

***Textos de ayer y de hoy: leer(los) a través
del mito prehispánico***

Chiara Bolognese
(editora)



Serie *Los tiempos del mito*, n.º 2

Mitologies hoy

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 Zabalgoitia 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 Universitària

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

BOLOGNESE, CHIARA

Presentación: *Textos de ayer y de hoy: leer(los) a través del mito prehispánico*, pp. 2-4

FLORES, ENRIQUE

Sor Juana, chamana, pp. 5-15

MORIS CAMPOS, JUDITH

De minotauro yendo a mariposa: aproximación a los símbolos prehispánicos en la poesía de José Martí, pp. 16-25

FUENTES VÁSQUEZ, MANUEL

El estatuto del personaje *Francisco del Puerto* en dos novelas argentinas, pp. 26-34

GONZÁLEZ-ORTEGA, NELSON

Fronteras del relato: *El hablador* de Mario Vargas Llosa ¿novela o reporte etnográfico?, pp. 35-45

GARCERÁN VÁZQUEZ, LUIS MIGUEL

Los pilares de la infamia: mito prehispánico y colisión cultural según Luis Britto García, pp. 46-54

TONON, TIZIANA

Dendê, Atabaques e Berimbau. A Herança Cultural Africana na Obra de Jorge Amado, pp. 55-64

LIBRICI, IVANA

Leyendas chiquitanas: transcripciones, revisiones y sincretismo en la literatura indigenista del oriente boliviano, pp. 65-74

GUTIÉRREZ LEÓN, ANABEL

Después del Pachakuti. Tiempo mitológico aymara y ciencia ficción, pp. 75-84

Textos de ayer y de hoy: leer(los) a través del mito prehispánico

Este tercer monográfico de la serie *Los tiempos del mito prehispánico* se presenta como un dossier muy variado, que, junto a los anteriores, proporciona distintas claves de lectura de algunos autores ya clásicos del mundo hispanoamericano (como son Sor Juana, José Martí y Mario Vargas Llosa), y de otros, tal vez menos conocidos, pero que se están abriendo con fuerza el camino en este rico universo. Nuevamente la reflexión desde el mito nos permite leer las obras mencionadas en los artículos con una mirada más amplia, que nos desvela significados profundos. Vemos, por un lado, cómo los mitos marcan la poética de los autores estudiados, y por otro, cómo ellos reconfiguran el mito en sus textos, usándolo también con una finalidad de reivindicación de un pasado todavía muy vigente (José Martí, Luis Britto García), y con resultados muy novedosos (como es el caso de Alison Spedding).

El dossier comienza con dos ensayos sobre sendos poetas: Sor Juana Inés de la Cruz y José Martí. Ambos se ocupan de la relación/oposición entre el universo indígena y el mundo de la colonia española. Más en detalle, el primero, “Sor Juana, chamana”, de Enrique Flores, es un estudio de algunos textos de la poeta mexicana que evidencian una profunda, y buscada, relación con el pasado prehispánico de su país. Flores muestra cómo los versos de la poeta son “hechizados” por su gran conocimiento de la cultura azteca, al tiempo que protagonizados por los indios. Por su parte, Judith Moris, en “*De minotauro yendo a mariposa: aproximación a los símbolos prehispánicos en la poesía de José Martí*”, estudia el fuerte interés del poeta cubano por el universo prehispánico. El ensayo explica cómo la presencia de algunos elementos fuertemente relacionados con las culturas autóctonas (águila y el cóndor, la flor, el vaso sacrificial, las máscaras) representan unos elementos –unos “motivos”– que fortalecen su búsqueda de la “americanidad”, y confieren a sus versos una atmósfera muy particular. Queda claro, además, que el interés por lo prehispánico fue esencial en el desarrollo del discurso revolucionario y anticolonial de Martí, así como en el de su producción poética, que propone una visión del mundo fuertemente marcada por la cultura indígena y por la polaridad arriba/abajo entre mundo celeste y mundo terrenal.

El texto de Manuel Fuentes, “El estatuto del personaje *Francisco del Puerto* en dos novelas argentinas”, nos lleva al estudio de obras más recientes –*El entenado* de José Saer y *El grumete Francisco del Puerto* de Enrique Marí–, pero mantiene una fuerte conexión en cuanto a temáticas con los autores analizados en los ensayos que lo preceden. Fuentes se ocupa con precisión de la figura de Francisco del Puerto, cuya suerte, diferente en cada novela, nos hace reflexionar sobre el dualismo entre mundo indígena y mundo de la colonia, y acerca del concepto de “mito fundacional”, que, respectivamente, Saer destruye y Marí reconstruye.

Nelson González-Ortega, en “Fronteras del relato: *El hablador* de Mario Vargas Llosa, ¿novela o reporte etnográfico?”, evidencia la relación con el mundo prehispánico que marca esta obra menos conocida del autor peruano. Subrayando que el texto se rige sobre una estructura dual desde numerosos puntos de vista –“la era prehispánica-colonial de América”, por un lado, y “la época moderna poscolonial de Occidente”, por otro; así como la cosmovisión indígena opuesta a la occidental–, el autor analiza la novela en su “vocación etnográfica”, proponiendo una interesante relación entre antropología y literatura.

“Los pilares de la infamia: mito prehispánico y colisión cultural según Luis Britto García”, de Luis Miguel Garcerán Vázquez, nos lleva a otro país y a otro autor muy vinculados con la cultura de los pueblos originarios: el universo de la literatura venezolana contemporánea. Garcerán evidencia cómo Britto García, un autor a “medio camino entre modernidad y posmodernidad”, escribe textos fuertemente marcados por el mestizaje cultural desde distintos puntos de vista: se ocupa, pues, del chamanismo y de la figura del jaguar; del poder de legitimación de todo discurso que reviste el mito, y de la lengua usada como instrumento de poder contra los indígenas; de la figura de Lope de Aguirre y de la búsqueda de El Dorado. De esta forma, llega a demostrar que la propuesta del escritor venezolano se centra en una reivindicación y recuperación del mito para invertir posturas y conferir así nueva fuerza a la palabra procedente de los márgenes.

El trabajo de Tiziana Tonon, “Dendê, Atabaques e Berimbau. A Herança Cultural Africana na Obra de Jorge Amado”, también se centra en la reflexión sobre mestizaje en otro autor contemporáneo. Estudia la presencia de la cultura africana en la obra del

escritor brasileño Jorge Amado, quien, desde siempre, reivindica la naturaleza mestiza y sincrética del universo brasileño (de Salvador de Bahía, en particular). El ensayo postula a que esta temática no es sólo un recurso narrativo sino también una parte fundamental de la vida del escritor.

El dossier termina con dos textos dedicados a Bolivia, muy distintos entre ellos en cuanto a perspectivas pero ambos ricos en información. “Leyendas chiquitanas: transcripciones, revisiones y sincretismo en la literatura indigenista del oriente boliviano”, de Ivana Librici, se detiene en una reflexión acerca de la mitología del oriente boliviano, con lo que llena un vacío sobre el tema. El artículo subraya el aporte de los escritores-antropólogos, y llama la atención sobre la necesidad de atender no sólo las mitologías de las altas culturas prehispánicas (azteca, maya e inca), sino toda la diversidad de tradiciones surgidas y que persisten hasta nuestros días. Para eso, se detiene en el análisis de la obra de Héctor Landívar Flores. Anabel Gutiérrez León, en cambio, con su “Después del Pachakuti. Tiempo mitológico aymara y ciencia ficción”, nos muestra el nuevo camino que puede tomar la reivindicación del saber y de la cosmovisión mítica. Su atento análisis se centra en la novela de ciencia ficción *De cuando en cuando Saturnina*, en la que Alison Spedding propone una reactualización de los mitos andinos narrando las aventuras de la jefa de un grupo subversivo anarco feminista, que se mueve en un territorio llamado *Qullasuyu Marka* (correspondiente a la actual Bolivia y al departamento peruano de Puno), alrededor del año 2080. Gutiérrez enfatiza en qué manera la novela proyecta el valor del mito no sólo como una reivindicación de un inolvidable pasado sino también como un prometedor futuro, con un ensayo que cierra nuestro dossier con una apertura hacia el futuro.

