al escenario un intelectual quechua consciente de su misión y orgulloso de sus raíces ancestrales. Sin desechar problemas sociales que sirven de fondo de la acción, el autor pasa al nivel creativo más alto, demostrando cómo las tensiones sociales se interiorizan, destacando lo ético, lo íntimo, lo psicológico e incluso, sicolingüístico ocasionado por una sociedad conflictiva y heterogénea. Es una lección del gran José María Arguedas, la de metaforizar lo social y, siendo apasionado por la lucha cotidiana, recrearla desde la óptica culturoológica e intimista. Pero un intelectual quechua, íntegro y desgarrado, firme y vacilante a la vez, eso sí que había sido cosa inédita en las literaturas de la región de entonces.

Para comenzar, recordémonos brevemente el argumento de la novela, cuya acción tiene lugar en los años sesenta y setenta del siglo recién pasado. El protagonista, Andrés Tupatauchi, un indio de la región de Otávalo, famosa por sus tejidos, logra obtener una beca para estudiar en los Estados Unidos donde se recibe de doctor en Historia. Investigando en las fuentes históricas, descubre indicios de una relación hipotética que su apellido y linaje tendrían con el propio Atahualpa. En el proceso de búsqueda de otros datos más seguros, Andrés va cobrando un nivel más alto de autoconciencia. Casado con una norteamericana, el protagonista vuelve a la patria, asciende a director del colegio de su ciudad natal y se consagra a la gran tarea de la redención social y espiritual de los indígenas. Pero, ¡cuán difícil es ser el primer intelectual quechua! Ser director quien desafía con sus tradicionales trenza masculina

y poncho, quien maneja con perfección el español y el inglés, además del quechua refinado con el cual también desafía a muchos, se ve obligado a vencer la reserva y el asombro de los blancos y mestizos que vienen a ser, a disgusto, súbditos suyos, y siente la actitud ambigua hacia sí por parte de los de su raza, pues mientras que la juventud lo admira enorgullecida, hay otros desconfiados y recelosos, creyéndolo indio por fuera y blanco por dentro, particularmente por Karen, su esposa norteamericana. A Andrés le hiere, además, siempre tener presente que ha llegado a ser rector gracias a la relación íntima de su hermana gemela, Mila, con el presidente dictador. Y, además, Andrés no puede encontrar en los archivos ecuatorianos pruebas seguras de su vínculo genealógico con Atahualpa. La frustración y la inseguridad van apoderándose de su alma.

Mientras más se nos revela el mundo interno del protagonista, la narración adquiere tonalidad trágica y dimensión mitológica. A pesar de que Karen es tierna y erótica, no es a ella a quien Andrés se dirige mentalmente en la primera noche nupcial, sino a su hermana gemela: “¿Por qué en esta primera noche de mi luna de miel me pongo a pensar en la Mila?” (Jácome, 1980: 66). Incluso, le parece a veces estar en la cama junto a Mila y no con su esposa. Y por más que se apasione Karen por tener niño, Andrés se niega.

Las inserciones retrospectivas le sugieren paulatinamente al lector la posibilidad de un amor incestuoso entre los dos hermanos. Todavía en el momento de su nacimiento, una partera los había llamado “casaditos *dende* el vientre de la mamá” (Jácome, 1980: 316) debido a la posición específica del feto. Con el correr del tiempo la amistad con la hermana va transformándose en algo más, en una sensualidad amorosa. Uno de los episodios más evocados es la lectura conjunta de la novela *Cumandá* de Juan León Mera en la cuesta de la totémica montaña Imbabura. En este libro clásico de la prosa ecuatoriana del siglo XIX, el argumento se funda en la historia de amor de dos hermanos que llegan a enamorarse sin que se reconocieran, porque la hermana, siendo muy niña, había sido raptada por los indios selváticos. Con todo, no habrá unión amorosa en la novela de Mera, ya que, primero, la muchacha perece y, después, el hermano se entera de su parentesco. Sin embargo, la lectura de dicho libro excita la pasión lujuriosa de los dos personajes de Jácome. Este impulso queda sin

realizar de momento: los destinos de los gemelos irán por caminos distintos, aunque los sentimientos permanecerán, convirtiéndose, primero, en celos no del todo fraternos de Mila, que la arrojan, por rencor, en brazos del general dictador. No obstante, guardando el amor hacia el hermano, Mila le va a prestar mucha ayuda.

Numerosos problemas y desgarramientos internos de Andrés resultarán tras la ruptura con su esposa. Pero su sensación de relación ancestral con la dinastía inca no desaparecerá por fallida que sea la búsqueda de su linaje imperial, y la presencia constante en su mente del hábito incaico de tomar a la hermana por esposa irá reactualizando su pasión contenida por Mila. Ésta, entre tanto, acepta requiebros de un buen poblano, indio también, con quien va a contraer matrimonio. Pero la misma noche de la víspera de las bodas la pasión de los hermanos gemelos se materializó en unión carnal sobre la cuesta de la montaña totémica. Las páginas finales de la novela están escritas con la técnica del chorro de conciencia en que se imbrican las voces internas de ambos personajes. El autor introduce coordenadas mitológicas y sugiere asociaciones del acto sexual de los protagonistas con el coito de la montaña “varón” Imbabura con otra montaña sagrada, la “mujer” Cotacachi, su hermana:

Por aquí Mila, hacia el Imbabura. Él me entenderá como *jari* que es, él cuántas veces habrá estado en las mismas con su hermana, la montaña Cotacachi, con la que vive encariñado. Por aquí, por donde subíamos a leer esa novela que nos hizo llorar y que nos quitó los últimos escrúpulos, porque si también en los libros, por qué no nosotros. Por fin, los ojos en los ojos, tus brazos en mi cintura, los dos, vientre con vientre. Así debimos haber estado antes de nacer, flotando en una luz rosada, latiendo en el mismo pulso. (Jácome, 1980: 315-316)

Tras estas líneas citadas vienen seis páginas de monólogo interno sin interrupción alguna, en el que se mencionan, entre otras cosas simbólicas, el Padre Sol, Manco Capac y Mama Ojlo. Después del acto amoroso, el protagonista desde lo alto del cerro contempla el paisaje que se despliega como escombros postdiluvianos, y aquí surge la noción quechua de *huacay-ñan*, camino de lágrimas, el nombre que lleva por título la famosa serie de cuadros del gran pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín. Y las preguntas: “Dónde estamos. Dón-de estoy. ¿Dónde estás? ¡Dónde! ¡Dónde!” (Ibíd.: 320) cierran el aro de la narración que fue iniciada con otra pregunta: “¿*Pita ñuca cani*? ¿Quién soy? ¿De quiénes vengo?” (Ibíd.: 11).

Al sumergirme en la historia de la literatura ecuatoriana del siglo XX, no pude dejar de reparar en que el motivo del incesto es bastante frecuente en los textos, convirtiéndose en una constante. Los episodios incestuales figuran en las novelas *Las cruces sobre el agua* (1946) de J. Gallegos Lara, en *El lagarto en la mano* (1965) de J. Andrade Heymann, en *Bajo el cielo nublado* (1981) de N. Estupiñán Bass. Este motivo viene a determinar incluso algunos rumbos de la trama en *Río arriba* (1931) de A. Pareja Diezcanseco, en *Los Sangurimas* de J de la Cuadra, en *María Joaquina en la vida y en la muerte* (1976) de J. Dávila Vázquez, en *Polvo y ceniza* (1979) de E. Cárdenas y en el cuento de I. Egüez “La Martinada” (1981). A mi parecer, los hitos principales del motivo incestual en la literatura ecuatoriana son: el incesto “no realizado”, “ideal” de *Cumandá*; el incesto-pecado y violación que causa la muerte en *Los Sangurimas* de José de la Cuadra (quien fue el primero en plantear la necesidad de una mitología nacional), y el de la novela jacomiana, justificado simbólicamente como lo suele ser en mitos etnogenéticos, puesto que, censurado generalmente en la literatura y el folclore, el incesto, cuando está relacionado con la génesis de la humanidad o con la creación de un pueblo o una dinastía, no es pecado en el tiempo mitológico.

Los hitos de la representación del incesto en la literatura ecuatoriana se presentan como si entroncaran con la propia evolución de la humanidad: el incesto “ideal” en *Cumandá* como incesto sin tabú de la protopareja humana; el incesto-violación en *Los Sangurimas* como propio de la época de salvajismo primitivo; el incesto de los “casaditos *dende* el vientre de la mamá” de los personajes de Jácome como creación de una civilización o de un pueblo. Tengamos presente que en Tawantinsuyu el incesto le era permitido sólo a la pareja regia, mientras que las desviaciones sexuales de la plebe se castigaban a muerte.

Como he mencionado, *Por qué se fueron las garzas* es una obra excepcional. La perspectiva adoptada por el autor difiere principalmente de lo conocido en la literatura. Me limitaré con tres ejemplos relacionados con nuestro tema. En los episodios finales de *Cien años de soledad* el motivo del incesto es utilizado para censurar la endogamia social y espiritual y, por lo tanto, se le presenta al lector como algo negativo. Por otra parte, cabe mencionar la clásica novela ecuatoriana, *Los Sangurimas* de José de la Cuadra, donde por primera vez en esta literatura se intenta

realizar una construcción de la mitología nacional, en la que el incesto sirve para dar el mismo matiz escatológico e hiperbólico a las conclusiones del autor. La violación de una muchacha por sus primos lleva a la muerte de ésta y causa la intromisión de fuerzas exteriores en la vida cerrada de los Sangurimas, poniendo fin a este circuito mágico y autodevorador. Sea dicho de paso, el novelista colombiano debe mucho a esta novela. Afirmándolo, retomo la acertada sugerencia hecha por Fernando Alegría en 1971¹: pisando sus huellas. Me permitiré referirme también a la novela *Manchay Puytu* del escritor boliviano N. Taboada Terán. Su argumento tiene relación con la idea que voy exponiendo. El conflicto de esta obra se funda en un amor trágico entre un sacerdote indio y su sirvienta también indígena, lo que debe ser considerado, metafóricamente, incesto también: pues, ¿qué otra cosa será el amor carnal entre un santo padre y su hija espiritual? Esa óptica se intensifica por la idea general del libro la que consiste en la necesidad de romper barreras etnoculturales de la sociedad boliviana, presentadas como nefastas para el país, porque la relación íntima entre los dos amantes indios es también descrita como rechazo ante la posibilidad de romper el círculo endogámico, y el portavoz de las ideas culturológicas del autor, un personaje mítico Ñauparuna, proclama que el porvenir pertenece al mestizo.