CHIARA BOLOGNESE

Sor Juana, chamana

ENRIQUE FLORES

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

*Soy la mujer aerolito
que está debajo del agua.*

María Sabina

En la historia mexicana hay dos grandes poetas: sor Juana y María Sabina. A sor Juana la podríamos llamar Juana Sabina –*la Sabia*. Y aunque nunca ejerció de curandera, sí conocía las yerbas mágicas de los indios y sintió que sus versos habían sido “hechizados” por ellas. Hay unos versos que hablan de esa vertiente india de la magia de sor Juana:

¿Qué mágicas infusiones
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?
(Sor Juana, 1988: 160)

Sus “letras” han sido hechizadas por los indios, su *canto* está imbuido de un hechizo “derramado” en él, como un brebaje, por los magos indígenas. Hasta podría preguntarse si no son ellos los que inspiran su canto y ella es sólo un vehículo.

“No llegaba a ocho años la madre Juana Inés, quando, porque la ofrecieron por premio un libro [...] compuso para una fiesta del Santísimo Sacramento una loa, con las calidades que requiere un cabal poema” (Calleja, 1995: 18). El relato del padre Calleja, biógrafo de sor Juana, va precedido de otras frases no menos reveladoras:

La primera luz que rayó de su ingenio fue azia los versos españoles, y era muy racional de quantos la trataron en aquella edad tierna ver la facilidad con que salían a su boca o su pluma los consonantes y los números; assí los producía, como si no los buscara en su cuidado, sino es que se los hallasse de valde en su memoria. (Calleja, 1995: 17)

Si “la primera luz” de su ingenio “fue azia los versos españoles”, la segunda sufrió el influjo –o el “hechizo”– de los versos nahuas. Pues la curiosa noticia que ofrece el padre Calleja se confirmó recientemente con el hallazgo de una *loa* satírica bilingüe, en español y en náhuatl, que Juana Inés compuso a los ocho años y está dividida en dos partes. Según el padre Calleja, Juana Inés compuso la loa en la hacienda de Panoayan, en la jurisdicción de Amecameca. Y aunque en el título de la loa se dice que fue “representada en Tlayacapan”, en sus versos sólo se menciona a Amecameca –“un pueblo [...] de indios” por entonces, cuyo gobernador era elegido “entre los caciques de la región” (Vallejo Villa, 2001: 81).

En el siglo XVII, la *patria* es “el lugar, ciudad o país en que se ha nacido” (*Aut.*). Y si sor Juana escribe “los indios herbolarios de mi patria”, habla de los indios xochimilcas de la región de San Miguel Nepantla, el “lugar” en que había nacido. Un “estilo nuevo” y un “extraño lenguaje” dan el tono de la aparición del indio. Es un “canto que alegra como bolitas de chalchihuites”: “Nadie nos vence a nosotros, hombres de tierra, aunque seamos macehuales” (Sor Juana, 2001: 49-56).

Y esta parte propiamente ritual, litúrgica, misteriosa, de la loa –pues su asunto es el *misterio* de la eucaristía– culmina con una invocación a la entidad divina que aglutina, que sintetiza o que *crea* en náhuatl los “nombres [indígenas] de Cristo”: “toteoyotlatocatzin” (“divino señor nuestro”); “teotlatoani Jesucristo” (“divino señor Jesucristo”), o volviendo a las flores preciosas y *chalchihuites*, “teochalchiuhcachimaltzin” (“divino escudo de jade”): “¿Qué diremos aún?”, pregunta el indio al final del diálogo. “¿Qué hemos de decir? Que no sabemos nada. Nuestra miserable pequeñez ¿qué puede ofrecer en tu presencia?”

El “universo sonoro” en el que creció Juana Inés, dice Patrick Johansson, era muy peculiar. Sus tonos, timbres, intensidades y variantes sonoras nutrieron la lengua de sor Juana:

En efecto, tanto San Miguel Nepantla, ranchería donde nació, como Panoayan, la hacienda que arrendaba su familia y donde creció, están situados en una región donde se hablaba el náhuatl hasta hace poco. Podemos pensar que la convivencia con los peones indígenas y sus familias hizo que sor Juana se familiarizara tempranamente con esta lengua [...]. Más tarde, en el convento

de San Jerónimo, permaneció en estrecho contacto con hablantes nahuas, ya que la mayoría de las sirvientas eran de esta estirpe étnica. (1995: 461)

Este “bullicio” era mayor en las fiestas que reunían a todos esos grupos étnicos, en las que reinaba una “polifonía” lingüística –un “concierto de voces”– que resuena aún en los juegos de villancicos (Johansson, 1995: 462). El aliento multicultural de la sociedad novohispana se manifiesta de manera muy nítida en esas construcciones verbales y en las celebraciones litúrgicas que les servían de marco. Los villancicos nahuas o *tocotines*, los “villancicos de negro”, los “guineos”, los “puertorricos”, los “mestizos”, ponían en juego aspectos étnicos, musicales, dancísticos, poéticos, gestuales y tonales del México del siglo XVII, trabajando, dice Johansson, la lengua como un “telar”, haciendo surgir el sentido de una “urdimbre” y alcanzando, así, una “epifanía de sentido sensible” (ibíd.: 461-462).

El primer *tocotín* de sor Juana, escrito enteramente en náhuatl, va precedido de una entrada que sirve de introducción a la danza:

Los mejicanos alegres
también a su usanza salen,
que en quien campa la lealtad
bien es que el aplauso campe;
y con las cláusulas tiernas
del mexicano lenguaje,
en un tocotín sonoro
dicen con voces süaves.
(Sor Juana, 1976a: 16-17)

Vemos entrar, así, al atrio de la iglesia, a un grupo de danzantes aztecas similares, quizá, a los *concheros*¹ que aún bailan las llamadas “danzas de la conquista”. Salen vestidos “a su usanza” y cantando en náhuatl –“con las cláusulas tiernas / del mexicano lenguaje”–, una lengua que, a oídos de sor Juana, brilla por sus “voces suaves”, aunque las apaguen los “sonoros” ritmos –“toco, toco, totoco, toco”– del *tocotín*, o *mitote*.

¹ La *concha* es una guitarra de diez cuerdas hecha de un caparazón de armadillo; la acompañan el *huéhuetl*, el *teponaztle* y los “huesos”, unas sargas de semillas atadas a los tobillos.

A diferencia de la “Loa de Juana Inés”, la “Loa del gran Dios de las Semillas” es un canto ritual que introduce una pieza más amplia, representada en la corte de Madrid e impresa en el año de 1690: *El divino Narciso*. Si el auto sacramental alegoriza el misterio eucarístico y recurre a la fábula pagana de Narciso, la loa que le sirve de entrada es un *tocotín* indígena:

Sale el Occidente, indio galán, con corona, y la América, a su lado, de india bizarra: con mantas y cupiles, al modo que se canta el tocotín. Siéntanse en dos sillas; y por una parte y otra bailan indios e indias, con plumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario esta danza; y mientras bailan, canta la Música. (Sor Juana, 1976a: 3)

Ningún otro *tocotín* de sor Juana posee la estructura ritual de esta loa, que, a pesar que no involucra ni una sola palabra en náhuatl, flota sobre el arquetipo de un ritual azteca:

Música: Nobles mejicanos,
cuya estirpe antigua
de las claras luces
del Sol se origina [...],
¡venid adornados
de vuestras divisas [...],
y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!
(ibíd.: vv. 1-14)

Estos dos últimos versos son los que van a imprimirle su ritmo repetitivo al canto o “himno” de sor Juana –una auténtica pieza etnopoética del siglo XVII–. Como señala Méndez Plancarte, su fuente mitológica pudo ser la *Monarquía indiana*, de fray Juan de Torquemada. Ahí encontramos varias referencias al Sol, origen de la “antigua estirpe” de los indios –como canta la loa– y único “Dios verdadero”. Los indios, dice Torquemada, tenían dioses de oro, de plata, de cobre, de barro, de palo: “otros de masa y otros de diversas semillas” (ibíd.: 32). Como los gentiles, “tenían un dios para el grano, todo el tiempo que estuviese sembrado y escondido en la tierra, sin nacer” –un dios subterráneo (ibíd.: 33). Pero el dios indígena de sor Juana demanda sangre y sacrificios:

Música: ¡Dad de vuestras venas
la sangre más fina,
para que, mezclada,

a su culto sirva;
y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!
(ibíd.: vv. 23-28)

Huitzilopochtli, el Sol, el “gran Dios de las Semillas”: cada vez que se repiten esas últimas líneas del canto, vuelven los bailes y las sonoridades indígenas (voces, percusiones) a la corte madrileña en la que se escenifica la loa:

Occidente: En sacrificios crüentos
de humana sangre vertida,
ya las entrañas que pulsan,
ya el corazón que palpita;
aunque son (vuelvo a decir)
tantos, entre todos mira
mi atención, como a mayor,
al gran Dios de las Semillas.
(Sor Juana, 1976a: vv. 35-42)

Y “América”, “india bizarra” ataviada de mantas y huipiles, le canta a ese mismo dios solar que fertiliza las sementeras y guarda a la semilla oculta en el interior de la tierra, como el sol al caer la noche. Ese dios que

América: su protección no limita
sólo a corporal sustento
de la material comida,
[...] haciendo
manjar de sus carnes mismas
Y así, atentos a su culto,
todos conmigo repitan:
Música: ¡En pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!
(ibíd.: vv. 60-72)

La semejanza con la comunión católica es terrible. “Gran Dios de las Semillas”: no carece de significado que sor Juana nombre así al dios azteca: es una traducción creadora que hace más concreto poéticamente al dios. El rito al que alude sor Juana, como lo señala en sus notas Méndez Plancarte, viene de Torquemada:

Demás de la imagen y figura que en el templo maior de México tenían puesta a su falso y abominable dios Huitzilupuchtli [...], hacían cada año otra, confeccionada y mezclada de diversos granos y semillas comestibles [...]. El licor con que se rebovían y desleían aquellas harinas era sangre de niños que para este fin se sacrificaban [...]. Y esta era su manera de comunión [...], y

llamábase esta comida *Teoqualo*, que quiere decir: *Dios es comido*. (Torquemada, 1969: 71 y 73)

Pero volvamos a la loa. Si la primera escena constituye un canto ritual, la segunda es una especie de batalla: una representación de la conquista –una guerra, otra forma ritual. La “Religión”, vestida como “dama española”, y el “Celo”, “de capitán general”, “armado”, entran escoltados por un grupo de soldados españoles. Son las milicias contra “la Idolatría”. Hay que imaginar, aquí, el ruido metálico de las armaduras yuxtaponiéndose a la música de los indios, los pasos militares y el ritmo del *tocotín*, la “cuchilla”, las “plumas y sonajas”:

Música: Y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!
(Sor Juana, 1976a: vv. 98-99)

La batalla escénica se entabla entre la danza ritual indígena y la guerra santa de los conquistadores. En este punto, cobra relevancia un factor *tonal*, un elemento de modulación casi musical de la lengua que me parece remitir a la lengua náhuatl: a “las cláusulas tiernas del mexicano lenguaje”. Es una lengua hecha de preguntas y de asombros, que poco tiene que ver con las miserias o lo demoniaco y mucho con la contemplación poética:

Música ¡Y en pompa festiva
y ellos: celebrad al gran Dios de las Semillas!
(Sor Juana, 1976a: vv. 128-129)

El del “Celo” es el lenguaje de la violencia. Del castigo y el “temor”. Del grito. Y el lenguaje de “Occidente” es el del canto, el de los cultos e himnos a lo divino:

Música: ¡Y en pompa festiva,
celebrad al gran Dios de las Semillas!
(ibíd.: vv. 164-165)

Aparentemente, la guerra derrota a la poesía y las armas interrumpen el ritual. Hay que decir, sin embargo, que las imágenes rituales contrapuestas a la guerra de los españoles son frecuentes en las crónicas indígenas. Allí está la escena arquetípica de la masacre del Templo Mayor, cuando, en las fiestas de Huitzilopochtli, y en el “patio del dios”, los soldados españoles irrumpen a sangre y fuego, silenciando el sonido de los

“atabales” y acallando los cantos y los bailes (*Libro Doce*: 116-117). Y aunque la “Religión” prefiere “que se conviertan y vivan”, los indios responden con una afirmación de la libertad y la resistencia, y con los ecos del can ritual que estructura la loa:

Occidente: así, aunque cautivo gima,
¡no me podrás impedir
que acá, en mi corazón, diga
que venero al gran Dios de las Semillas!
(Sor Juana, 1976a: vv. 243-246)

Lo que se anuncia es una persistencia clandestina, una continuidad de los cultos después de la conquista. En la loa no hay espacio ni para la “conquista espiritual” ni para el exterminio: la resistencia nace de una afirmación de lo sagrado, de lo palpable, de la hierofanía. Un dios “que fertiliza los campos”; que trae las lluvias y los frutos; que, como en los cultos del maíz, se ofrece como alimento. Todo ello en un lenguaje, repito, poético y ritual. Estamos en la escena cuarta, catalizadora del sincretismo. Ante la resistencia de los indios, la “Religión” opta, en efecto, por asimilar la cosmovisión indígena con una “visión” del universo emparentada con el neoplatonismo y arraigada en analogías secretas, enigmas, metáforas y traslaciones poéticas. Prodigios, signos ocultos, correspondencias, hierofanías; “un Dios no conocido” (v. 287) ilumina el mundo, fertiliza los campos y las “sementeras”.

Pero sólo para continuar el *tocotín*, la danza ritual, el canto del Dios de las Semillas, el “verdadero Dios de las Semillas”, al que le canta sor Juana (con un cacique azteca y un conquistador) “intelectivamente” vestida de “india bizarra”, ataviada con mantos y huipiles:

(*Cantan la América y el
Occidente y el Celo*):

Y en lágrimas tiernas
que el gozo destila,
repitan alegres
con voces festivas:

Todos: ¡Dichoso el día
que conocí al gran Dios de las Semillas!

(Éntranse bailando y cantando.)
(Sor Juana, 1976a: vv. 493-498)

Una extraña resonancia de estos ritos puede escucharse en las “veladas” mazatecas de María Sabina, “la sabia de los hongos”. *Piltzintecuhtli* / Jesucristo son los hongos divinos, los hongos mágicos: los “niños”, *Nixti*, o “niños santos”, *Nixti-santo*, los “santitos” o las “cositas”, *Ndi-santo*, *Ndi-tzojmi*, “el pequeño que brota”, *Ndi-xi-tjo* (Estrada, 1977: 27, n.4). Son otra forma de ingestión del dios o de comunión eucarística. Son la “sangre de Cristo”:

Los *niños* son la sangre de Cristo. Cuando hablamos de las *veladas* lo hacemos en voz baja y para no pronunciar el nombre que tienen (*Ndi-xi-tjo*) los llamamos *cositas* o *santitos*. Así los llamaban nuestros antepasados. (Estrada, 1977: 74)

Tiempo después, supe que los hongos eran como Dios. Que daban sabiduría, que curaban las enfermedades y que nuestra gente hacía muchísimos años que los tomaban. Que tenían poder. Que eran la sangre de Cristo. (ibíd.: 36).

Teofagia, sacrificio. Pero el poder de los *niños* es el del canto y el del “Lenguaje”: “Mi Lenguaje nadie me lo enseñó, porque es el Lenguaje que los *niños santos* dicen al entrar en mi cuerpo. ¿Quién podría enseñar un Lenguaje así?” (ibíd.: 78).