Como vemos, la perspectiva propuesta por Gustavo Jácome difiere esencialmente. Su óptica culturológica semeja en mucho la de J.M. Arguedas quien consideraba la cultura y lengua quechuas fundamento y garantía de la identidad cultural peruana, sin desechar el aporte europeo y los riquísimos frutos del mestizaje. Pero la tonalidad de la obra de Jácome es menos trágica debido a la verdadera explosión de la actividad económica y social de los emprendedores indios de Otávalo, cuyo orgullo étnico va en aumento, y no pocos episodios de la novela lo evidencian, con humorismo, incluso, respecto a los mestizos y criollos. Por lo mismo, el autor ecuatoriano intenta una reinterpretación positiva del mito precolombino, aspirando a echar los cimientos de una idea nacional y de la identidad cultural que tanto necesitaba el Ecuador de entonces. Creo que tal actitud positiva hacia un motivo tan vulnerable desde la perspectiva moral se justifica por el paradójico y misterioso hecho de que las parejas incestuosas incaicas no engendraron descendencia degenerada,

¹ El famoso crítico chileno lo había dicho en *Mundo Nuevo*, París, 1971, n.º 56, p. 45.

aunque el propio escritor no lo menciona, y, por otra parte, ésta no es más que una metáfora culturológica oportuna y artísticamente lograda.

No es más que una metáfora... El autor es muy consciente de que tal salida de la crisis personal se convertiría en una desolación incluso más honda, a lo que aluden las últimas páginas con una tonalidad sombría. El contrapunto positivo será, más bien, la pujanza social e íntima de los indios ecuatorianos que atraen dinero hasta de Japón, por lo que mestizos envidiosos dicen que aquéllos incluso “ya han hecho reservaciones para el primer viaje espacial” (Jácome, 1980: 246). O, también, lo será una perspectiva panindianista que abarca hasta a los indios norteamericanos en su filosofar, lo que, tal vez, no figura todavía en la literatura de corte indigenista.

No obstante, una obra verdaderamente artística requiere simbolismo. Lo requiere también el proceso de construcción de la nación que necesita crearse mitos identitarios. Los ecuatorianos los buscan, encuentran y se apropian de ellos apasionadamente. Tales llegan a ser la hipótesis sobre el territorio del reino Quito, y no Cuzco, como núcleo verdadero de la cultura quechua, la interpretación del matrimonio del inca Huayna Capac con una princesa quiteña en tanto maniobra de los independentistas quiteños contra el poder de Cuzco, ya que de este amor había nacido Atahualpa, e incluso, el cuestionamiento del propio nombre del país que debería llamarse Quito y no Ecuador², motivo que vino a ser constante en la literatura de la segunda mitad del siglo pasado. Y, por fin, la metáfora histórico-intimista de G.A. Jácome quien dice en su novela: “Tenemos que desamortiguar nuestra prehistoria” (1980: 174), y toma por epígrafe las palabras de Octavio Paz: “Hay que soñar hacia atrás, hacia la fuente, hay que remar siglos arriba” y quien, tres años antes de editar su novela, al analizar la obra de Gonzalo Escudero, brillante poeta ecuatoriano abundante en paronomasias, se hizo suya la sentencia del mismo O. Paz sobre las paronomasias como “uniones incestuales de palabras en el seno de la misma familia” (Jácome, 1977: 111).

² Estos asuntos constituyen el núcleo del discurso identitario en los estudios de P. Jaramillo Alvarado y L. Benites Vinuesa.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA MALTA, Demetrio (1958). *Don Goyo*. Buenos Aires, Platina.

ANDRADE HEYMANN, Juan (1965). *El lagarto en la mano*. Quito, Centro Experimental de Arte.

BENITES VINUEZA, Leopoldo (1950). *Ecuador: drama y paradoja*. México-Buenos Aires, Colección Tierra Firme.

CÁRDENAS, Eliécer (2000). *Polvo y ceniza*. Quito, Libresa.

CUADRA DE LA, José (1958). *Los Sangurimas*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

DÁVILA VÁZQUEZ, Jorge (1995). *María Joaquina en la vida y en la muerte*. Quito, Libresa.

EGÜEZ, Iván (1982). *La Linares*. La Habana, Casa de las Américas (Incluye *La Martinada*).

ESTUPIÑAN BASS, Nelson (1981). *Bajo el cielo nublado*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

GALLEGOS LARA, Joaquín (1946). *Las cruces sobre el agua*. Guayaquil, Vera & Cía.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1980). *Cien años de soledad*. Bogotá, La Oveja Negra.

JÁCOME, Gustavo Alfredo (1977). *Estudios estilísticos*. Quito, Editorial universitaria.
_____ (1980). *Porqué se fueron las garzas*. Barcelona, Seix Barral.