Las mágicas virtudes de los hongos se derraman en el canto de María Sabina, india “yerbera”, “doctora”, vehículo de la palabra, brotada, hechizada en el “pequeño que brota”:

Porque soy la mujer sabia en medicina
Porque soy la mujer yerbera
(Estrada, 1977: 91)

Porque soy la mujer que brota
Soy la mujer que puede ser arrancada, dice
Soy la mujer doctora, dice
Soy la mujer hierbera, dice
(ibíd.: 60)

La palabra que brota del cuerpo es como el hongo que brota de la tierra:

Las *cositas* son las que hablan. Si digo: “Soy mujer que sola caí / Soy mujer / que sola nací”, son los *niños santos* quienes hablan. Y dicen así porque brotan por sí solos. Nadie los siembra. Brotan porque así lo quiere Dios [...]. Si por

descuido se tira un pedazo, los *niños* preguntan al estar trabajando: “¿Dónde están mis pies? ¿Por qué no me comiste por completo?” Y ordenan: “¿Busca el resto de mi cuerpo y tómame”. (ibíd.: 61)

Aunque analfabeta, María Sabina es la mujer del libro. Y el libro brota de la tierra: “Tomo *pequeño que brota* y veo a Dios. Lo veo brotar de la tierra [...]. Otras veces, Dios no es como un hombre: es el Libro. Un libro que nace de la tierra” (Estrada, 1977: 50).

María Sabina habla con los dioses entre bailes y cervezas (Estrada, 1977: 90). Le gusta la música:

Soy la mujer tamborista
Soy la mujer trompetista
Soy la mujer violinista
(ibíd.: 75)

Pero es, sobre todo, la mujer del libro, la mujer que traduce, “la mujer que escribe”:

Soy la mujer que escribe...
Si yo digo que soy la mujercita de libro, eso quiere decir que un *pequeño que brota* es mujer y que ella es la mujercita del libro. Así me convierto durante la *velada* en hongo-mujercita-de-libro. (ibíd.: 94)

Sor Juana es otra “mujer de la escritura”, “mujer del libro”. Se empeña en decir que no escribe por su voluntad, que su inclinación es un impulso natural “que Dios puso en mí” (Sor Juana, 1976c: 444), que sólo ha escrito por su gusto “un papelillo que llaman *El Sueño*” (ibíd.: 470-471).

Si “revuelve” ejemplos de mujeres poetas y mujeres sabias entre los “gentiles”, ve a las Sibilas, elegidas por Dios para profetizar los misterios, “en tan doctos y elegantes versos que suspenden la admiración” (ibíd.: 461). Sor Juana es una vidente, una visionaria:

Y más, señora mía, que ni aun el sueño se libró de este continuo movimiento de mi imaginativa; antes suele obrar en él más libre y desembarazada, confiriendo con mayor claridad y sosiego las especies que ha conservado del día, arguyendo, haciendo versos, de que os pudiera hacer un catálogo muy grande, y de algunas razones y delgadezas que he alcanzado dormida mejor que despierta. (ibíd.: 460)

Dictado exterior o dictado del sueño. Aunque éste no sea el lugar para abordarlo, el *Sueño* es el poema en que se vierte la magia universal –egipcia, hermética, ya no indígena– de sor Juana. Y, sin embargo, no es difícil reconocer en sus versos una tradición *chamánica*:

El poema de sor Juana cuenta la peregrinación de su alma por las esferas supralunares mientras su cuerpo dormía. La tradición del viaje del alma durante el sueño corporal es tan antigua como el chamanismo [...], una gota de sangre extranjera en el cuerpo de la cultura griega. (Paz, 1982: 472)

Estamos, otra vez, frente al horizonte salvaje o bárbaro de los “gentiles” –su magia, sus “hechicerías”. Pero, en Huautla, María Sabina cantaba:

Y es que en el medio está el Lenguaje, En esta orilla, en el medio y en la otra orilla está el Lenguaje. Con los niños veo a Dios, entonces yo canto [...]:

Soy mujer piedra del sol sagrada
Soy mujer piedra del sol dueña
Soy la mujer aerolito
Soy la mujer aerolito que está debajo del agua
[...]

Si estoy en la orilla acuática, yo digo: “Soy mujer que está parada en la arena...”

Porque la sabiduría viene desde el lugar donde nace la arena. (Estrada, 1977: 92-94)

BIBLIOGRAFÍA

Aut., *Diccionario de Autoridades* (1984). 3 vols. Madrid, Gredos.

CALLEJA, fray Diego de (1995). “Narración de la vida y estudios de la poetisa”. *Fama y obras posthumas del Fénix de México, Décima Musa, Poetisa Americana* [1700]. Ed. facsimilar. Pról. Antonio Alatorre. México, UNAM, pp. 15-36.

Danzas de la conquista (1997). cd. Grabación y notas: Arturo Warman. México, INAH.

ESTRADA, Álvaro (1977). *María Sabina, la sabia de los hongos*. México: SIGLO XXI.

JOHANSSON, Patrick (1995). “Sor Juana Inés de la Cruz: cláusulas tiernas del mexicano lenguaje”. *Literatura Mexicana*, VI-2, pp. 459-478.

Libro Doce. Bernardino de SAHAGÚN (1981). *Historia general de las cosas de la Nueva España.* vol. 4. Ed. y trad. Ángel María Garibay. México, Porrúa, pp. 79-165.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1993). *Textos de medicina náhuatl.* México, UNAM.

PAZ, Octavio (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe.* Barcelona, Seix Barral.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ (1989). *El Sueño.* Ed. A. Méndez Plancarte. México, FCE.

_____ (2001). "Loa de Juana Inés". Ed. y trad. Salvador Díaz Cíntora. *Letras Libres* (octubre), pp. 72-78.

_____ (1976a) "Loa del Dios de las Semillas". *Obras completas III. Autos y loas.* Ed. A. Méndez Plancarte, México, FCE, pp. 3-21 (notas: 503-513).

_____ (1976b). *Obras completas II. Villancicos.* Ed. A. Méndez Plancarte. México, FCE.

_____ (1976c). "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz". *Obras completas IV. Comedias, sainetes y prosa.* Ed. Alberto G. Salceda. México, FCE, pp. 440-475.

_____ (1988). *Obras completas I. Lírica personal.* Ed. A. Méndez Plancarte. México, FCE.

TORQUEMADA, fray Juan de (1969). *Monarquía indiana.* vol. 2. Ed. facsimilar. Pról. Miguel León Portilla. México, Porrúa.

VALLEJO VILLA, Augusto (2001). "Acerca de la loa". *Letras Libres* (octubre), pp. 80-81, 119.

De minotauro yendo a mariposa:
aproximación a los símbolos prehispánicos en la poesía de José Martí

JUDITH MORIS CAMPOS

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

*Hay que devolver al concierto humano
interrumpido la voz americana, que se heló
en la hora triste en la garganta de
Netzahualcóyotl y chilam; hay que deshelar, con el
calor de amor, montañas de hombres.*
José Martí.

El 8 de abril de 1895, en el trayecto de Montecristi a Cabo Haitiano, Martí escribía en su diario: “Leo sobre indios”. Más adelante precisaría que su lectura trataba sobre la heroica resistencia de los aztecas frente a las tropas de Hernán Cortés. Esos breves y concisos apuntes, hechos apenas seis semanas antes de su muerte en combate, dan una idea de la importancia que siempre concedió el poeta cubano a la temática del indio americano. Martí estuvo al tanto de los hallazgos arqueológicos de su tiempo, como lo demuestra su mención de algunos de los templos descubiertos¹, de la escultura del Chac Mool o de los antiguos libros indígenas como el *Chilam Balam* y el *Popol Vuh*; así como del hallazgo en Veracruz de una piedra esculpida con la figura de un indio con un pescado y un conejo, lo que vino a ser uno de los primeros testimonios de la cultura olmeca. Fue amigo, además, de Alfredo Chavero, el ilustre arqueólogo mexicano, y por otra parte, es de suponer que visitara los principales centros arqueológicos de las culturas maya y náhuatl². En el ámbito público no dudó nunca en denunciar el saqueo y el tráfico de antigüedades prehispánicas.

¹ Tal el caso de Xochicalco, zona arqueológica mexicana ubicada en el actual estado de Morelos, cerca de Cuernavaca. En lengua náhuatl significa “el lugar de la casa de las flores”.

² Se sabe que José Martí poseía una copia de la figura de un guerrero barbudo.

Es evidente que ese interés del poeta cubano por la arqueología y por la historia del continente americano, y su grado de información sobre los descubrimientos que se iban haciendo, guardaron una relación directa con su ideología y acción revolucionaria americanista, en tanto supusieron el primer paso en la formación de una doctrina anticolonial. El próximo sería la refutación sistemática de todos los argumentos favorables a la conquista española y a la pretendida supremacía europea. El escritor y patriota cubano mostró una actitud completamente moderna en su acercamiento a las antiguas culturas indígenas y en su estimación de lo que quedaba y podía salvarse de ellas, así como de lo que habían destruido los españoles. Llegó a comparar, incluso, las culturas prehispánicas con la de España u otros países europeos; aunque siempre teniendo en cuenta el mayor adelanto técnico de la Europa del Renacimiento, y su ubicación en un nivel superior de civilización al que habían alcanzado, por sí solos, los pueblos indígenas de América.

Algunos de sus artículos –publicados con posterioridad en el tomo VIII de sus obras completas– tratan el tema del indígena americano. Tal es el caso, por ejemplo, de “Autores americanos aborígenes” y “El hombre antiguo de América y sus artes primitivas”. Como parte de sus lecturas para niños, también ocupan un lugar destacado las narraciones de carácter didáctico sobre los indígenas americanos y sus antiguas civilizaciones, que aparecieron publicadas en la revista *La Edad de Oro*. En ese ámbito “Las ruinas indias” y “El padre Las Casas” ejemplifican el programa de enseñanza martiano en lo que respecta a la historia prehispánica y a la de la inmediata colonización. Esas lecturas propician una identificación con la América mestiza que se activa a partir de la nostalgia y del orgullo por un pasado glorioso. Martí describe –con una poética simbólica y modernista– elementos y objetos del arte y la cultura prehispánicos. El llamado martiano es a seguir la huella creativa ancestral para cambiar la visión modelada por el que se cree superior. Las ruinas son estímulos para la identificación afectiva con América Latina, identidad que procede por medio de la nostalgia de un paraíso arrebatado, y del orgullo que se siente al contemplar los restos de una civilización que muestra el refinamiento cultural en que se asienta la cultura propia.

Americanismo en las imágenes poéticas

Ahora bien, al indagar en la naturaleza de muchas de las imágenes de la poesía martiana es posible advertir que el poeta cubano asumió el ideal americanista también a partir de su mirada poética sobre el entorno. Ello quiere decir que no se limitó a predicar América sino que la hizo palabra viva, la fundó en el verbo poético. Martí hizo con lo amerindio lo que Rubén Darío con los griegos. El amplio conocimiento que poseyó el escritor cubano de la mitología, y sobre todo de la cosmovisión prehispánica, se evidencia en su poesía, y casi nunca por la referencia directa a deidades o a mitos específicos, sino por la visión general del mundo que aporta. Su mirada sobre la naturaleza incorporó elementos de origen prehispánico y desdeñó el abundante referente de la mitología clásica, que rivalizaba con esas imágenes venidas de lo más original y novedoso de la por él llamada “Nuestra América”. A la mitología grecolatina –que en su poema “Académica” de *Versos Libres* llama “deslucidas joyas griegas”³ (Martí, 1975, XVI: 134)–, el poeta cubano respondió con símbolos poco comunes tomados de la ancestral tradición prehispánica. El desdén hacia el arte antiguo es revelado también en su poema “Estrofa Nueva” al referirse a los héroes “del viejo Homero” (ibíd.: 176). El calificativo “viejo”, utilizado aquí en un tono irónico y despectivo, alude a la decadencia de personajes que antes fueron patrones de la cultura universal.

Símbolos prehispánicos en la poesía martiana

Las civilizaciones prehispánicas elaboraron sus tradiciones particulares hallando la correspondencia entre “el arriba” y “el abajo”, y por ello en la base de sus representaciones simbólicas se encuentran el jaguar, la serpiente, el águila y el cóndor. Esas representaciones evolucionaron a lo largo del tiempo e incluso variaron de una cultura prehispánica a otra. Tal es el caso del águila, asociada principalmente a la cultura azteca y equivalente hasta cierto punto, con el cóndor andino. En este sentido Fernand Schwarz destaca que en el simbolismo prehispánico:

³ A partir de este momento sólo se indicará el tomo de las *Obras Completas* correspondiente a la cita en cuestión.

[...] cada imagen participa de una realidad que viene de dentro y que remite a una nueva imagen significativa, en un circuito interminable de mutaciones. Una lectura estática de esos símbolos reduce las representaciones precolombinas a simples composiciones estéticas. (1988: 18)

En lo referente a Martí, Ivan Schulman ha destacado como eje principal de su simbología una polaridad entre símbolos de elevación como: monte, águila, ala, luz, estrella; con otros de profundidad o negación como abismo, buitres, carbón, cerdo y fango. En este sentido, en un valioso estudio titulado “Ala y raíz”, el importante ensayista cubano Jorge Mañach consideraba precisamente esos dos elementos como las bases ideológicas de la simbología martiana.

Aunque en realidad es un haz que atraviesa toda la poesía martiana, sin duda alguna es en los poemas de *Versos Libres* y *Flores del destierro* donde más abunda el aliento prehispánico. Desde el propio prólogo de los *Versos Libres* es posible apreciar esa suerte de actitud chamánica de Martí frente a la poesía. Esos trances que propician un abandono del cuerpo para emprender ascensiones celestes o descender a los infiernos:

Mientras no pude encarnar íntegras mis visiones en una forma adecuada a ellas, [las] dejé volar [...] Lo que aquí doy a ver lo he visto antes (yo lo he visto, yo), y he visto mucho más, que huyó sin darme tiempo a que copiara sus rasgos. (Martí, 1975: 131)

A partir de esa concepción visionaria, el escritor modela un deber ser para la poesía donde el verso termina por convertirse en el guerrero por excelencia, a la manera de esos caballeros águilas y jaguares de la cultura azteca:

El verso ha de ser como una espada reluciente, que deja a los espectadores la memoria de un guerrero que va camino al cielo, y al envainarla en el Sol, se rompe en alas. // Tajos son estos de mis propias entrañas –mis guerreros. (ibíd.: 131)

En la cita anterior ya se advierte que no es en los estratos inferiores donde Martí se detiene mayormente, sino que participa de la exaltación del hombre a formas superiores. Siguiendo esa línea se identifica con los testimonios aztecas, en los que se deduce que el hombre es la encarnación de una parcela celeste. No olvidemos que Quetzalcóatl enseña que la grandeza humana reside en la conciencia de un orden superior.

En el plano simbólico el poeta cubano se apropia principalmente de elementos que apuntan a cualidades celestes y aéreas por encima de las telúricas. De ahí que el jaguar o la serpiente⁴ cedan su lugar en favor de las aves: entiéndase el águila, el cóndor o la mariposa. Teniendo en cuenta que al decir de Mircea Eliade “la técnica chamánica por excelencia consiste en el paso de una región cósmica a otra, de la Tierra al Cielo o de la Tierra a los infiernos” (Eliade, 1976: 120), cabría precisar que Martí en su poesía se asocia con aquella parte de la cosmología prehispánica que se relaciona con el paso de la Tierra al Cielo. En su totalidad recorre al sujeto lírico martiano una voluntad de elevación moral y espiritual. El tipo de iniciación que le interesa es a través de la ascensión y no a partir del paso por cavernas, laberintos o infiernos, modo este último más afín a la mitología grecolatina. En este sentido la subida ritual al árbol, por ejemplo, es un rito de iniciación chamánico muy extendido. Los aztecas, por su parte, celebraban un juego ceremonial durante el cual “hombres volantes”, adornados con plumas y suspendidos con cuerdas alrededor de un mástil, giraban simulando el vuelo de las aves. Y eso quería Martí, hombres cuyas almas volaran.