JARAMILLO ALVARADO, Pío (1958). *La nación quiteña: Perfil biográfico de una cultura*. Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana.

MERA, Juan León (1998). *Cumandá, o un drama entre salvajes*. Madrid, Cátedra.

TABOADA TERÁN, Nestor (1977). *Manchay Puytu, el amor que quiso ocultar Dios*. Buenos Aires, Sudamericana.

SCHWARTZ, Kessel (1969). *The meaning of existence in contemporary Hispanic literature*. Coral Gables, University of Miami Press.

Periodismo político y cultural en la década de 1920: el boletín titikaka y la propaganda

LUIS VERES CORTÉS

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

Como señala Tamayo Herrera (1987: 87), entre 1875 y 1932 existe el período de renacimiento cultural más interesante de la historia de Puno durante la República. Las causas de este renacimiento cultural se encontrarían, entre otros factores, en la apertura que el ferrocarril supuso para las regiones del sur que se pusieron en contacto con la costa. Por su parte, José Frisancho señalaba la crisis que implicó para esta zona del Perú un hecho significativo: la derrota en la guerra del Pacífico y la ascensión al poder de los civilistas, que derrocaron al general Cáceres, significó el derrumbe de la población indígena en favor de la clase latifundista:

El triunfo de la coalición civil contra la dictadura militar del general Cáceres en 1895 no produjo en la Sierra del Sur un avance hacia la democracia, los caudillos vencedores al distribuirse, como un botín de guerra, los cargos de gobierno traicionaron la causa popular. Casi todos los defensores del ejército de Cáceres fueron indios. [...] el régimen de los revolucionarios en provincias precipitó la total debacle de los pueblos de la sierra, especialmente en los departamentos del Sur. La actitud del régimen revolucionario respecto de los indios se hizo patente a raíz de su consolidación, desde que en Puno las tropas del batallón Canta, provista de las mejores armas fueron destinadas a exterminar las indiadas de Chucuito, consigna que fue cumplida, sorprendiendo a los indios desarmados sobre las riscosas creterías de Pomata. Desde aquella fecha nefasta del ensayo exterminador de Chucuito, fue propagándose a las provincias de Puno el sistema vandálico de masacrar indios para precipitar las conversiones de los aillus en latifundios. (Frisancho, 1928: 21)

El apoyo de indios y mestizos al ejército de Cáceres facilitó el resarcimiento tras la victoria de los hacendados pierolistas contra la masa indígena. La apropiación de tierras comunales se convirtió en un hecho habitual por parte del sector criollo que “por lo mismo que sabían leer periódicos y viajar en ferrocarril se hicieron hacendados a mano armada a la sombra del triunfante gobierno revolucionario” (Reinaga, 1979: 51). La

proximidad de estas tierras a las líneas ferroviarias y la coyuntura internacional que elevó el precio de la lana y las fibras textiles había levantado la codicia de los hacendados. La respuesta en el sur fue la “Gran Sublevación” que supuso una de las mayores revueltas de la historia del Perú (Burga y Flores Galindo, 1985: 38 y ss).

Posiblemente estos factores propiciaron una serie de cambios en la mentalidad de los habitantes de la zona de Puno. Tamayo Herrera señala que de 1895 a 1932 se produce la “época de oro” de la cultura en esta región. Con sólo un colegio de educación secundaria y sin vida universitaria, Puno, una ciudad de doce mil habitantes, contaba con cuatro periódicos: *El Siglo* (1914), *El Eco de Puno* (1899), *La Región y Los Andes* (1928). En Azángaro se publicaban varios semanarios: *El Sur*, *Korilazo*, *El Indio*, *La voz de Azángaro*, etc.; en Cabanillas, el periódico *Noticias y La Voz del Pueblo*. Los grandes diarios argentinos como *La Nación* y *La Prensa* llegaban a Puno cuatro días después de su publicación. Semejante actividad editorial puede dar alguna idea de la preocupación intelectual de su población. El apogeo de esta agitación editorial llegará con la revista *Ondina*, *La Voz del Obrero*, *La Tea*, del grupo Bohemia Andina y la publicación más importante de esta región, el *Boletín Titikaka*, órgano de promoción del grupo Orkopata.

Esta preocupación cultural venía respaldada por el despegue del sector educativo que se produce entre 1895 y 1932. Es en estos años cuando “por primera vez el indio accedió a las letras, la higiene y la conciencia de su propia dignidad” (Burga y Flores Galindo, 1985: 95).

Todas estas publicaciones tenían un evidente contenido indigenista que se diferenciaba de otros indigenismos, como el de Cuzco o el de Lima, en su carácter panclasista. Resulta esclarecedor en este sentido el hecho de que el gamonal más famoso del Altiplano, el coronel José Angelino Lizares Quiñones, financiara el periódico *El Indio*. El indigenismo se volvía así, en algunos casos, un medio bajo el poder de los gamonales que podía servir para canalizar de manera pacífica las reclamaciones y protestas de los indios.