Detengámonos un momento en el “ave” como símbolo poético común a la tradición prehispánica y a la poesía martiana. El ave es un emblema universal, a la vez celeste y solar, y es tal vez el más importante de los símbolos prehispánicos que Martí emplea. En las culturas prehispánicas el ave representaba justamente la regeneración, el paso a un mundo superior; mientras que el poeta cubano anhelaba para su verso idéntica cualidad: “El verso no ha de andar por tierra, como la hormiga, sino por sobre ella, como las aves” (Martí, 1975, XXI: 253). En Martí las aves son un símbolo que evocan un sentido de dinamismo frustrado y un ansia de espacio que son los

⁴ Tanto las culturas prehispánicas como el universo simbólico martiano remiten al culto a los antepasados y a los animales. El antepasado es quien se encuentra más próximo al origen, mientras que el animal es el depositario de las fuerzas de naturaleza. En todas las civilizaciones, el animal ha sido siempre portador de la vida, de la emoción que lo une estrechamente a las fuerzas de la naturaleza. La simbología animalística prehispánica —como se ha visto antes— se concentra principalmente en el jaguar, la serpiente y las aves que convergen en un animal mítico: el dragón. Como se ha precisado antes, el jaguar no tiene una presencia relevante en la simbología martiana, como tampoco el dragón. La serpiente, aunque tiene algunas apariciones en la poesía de José Martí, no es comparable a la cualidad mayormente celeste de su simbología.

equivalentes físicos de un idealismo moral y filosófico. Símbolo del alma humana, el ave es también un emblema de la elevación y perfección espiritual.

Águila

Y dentro de las aves –tanto prehispánicas como martianas– el papel principal lo tendrá el águila, sobre la que descansa un gran número de funciones simbólicas. Ave tutelar, iniciadora, sus cualidades han hecho de ella uno de los símbolos más extendidos universalmente. Entre los aztecas existían dos grandes fraternidades guerreras: los caballeros águilas y los caballeros jaguares. Además al águila solar se le ofrecía el corazón de los guerreros sacrificados. Aquellos que caían en el combate y los que eran sacrificados al águila, tenían un mismo valor simbólico: nutrían al Sol y lo acompañaban en su curso.

Y es justamente el águila uno de los principales símbolos prehispánicos que Martí retoma y al que dota de un profundo y variado significado. Ya en algunos versos escritos en 1872 el poeta cubano hacía referencia a los nobles atributos de esa ave. Los rasgos físicos –su fortaleza, su agilidad y su rapidez– pasaron a expresar en Martí valores espirituales, estéticos o morales. El águila encarnaba dos cualidades que el poeta cubano deseaba emular: el carácter celeste y dinámico. En el poema “Águila blanca”, por ejemplo, el sujeto lírico emplea el águila como modelo de ascensión espiritual:

De pie, cada mañana,
Junto a mi áspero lecho está el verdugo.
Brilla el sol, nace el mundo, el aire ahuyenta
Del cráneo la malicia,
Y mi águila infeliz, mi águila blanca,
Que cada noche en mi alma se renueva,
Al alba universal las alas tiende
Y, camino del sol, emprende el vuelo. (Martí, 1975, XVI: 168)

Lo mismo sucede en el poema “Era sol”, de *Versos Libres*, donde el amor es comparado con un águila:

El amor, como un águila, vuela
Sobre el cráneo poblado del hombre,
Y tal aire en sus alas encierra
Que lo empuja por sobre la tierra

Con vuelo sin nombre.
Y a tal punto el amor transfigura
Que la atónita tierra no sabe
Si aquel astro que vuela es ave
O humana criatura. (ibíd.: 294)

Martí anhelaba todo el tiempo el ascenso a las esferas celestiales, a la vez que sentía el peso de la humanidad que le aplastaba. De ahí que el propio Rubén Darío no dudara en llamar al poeta cubano en alguna ocasión “águila del pensamiento”.

El cóndor, por su parte, aunque no tiene una presencia tan significativa como el águila, representa en la poesía martiana el arte noble e ideal de las formas literarias. Al decir de Schulman:

La conquista suprema del artista es la superación de las preocupaciones cotidianas, es el llegar a la esfera celestial de creatividad divina. De esta suerte, los atributos físicos del cóndor, con sus majestuosas alas, se transforman en símbolo del vuelo poético del artista consumado. (Schulman, 1970: 200)

Cóndor

Para Martí “escribir es un dolor, es un rebajamiento: es como uncir cóndor a un carro” (1976, XVI: 145). Pero no es ese el único momento en que el ave andina sirve al poeta como símbolo asociado a la creación literaria, pues el cóndor es también el alma del artista que ve la ocasión de liberarse en la descomposición de formas corpóreas:

Sí, sé que verán un campo
De tumbas, si abren mi pecho:
Pero sobre cada tumba
Está un cóndor soñoliento...
.....
Celebremos, alma, el día
En que roto el muro espeso
Por muerte o vida, los cóndores
Alcen febriles el vuelo! (ibíd.: 220).

Este motivo cautiverio-libertad también aparecerá en Martí a propósito del águila. Resulta indudable que el águila y el cóndor tienen en la simbología martiana la importancia que adquiere el cisne⁵ en la poesía de Rubén Darío.

⁵ Aunque Martí emplea en alguna ocasión el cisne como símbolo, nunca es con las dimensiones eróticas que tiene en el poeta nicaragüense, sino que simboliza la pureza.

Flor

En las culturas prehispánicas la flor era símbolo del principio activo. El cáliz de la flor era como la copa, el receptáculo de la actividad celeste. En la sociedad azteca se utilizaba, además, el concepto de guerra florida, que introduce la noción de guerra sagrada. El vencedor adquiriría las cualidades de los vencidos y alcanzaba su plenitud como una flor que se abre. De ahí tal vez aquella imagen martiana de los *Versos sencillos*: “mi verso es como un puñal que por el puño echa flor” (Martí, 1975, XVI: 72).

En Martí, además, las flores encarnan rasgos espirituales y etéreos, y representan la quintaesencia de la bondad de la vida. No olvidemos que un grupo de poemas que dejó inéditos al morir fueron agrupados por él precisamente bajo el nombre de *Flores del destierro*.

Vaso sacrificial

El vaso en las culturas prehispánicas no sólo servía para beber sino que además tenía una función cósmica, de receptáculo de la esencia humana y divina. En quechua se designaba el vaso con el término *pacha*, que significa “el continente”. Existe, por ejemplo, el *hanán pacha*, “el vaso de arriba” que simboliza el Cielo, y el *hurín pacha*, el “vaso de abajo”, que simboliza la tierra. Esta visión mística del vaso como recipiente es también apreciable en algunos poemas martianos como el célebre “Yugo y estrella” o “Copa ciclópea”:

El Sol alumbrá: ya en los aires miro
la copa amarga: ya mis labios tiemblan,
no de temor, que prostituye, ¡de ira!...
¡El Universo, en las mañanas alza
medio dormido aún de un dulce sueño
en las manos la Tierra perezosa,
copa inmortal, en donde
hierven al sol las fuerzas de la vida! (Martí, 1975, XVI: 153)

Máscaras

En la antigüedad prehispánica los sacerdotes eran representados con máscaras y enarbolando colmillos, símbolos indudables de su autoridad. Martí, por su parte, en su

poema “Homagno” utiliza la máscara como símbolo de una escisión radical del héroe, ante la imposibilidad de mostrarse tal cual. Esa concepción de la vida –basada en una narrativa de carácter mítico– sustentaba su creencia en el sacrificio personal y en la necesidad de disciplinar el alma para soportar el sufrimiento; y es por esa vía que conecta la “máscara” martiana con el sentimiento prehispánico: a través del sacrificio. Los que van a morir siempre son los mejores: Homagnos que se inmolan para beneficio de los otros. De este sentido de la vida como agonía y sacrificio parte el enfoque martiano, que encuentra una especie de injusticia en dicho tratado. El suyo es un presentimiento del *fatum*, la gravedad de la *moira* griega, que impulsa a los mejores a perecer mientras los otros sobreviven⁶.