El Grupo Orkopata y el Boletín Titikaka

El opúsculo indigenista más relevante de estos años en Puno fue el grupo Orkopata, fundado por Gamaliel Churata. Fue José Antonio Encinas el precursor de este grupo. Este joven profesor alentó a los hermanos Peralta, Alejandro y Arturo (Churata), y a otros jóvenes a la autoformación y al interés por los temas andinos. Su afán de innovación y búsqueda autodidacta había llevado a este grupo de jóvenes estudiantes a reunirse en torno al *Grupo Bohemia Andina* en 1915 que estaba compuesto por Alejandro Peralta, Gamaliel Churata, Emilio Romero, Alejandro Franco, Emilio Armaza, Víctor Villar Chamorro y Ezequiel Urviola.

Ellos sacaron a la luz una publicación, la revista *La Tea*, de la cual salieron doce números desde julio de 1917 hasta noviembre de 1919. Como revista literaria y de ideas, con una tirada de doscientos ejemplares, *La Tea* había tomado el nombre de la revista homónima que se había publicado en Arequipa entre 1907 y 1908. No era una revista de masas, ya que tenía una distribución muy limitada y había adquirido cierto carácter elitista. Influidos por Valdelomar y los colónidas tienen un mensaje iconoclasta, pero todavía están más próximos al parnasianismo y al modernismo que a la vanguardia. De hecho sus mensajes indigenistas son mínimos.

Pero en octubre de 1917 Arturo Peralta viaja a Bolivia, país en donde contribuyó a la formación del grupo *Gesta Bárbara* en colaboración con escritores bolivianos como Carlos Medinaceli, Walter Dalence, Armando Alva, José Enrique Viana y Alberto Saavedra Nogales. Los contactos con los indigenistas bolivianos provocarán un cambio de orientación en la formación de Peralta que se manifestará en las páginas de *La Tea*. La evolución del pensamiento de Alejandro Peralta produce un cambio de posición de la revista que se mostrará en los siguientes números y que la aproximan a una forma de publicación que se adentra en la esencia social, analizando el problema de la identidad del Perú, mediante una revalorización de la cultura indígena:

Para el Perú parece amanecer ya una época de gloriosa fecundidad artística, encausada en los más lógicos senderos artísticos. Esto es un natural retorno a la fuente nativa, que hasta poco antes ha pasado desapercibida o incomprendida para la mayoría de nuestros artistas. Pero algo más importante es el hecho, es la circunstancia de que ese movimiento ha nacido en provincias. Es decir,

principalmente del Cuzco, sede hasta hoy de los más notables dibujantes jóvenes y los cuales con excepciones rarísimas son portaestandartes de una estética profundamente peruana, de una doctrina virtualmente vinculada al paisaje nativo. (Tamayo Herrera, 1987: 257)

La revista *La Tea* estuvo marcada por las artes plásticas nativistas. Al igual que *Amauta*, en la cual José Sabogal ejerció una notable influencia sobre la configuración de la revista, los pintores indigenistas cuzqueños mantuvieron su presencia en las páginas de *La Tea*. Sin embargo, este nativismo incipiente no es sino una página inaugural de la vanguardia que todavía se muestra insensible ante los fenómenos sociales y sobre todo ante las rebeliones de principios de siglo. Valga como ejemplo el hecho de que la rebelión de Rumi Maki, uno de los movimientos rebeldes más importantes, no es citada en ninguno de sus números. Como los colónidas, las preocupaciones de los escritores de *La Tea* son todavía más esteticistas que sociales.

Este viraje hacia lo social se produce entre 1923 y 1924, fecha en que Peralta se hace con el puesto de bibliotecario-conservador de la Biblioteca y del Museo Municipal de Puno. En esos años Arturo Peralta cambia definitivamente su nombre por el pseudónimo de Gamaliel Churata, que en aymara significa “Gamaliel el Iluminado”, y se convierte en el dirigente de su generación al frente del Grupo Orkopata. Entre los miembros del grupo destaca la figura de Alejandro Peralta (1899-1973), hermano de Gamaliel Churata, y autor del primer libro de poesía indigenista, *Ande*, publicado en Puno en 1926. Este poemario, con resquicios modernistas y un fuerte componente vanguardista, adquirió cierta popularidad entre los círculos intelectuales. Fue comentado en *Amauta* y en 1935 Alberto Tauro le dedicó un profundo análisis. En 1934 publicó otro libro de poemas titulado *El Kollao*, en donde Alejandro Peralta toma una postura socialista y revolucionaria que parte de los temas indígenas y la influencia telúrica del paisaje. En 1968 publicará *Poesía de entretiempo* y, tras su muerte, aparecerá *Al filo del tránsito* (1974).

Como poeta también destaca Emilio Vasquez que publicó los libros de temática indígena *Altipampa* (1933), *Tawantinsuyu* (1934), *Kollasuyu* (1940) y *Altiplanía* (1966).

Además es autor de una gran cantidad de ensayos sobre temas de educación e historia de Puno.