El poeta hereda, pues, una visión cristiana y romántica de la vida que ve en sí mismo un ser predestinado a toda clase de sufrimientos y dolores. Insistentemente en sus poemas y crónicas, Martí busca referentes en la Historia que puedan legitimar su perspectiva. En este sentido en el poema “Yo sacaré lo que en el pecho tengo”, de *Versos Libres*, menciona los ritos aztecas para probar su punto vista. Otros poetas de su época se hubieran conformado con Prometeo o Jesucristo como redentores de la humanidad, Martí no. La mejor enseñanza nace de América y a ella regresa. De ahí que en el citado poema, afirme:

Los sabios de Chichén, la tierra clara
donde el aroma y el maguey se crían,
con altos ritos y canciones bellas
al hondo de cisternas olorosas
a sus vírgenes lindas despeñaban,
a su virgen mejor precipitaban.
Del temido brocal se alzaba luego
a perfumar el Yucatán florido
como en talle negruzco rosa suave
un humo de magníficos olores... (Martí, 1975, XVI: 224)⁷

⁶ De estos seres excelsos se nutren una legión de hombres metamorfoseados en animales que el poeta describe en “Banquete de tiranos” como un verdadero festín de caníbales: “De alma de hombres los unos se alimentan: / Los otros su alma dan a que se nutran” (Martí, 1975, XVI: 196). En el poema “Yo sacaré lo que en el pecho tengo” repite esta idea y afirma: “¡Así, para nutrir el fuego eterno / Perecen en la hoguera los mejores! / Los menos por los más!” (ibíd.: 224).

⁷ Chichén fue el centro de las antiguas culturas mayas en Yucatán, de donde surgieron las más ricas tradiciones de mitos y leyendas, “la tierra clara”, y representa el total de etnias mesoamericanas. Martí enlaza dos elementos míticos: Chichén y magüey. Este es la planta que produce el pulque, bebida obtenida al verter el dulce zumo en el tronco ahuecado para su fermentación. Era el alimento de los dioses, como la ambrosía en la mitología grecolatina.

Queda claro en el fragmento anterior que el poeta cubano no sólo aprovecha las figuras arquetípicas de la antigua Grecia y de la *Biblia*, sino que echa mano también de las narraciones de los mitos aztecas. Dicho punto de vista está fundamentado en un concepto de superioridad del carácter que a su vez le permite tener una visión privilegiada de sí mismo y del mundo. La imagen del héroe como víctima propiciatoria aparece repetida de muchas formas en toda la obra martiana.

De minotauro yendo a mariposa⁸

En José Martí el justo reclamo por un orden de raíces autóctonas no fue casual, sino que respondió a la necesidad de rescatar una cultura despreciada y desconocida, en la que el héroe de la independencia cubano pensaba que se debía fundamentar el destino de las naciones americanas.

La vertiente poética de ese americanismo la expresó Martí a través de la utilización de un sustrato mitológico que generó imágenes que enriquecieron notablemente su caudal expresivo. Águilas, cóndores, vasos con connotaciones místicas y sagradas, puñales que por el puño echan flor, máscaras que nos hablan de sacrificios, son sólo una parte de la sutil pero contundente estirpe prehispánica de muchas de las imágenes martianas. Como diría el poeta cubano:

La poesía no es el canto débil de la naturaleza plástica [...] la poesía de los pueblos dueños, la de nuestra tierra americana, es la que desentraña y ahonda, en el hombre las razones de la vida, en la tierra los gérmenes del ser (Martí, 1975, XVI: 100).

BIBLIOGRAFÍA

ELIADE, Mircea (1976). *El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica. Traducción de Ernestina de Champourcin.

MAÑACH, Jorge (1973). *El espíritu de Martí*. San Juan de Puerto Rico, Editorial San Juan.

MARTÍ, José (1975). *Obras Completas*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

SCHULMAN, Ivan A. (1970). *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Madrid, Editorial Gredos.

⁸ Verso del poema "Estrofa nueva": "Naturaleza, siempre viva: el mundo / De minotauro yendo a mariposa, / que de rondar el Sol enferma y muere [...]" (Martí, 1975, XVI: 176).

SCHWARZ, Fernand (1988). *El enigma precolombino: tradiciones, mitos y símbolos de la América antigua*. Barcelona, Martínez Roca.

El estatuto del personaje *Francisco del Puerto* en dos novelas argentinas

MANUEL FUENTES VÁZQUEZ

UNIVERSITAT ROVIRA Y VIRGILI

*Pero aquel hombre era un
hombre inventado, como el
chorro español es un invento*
Arnaldo Calveyra, *El hombre del Luxemburgo*

I

Wolfgang Iser, en el estudio “La ficcionalización: dimensión antropológica de la ficciones literarias”, al glosar el texto de Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos*, afirma:

No hay un mundo único, subyacente, sino que creamos nuevos mundos, a partir de otros viejos, y todos coexisten al tiempo en un proceso que Goodman describe como “hecho extraído de la ficción”. Por tanto, las ficciones no son el lado irreal de la realidad [...]; son más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no se puede dudar. (Iser, 1999: 44-45)

Ciertamente, la afirmación de Iser, al escoliar el texto de Goodman, recuerda la advertencia de Ernst Jünger: “Los grandes sucesos son siempre literarios. La historia, con sus hechos, es un almacén repleto en el que cada cual puede coger lo que quiera” (Jünger, 1998: 23). La inexistencia de un “mundo único subyacente” provoca en la ficción la “simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente” (Iser, 1999: 47)¹ y la inestabilidad del “mito”. Así, esos mundos excluyentes, pueden enfrentarse y superponerse simultáneamente en los más inadvertidos lugares. Por ejemplo, Luis Loayza, al interrogar los versos de César Vallejo: “Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita/de junco y capulí,/ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita/la sangre como flojo cognac, dentro de mí”, procedentes de *Los Heraldos negros*, y al remontar la fuente vallejana a la *Historia en el Perú*, de José de la Riva Agüero,

¹ Esa simultaneidad de lo mutuamente excluyente tiene en la ficción pastoril del XVI su máxima expresión que teoriza y postula, por otra parte, el debate entre la *historia* y la *poesía* (Nelson, 1973: 38 y ss.).

duplicará el universo del escritor al establecer imaginariamente Bizancio sobre el Rímac (Loayza, 1980: 28).

Tal duplicidad de la ficción puede resolverse en la formulación saeriana mediante la cual “la paradoja propia de la ficción reside en que si se recurre a lo falso, lo hace para aumentar su credibilidad”, al tiempo que el autor se sumerge entre “los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una *antropología especulativa*” (Saer, 1997: 12 y 16)².

Las novelas de Juan José Saer *El entenado* (1983), que fue publicada por vez primera en la colección “Los mundos posibles”, dirigida por Ricardo Piglia, y de Gonzalo Enrique Marí *El grumete Francisco del Puerto* (2003)³ pueden inscribirse diacrónicamente en ese “macrotexto” que bien pudiera tener su inicio en *El mar dulce* (1927) de Roberto Payró, y en el que el final abierto de esta última, a juicio de Rosa María Grillo: “Permite ver a Francisco del Puerto como ‘fecundador’: cualquiera que sea su suerte, quedarse con los indígenas o volver a España, su figura se presta al mito fundacional y es funcional al designio argentino de aquellos años de reafirmar su pertenencia a la ‘estirpe secular’, ‘blanca’, católica y latina” (Grillo, 2006: 29; Grillo, 2004)⁴. Más allá de la existencia de Francisco del Puerto, apenas comprobada (Romano Thuesen, 1995: 43-44 y Grandis, 1994: 425) y de la aventura vital del sujeto histórico, integrante de la fracasada expedición del navegante Juan Díaz de Solís, “a quien se disputaban dos coronas” (Vergés, 1992: 34), el grumete vendría a ser, descontextualizando un verso del poeta argentino Arnaldo Calveyra, amigo de Saer, “un hombre inventado”.