Otros miembros de menor importancia del grupo Orkopata son Francisco Chukiwanca Ayulo, Manuel A. Quiroga y Ezequiel Urviola que en 1925 fundan, en colaboración con Vasquez y los hermanos Peralta, la publicación representativa del grupo Orkopata: el *Boletín Titikaka*. Sorprende la gran repercusión que llegó a tener esta revista de periodicidad mensual, ya que obtuvo una distribución por todo el continente, y este hecho es más significativo si se piensa en que los miembros de Orkopata eran unos jóvenes de provincias que, sin formación universitaria consiguieron “estar al día con las corrientes del arte mundial hasta el punto de convertirse en la vanguardia de la poesía surrealista en el Perú” (Tamayo Herrera, 1987: 94).

lo que vio la luz como una hoja mensual de publicidad y propaganda, un boletín de una sola plana doblada para formar cuatro páginas de tamaño tabloide, se convirtió en una publicación de alcances continentales que pregonaba, a la vez que la reivindicación de la cultura autóctona del altiplano peruano-boliviano, la renovación social y artística del continente. Sin perder nunca del todo su función utilitaria de boletín anunciador, llegó a ser recibida y leída en muy diversos lugares de América, desde México y Venezuela hasta los países del Río de la Plata. (Wise, 1984: 92-93)

El *Boletín Titikaka* tenía apenas seis hojas, lo cual permitía su distribución por correo. Comenzó a publicarse en agosto de 1926 y apareció hasta agosto de 1929, de manera ininterrumpida sólo hasta agosto de 1928 (Callo Cuno). Sufrió una interrupción de casi un año en septiembre de 1929 y el número treinta y cuatro apareció en agosto de 1930. Su distribución consistía en el intercambio, lo cual ponía en contacto a los miembros del grupo Orkopata con los intelectuales de todo el continente, cuestión que se pone de manifiesto en el amplio espectro de reseñas en el que aparecen los libros de Alberto Tauro, Tomás Lago, Pablo de Rokha, Mario de Andrade, Xavier Villaurrutia, Manuel Maples Arce, Alberto Hidalgo, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Carlos Sabat Escarty, Idelfonso Pereda, etc.

Entre sus colaboradores destacan Óscar Cerruto, Magda Portal, César Miró Quesada, Luis E. Valcárcel, Serafín Delmar, José Carlos Mariátegui, Guillermo Mercado,

Mateo Jaika, etc. También Jorge Luis Borges llegó a publicar en las páginas del *Boletín Titikaka*, lo cual pone de relieve la importancia que llegó a adquirir la revista.

El grueso de esta publicación estaba formado por las colaboraciones de los miembros de Orkopata, cuentos, artículos y poemas que mezclan el contenido vanguardista con un fuerte componente indigenista. El contenido político se reunía fundamentalmente en una sección titulada “Confesiones de Izquierda”, donde escriben Emilio Armaza y Manuel Segundo Núñez Valdivia. Se consideran socialistas y señalan que el Perú es un pueblo de mestizos, basándose en la prédica andinista de Uriel García, pero recogiendo el delirio racial de Valcárcel y el socialismo de Mariátegui:

Desde Federico More hasta nosotros fuimos en Puno por y para el Andinismo. Creo en el nuevo indio. La corriente de velocidad de nuestra vida de hoy ha entrado a las más apartadas cabañas de nuestros indios. Ellos también tienen nuestra mezcla, todos somos mestizos. El nuevo indio es Ud., es Mamani, soy yo. Nunca podremos entender el capitalismo y capitalista tendrá que ser nuestra organización mientras no consultemos con nosotros mismos. Nunca creímos que las tendencias socialistas hubieran venido de Europa. Socialista somos nosotros por espíritu de raza y sugerencia telúrica. (Tamayo Herrera, 1987: 262)

Lo que diferenció al *Grupo Orkopata* y su *Boletín Titikaka* de otros grupos indigenistas fue su carácter literario por encima de deliberaciones políticas, al contrario de los cuzqueños que fueron fundamentalmente juristas e historicistas. Su exploración estética se nacionalizó y se fusionó con su sensibilidad andina, de manera que las formas adaptadas de Bretón y los surrealistas franceses cobran una originalidad propia. A su vez, los *Orkopata* cumplieron una tarea pedagógica de valor incalculable, pues profundizaban en numerosos temas culturales como las técnicas literarias de vanguardia, las novedades editoriales y temas históricos, políticos y sociológicos.

Tamayo Herrera señala que el marxismo de los *Orkopata* provenía de la influencia del discurso de José Carlos Mariátegui. Tal vez llega a esa conclusión a causa de la correspondencia que su director mantenía con el Amauta o en el homenaje que los escritores del *Boletín* le dedicaron en su último número a Mariátegui tras su muerte. Aunque nada se puede discutir a esta afirmación, ya que no hay testimonios sobre la cuestión, es más sencillo pensar que los contactos en Bolivia con escritores de izquierda por parte de Gamaliel Churata, el mismo impacto que la Revolución Rusa causó en toda

Latinoamérica o incluso el previo conocimiento de los discursos anarquistas de González Prada, apuntaran en esta dirección. Quizá todos estos factores asumidos en un momento concreto, después del regreso de Churata de Bolivia, coincidieran en la concienciación marxista del grupo. Tampoco hay que descartar la influencia de Haya de la Torre. Emilio Romero, al que cita Tamayo, señala que su mensaje estaba más cerca del anarquismo, de modo que podemos pensar que el marxismo de los Orkopata estaba poco definido y que no poseía una doctrina rígida. Ello es lo que implica que por las páginas de la revista se mezclaran mensajes tan diferentes como el de Mariátegui, Valcárcel, Haya de la Torre o Uriel García, autores que coincidían también en otras publicaciones de carácter indigenista.

A su vez, hay que tener en cuenta que los objetivos que seguían los orkopatas eran muy similares a los que perseguía la tribuna de Mariátegui. El Boletín fue el órgano de un grupo de estudiosos que se propuso investigar en la cultura andina desde el punto de vista americano, desde una nueva sensibilidad reivindicada desde los postulados de la modernidad. Reivindicaron la cultura andina y se buscó la renovación cultural del continente. Como ha señalado Cynthia Vich, “se trataba de asegurar el futuro de la cultura y el hombre andinos” (Vich, 2000: 31). Todo ello también estaba en los amautas. Eso era lo que se veía en el poema *Ande* y en las críticas que abrían en primer número de la revista: “Por haber enfocado el panorama nativo con los cristales de una sensibilidad novísima y por haber logrado la realización verbal de su arte, mediante la metáfora y la síntesis desnudas, es usted un verdadero artista” (More, 1926: 7).

La nueva estética suponía aunar tradición y modernidad, llevar al indio a los nuevos tiempos tal como profetizaba Mariátegui en sus *Siete ensayos* y tal y como se insistía desde las páginas iniciales del Boletín. Titikaka significaba en quechua “roca de plomo” y esa roca era en lo que se había convertido el arte y la literatura: en un medio para acabar con el espíritu burgués de los viejos tiempos representado por Darío y sus seguidores:

La nueva estética es, más que una revolución en la dialéctica de las expresiones, una vuelta a la naturaleza primitiva del arte como desquite de tantos años de virtuosismo artificial. Es la síntesis más rigurosa y humana en oposición a la abundancia retórica de lo preconcebido. En poesía puede decirse que es el

hallazgo de la metáfora a nativitate, aboliendo el cliché metafórico que se venía usando desde los primeros días del romanticismo y que con Rubén Darío tomó el aspecto de novedoso. (Rodríguez, 1926: 15)

De ahí que el propio Mariátegui elogiara las páginas de *Ande* y que dijera con cierta ironía de Arturo Peralta que era “un poeta moderno occidental, de los Andes primitivos, hieráticos, y por ende, un poco orientales” (Mariátegui, 1926: 16). Y de ahí que el poeta Serafín Delmar señalara que la tarea del artista era la de aprovecharse “para nuestras realizaciones de todo aquello susceptible de proyección que hay en el arte y en la cultura del pasado, y que hay mucho. El nuevo espíritu lo depura y reverdece” (Delmar, 1927: 69). El Boletín, con el poemario *Ande* a la cabeza, se mostraba como un grupo de adelantados, al igual que los amautas de Mariátegui que se distanciaba de la opinión oficial y de las publicaciones oficiales que representaban el viejo espíritu de la burguesía anquilosada: “En la América se va realizando el milagro ha tiempo vaticinado: irrumpen los nuevos poetas, trayéndonos en sus pupilas revolucionarias la luz de los rayos cósmicos; naturalmente la mediocracia no puede soportarlos porque no puede comprenderlos, de ahí que el artista moderno por fuerza se vea aislado en una magnífica soledad” (Díez Medina, 1926: 19).

El mensaje de modernidad quedaba fusionado con un deseo de recuperar la identidad. Como señala Vich, “la militancia vanguardista sólo era un recurso utilizado con el fin de exaltar las tradiciones autóctonas, aquello que era único y característico del continente americano” (Vich, 2000: 56). La vanguardia artística y la vanguardia política caminaban así de la mano en un nuevo frente cultural. Se trataba de aunar fuerzas en un frente en donde trabajadores manuales e intelectuales eran compañeros de una misma marcha, según la conocida fórmula de Ilya Ereburgh, que debía dirigir a los indios contra la clase dirigente y las fuerzas imperialistas tal y como vaticinaba Haya de la Torre: “Nuestras voces deben ir hacia el pueblo y nuestros llamados deben llegar hasta el corazón de la vieja raza, fuerte y grande de los indios cuya redención debe ser nuestro más claro propósito. Yo confío plenamente en juventudes que dan hombres de acción y hombres de pensamiento como los nuestros” (1927: 27).

Pero, posiblemente, la historia del boletín quedó marcada, más que por cualquier otro autor, por el ensayista Uriel García. La nueva sensibilidad quedaba definida como neoindianista y tomaba su raigambre en el paisaje y costumbre del hombre andino que iba ser capaz de enfrentarse a los nuevos retos de la modernidad fundiéndose en todo aquello de positivo que se rescataba de la tradición:

Neoindianismo es valoración integral de nuestra historia, solución de problemas americanos, así mismo integrales, visión del paisaje en su plenitud. Ni lo incaico romántico puede ser la única muestra de ejemplaridad de nacionalismo ni la influencia española ha de considerarse como el elemento más valioso en el proceso creador del espíritu americano. Tiene originalidad, muchas veces sorprendente, por el influjo nativo, el ciclo post-incaico como es original la etapa regida por los incas. (Uriel García, 1927: 70)

Dichos postulados, que ocupaban el grueso de la revista, se mezclaban con la idea del cataclismo de la conquista española preconizado por Mariátegui o con los elogios a *Tempestad en los Andes* de Luis E. Valcárcel y con un espíritu de renovación y de esperanza en el nuevo indio que debía resurgir de las cenizas dejadas por la antigüedad:

Pero esa barbarie resistente es la defensa de la nacionalidad, significa el acervo vital de cuyo fondo brotará la América futura. Los pueblos hasta hoy diseminados en los ayllus tráfugas de las punas o en las soledades de la sierra abrupta o débilmente centrados en la aldea, volverán a fundirse al conjuro del nuevo Hombre que sea el creador de la nueva Idea, como Manko Kapak, demiurgo del incaísmo, que dirija y funda el alma desconcertada de los Andes amestizados. (Uriel García, 1928: 80)

Al igual que *Amauta*, el *Boletín Titikaka* se extinguió con la caída de Leguía y la ascensión de Sánchez Cerro. El cambio de régimen obligó a Churata a exilarse a Bolivia. Con la desaparición de su fundador el grupo se dispersó. La gran crisis de 1929, la paralización del sector lanero y el fin del período de las sublevaciones campesinas y la revolución federalista de 1931 marcaban el final de una época considerada como la más importante de la historia cultural de Puno. Ya entonces había pasado el tiempo de los indigenistas: Mariátegui había muerto, *Amauta* desaparecía y también el *Boletín Titikaka*.

BIBLIOGRAFÍA

BURGA, Manuel y FLORES, Galindo (1985). "Alberto. Feudalismo y movimientos sociales", en VVAA *Historia del Perú*. Lima, Ed. Juan Mejía Baca.

CALLO CUNO, Dante (s.f.). "Presentación", *Boletín Titikaka. Edición Facsimilar*, Arequipa-Perú, Universidad Nacional de San Agustín.

DELMAR, Serafín (1927). "Hacia nuestra propia estética", *Boletín Titikaka*, n.º16, noviembre, Puno.

DÍEZ MEDINA, Lucio (1926). "Ande", *Boletín Titikaka*, n.º4, noviembre, Puno.

FRISANCHO, José (1928). *Del jesuitismo al indianismo*. Lima, Southwell.

HAYA DE LA TORRE, Raúl (1927). "Una carta de Haya de la Torre", *Boletín Titikaka*, n.º6, enero, Puno.

MARIÁTEGUI, José Carlos (1926). "La Vanguardia de América", *Boletín Titikaka*, n.º3, octubre, Puno.

MORE, Federico (1926). "Ande y la opinión de América", *Boletín Titikaka*, n.º1, agosto, Puno.

REINAGA, César (1959). *El indio y la tierra en Mariátegui*. Cuzco.

RODRÍGUEZ, César A. (1926). "Nueva estética", *Boletín Titikaka*, n.º3, octubre, Puno, p. 15.

SCHWARTZ, Jorge (1991). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra.

TAMAYO HERRERA, José (1987). *Historia social e indigenismo en el Altiplano*. Lima, Ediciones Treintaitrés.

URIEL GARCÍA, José (1926). "El neoindianismo", *Boletín Titikaka*, n.º6, noviembre, Puno.
____ (1928). "Neoindianismo III", *Boletín Titikaka*, n.º19, febrero, Puno.

VARGAS LLOSA, Mario (1996). *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, Fondo de Cultura Económica.

VERES, Luis (2003). *Periodismo y literatura de vanguardia en América Latina: el caso peruano*. Valencia, Universidad Cardenal Herrera-CEU.

_____ (2000a). *La narrativa del indio en la revista Amauta*, Valencia, Universidad de Valencia, Cuadernos de Filología.

_____ (2000b). "La revista Amauta y la propaganda política: un modelo de configuración de la nacionalidad peruana", Salamanca: *Actas del III Congreso Internacional "Cultura y Medios de Comunicación"*. Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.

_____ (2000c). "La revista Amauta y el conceso de nación en el Perú", *Actas VI Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Comunicación*, Valencia, AJIC.

_____ (1999). "De propaganda y publicidad: notas acerca de una distinción", *Comunicación y Estudios Universitarios*, Valencia, Facultad de Ciencias de la Información, Fundación San Pablo, n.º9.

_____ (1997a). "Información y literariedad en la Brevisima relación de la destrucción de las Indias de Fray Bartolomé de las Casas", *Comunicación y Estudios Universitarios*, Valencia: Facultad de Ciencias de la Información, Fundación San Pablo, n.º7.

_____ (1997b). "El hombre de la bandera, un cuento de López Albújar: Aspectos discursivos en la concepción de la identidad peruana", *Espéculo*, n.º5, mayo, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

VICH, Cynthia (2000). *Indigenismo de vanguardia en Perú: un estudio sobre el Boletín Titikaka*. Lima, Fondo editorial FUCP.

WISE, David O. (1983). "Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos de los años 1920", *Revista Iberoamericana*, n.º122, enero-marzo, Pittsburg.

_____ "Vanguardismo a 3800 metros: el caso del Boletín Titikaka (Puno, 1926-1930)", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, v.X, n.º20, 2º semestre, Lima.

YOUNG, K. (1994). *La opinión pública y la propaganda*. Barcelona, Paidós.