² Y tanto en el sentido reflexivo de “especulación intelectual”, como en el sentido “especular”, de espejo, para que las “tribus” puedan verse a sí mismas (véase para este último aspecto, Arcadio Díaz-Quiñones, 1992: 6).

³ La primera edición de la novela de Saer fue publicada en la editorial Folios Ediciones (Tucumán, 1983), con una tapa de Carlos Boccoardo. La novela ha tenido varias reediciones: 1992, 1999 y 2003, esta última en Barcelona, Aleph Editores; mientras que la novela de Gonzalo Enrique Marí apareció en la editorial De los cuatro vientos, Buenos Aires.

⁴ Quedarse o regresar es la doble matriz fundacional del mito cuyo principio bien pudiera estar en el conocido capítulo XXVII de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo y en el diálogo entre Jerónimo de Aguilar y Gonzalo Guerrero (Díaz del Castillo, 1989: 64-65). Véase para este aspecto, Concha, 1986.

Las ficciones de Saer, por una parte, y de Gonzalo Enrique Marí, por otra, cubrirán la doble peripecia posible del personaje: embarcar y regresar para desaparecer o embarcar y quedarse para desaparecer igualmente; puesto que al hilo de Jean Baudrillard, la *transformación* de Francisco del Puerto sería una “forma de *desaparecer*, y no de morir. Desaparecer es dispersarse en las apariencias. De nada sirve morir, también hay que saber desaparecer” (Baudrillard, 1988: 40), dado que al hacerlo –ya en la travesía del Océano–, en palabras de Ezequiel Martínez Estrada “se deslastraba de su némesis de raza aislada y espuria, y de familia sin lustre y sin dineros, al que volvía la espalda a la Península y abría los ojos al azar. Este mundo era para él la contraverdad del otro” (1991: 5).

Si en la conciencia de aquel hombre inventado, este mundo –América– era para él la contraverdad del otro –España–, tal duplicidad de mundos existente en el discurso historiográfico coexistirá al mismo tiempo en la ficción narrativa.

La novela de Saer, planificada con gran atención y profusamente estudiada por la crítica, desde su consideración problemática como “literatura neo-europea” inserta en la llamada “literatura de la posmodernidad”, más atenta al “carácter narrativo y retórico de la historia” que a la “conciencia del desarrollo histórico” (Grandis, 1994: 419); integrada en la “reconstrucción” histórica de la nueva narrativa latinoamericana y deudora de la nueva orientación de la historiografía (Ainsa, 1997: 112)⁵; delimitada bajo la denominación de *historiographic metafiction*, en tanto narración construida sobre un supuesto suceso histórico (Grandis, 1993: 30)⁶; analizada en su contraste con las fuentes historiográficas, literarias y filosóficas que le sirven de fundamento especulativo, desde la función ritual de la antropofagia y su relación con el clásico ensayo de Montaigne (Montaigne, 1962/1985: 230-244, 263-278), sin olvidar, no

⁵ A este propósito afirma Fernando Ainsa: “En efecto, historia y ficción son relatos que pretenden ‘reconstruir’ y ‘organizar la realidad a partir de elementos pre-textuales (acontecimientos reflejados en documentos y otras fuentes históricas) a través de un discurso dotado de sentido, inteligible gracias a su ‘puesta en intriga’, al decir de Paul Ricoeur, y a la escritura que mediatiza la selección. El discurso narrativo resultante está dirigido a un receptor que espera que el pacto de la verdad (historia) o de lo posible y verosímil (ficción) se cumpla en el marco del *corpus* textual”. Quizás sea pertinente, siquiera recordar, que la novela de Saer se publica en 1983, y que unos años antes Hayden White ya había publicado *The Narrativization of Reals Events* (1982) y *The Historical Text as Literary Artifact* (1978). En fin, esa “puesta en intriga” del discurso historiográfico, así como la formulación de Ricoeur coincide en el tiempo de la publicación de la novela con el concepto de *fictive impulse*, desarrollado por White.

⁶ “[...] I propose falls under the category of ‘historiographic metafiction’”.

obstante, el largo recorrido europeo desde la Edad Media que configura, finalmente, el mito del *caníbal* y su desarrollo en el imaginario europeo, puesto que la oposición *caribe/taíno* o la de los *tupíes/carios* vendría a ser –finalmente– en palabras de Roberto Fernández Retamar modelos propuestos por la izquierda o la derecha de la burguesía (1995: 28-29)⁷, pese a que como anota Enrique de Gandía: “[...] La antropofagia americana, negada por hipercríticos de otros tiempos, es la característica más sobresaliente de la mayor parte de las culturas indígenas del Nuevo Mundo” (Gandía, 1942: 48) hasta su relación transgresora y fronteriza con las crónicas, los modelos autobiográficos y su límite con la estructura de la ficción picaresca española del XVI (Gnutzmann, 1993: 199-205) o su posible interpretación como estrategia discursiva de oposición y réplica al “discurso de censura cultural” de la dictadura (Bastos, 1990: 2 y Gollnick, 2003: 111)⁸.

La ficción saeriana, no obstante, se organiza –según palabras de su autor– “en torno a dos únicos personajes: la tribu y el narrador, siendo el primero un personaje único, entero”. Con apenas documentación⁹, *El entenado* crea un universo verosímil desde la *antropología especulativa*, desde la pura ficción, puesto que si bien es cierto

⁷ Fuera de los límites de esta ponencia queda el debate antropológico sobre el canibalismo (Cfr. Gandía, 1946). Poco importa, finalmente, si fueron los charrúas o no quienes devoraron al infeliz Juan Díaz de Solís ante los atónitos ojos de su tripulación en 1516, y tampoco existe la certeza histórica de tal suceso. El enfrentamiento entre ambos mitos y su permanencia en el imaginario europeo puede advertirse en los más insospechados lugares; así la clásica reproducción de la escena de antropofagia del grabado de Jean de Lery (1592) en la *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos, feroces y caníbales en el Nuevo Mundo, América* (1557 y 1592), de Hans Staden, frente a la visión *edénica* de la vida de los carios, procedente de Ulrico Schmidel aparecen enfrentadas en la obra de Julio César Chávez (1968: 16 y 17). Cabe recordar que tales *cuentos* tienen una enorme difusión medieval, entre otras, por la vía de aquel mentiroso viajero inglés “Sir John Mandeville” y que Otelo se valió de ellos para seducir a Desdémona: [“antropófagos, y hombres cuya cara/está bajo los hombros”, Shakespeare: *Otelo*, I, III].

⁸ En este sentido apunta María Luisa Bastos: “Para replicar al discurso de ‘censura cultural’, uno de los medios principales de que se valieron los escritores que estaban en el país, y los que estando fuera querían publicar en él, fue la escritura de cuentos y novelas de ficción histórica, que aparentaban ser especulaciones imaginarias, pero que son sobre todo historias para contextualizar en la ficción una experiencia silenciada por el discurso oficial”. Por otra parte, Brian Gollnik, al comentar el pasaje de la novela en el que “la nave seguía su rumbo río abajo escoltada por una muchedumbre de cadáveres”, “ancla –afirma– la novela en el presente, cuando los restos de presos políticos empezaron a aparecer en el mismo río inmediatamente después del golpe militar”.

⁹ Afirma Saer en su entrevista con Linneberg-Fressard: “Cuando yo leí en cierta historia hace muchos años el relato de *El entenado*, eran catorce líneas. Eso es todo lo que yo sé, lo que yo supe. Cuando yo leí ese relato pensé que sería interesante escribir una novela sobre él, entonces no leí nada más. Pero leí otras cosas, como por ejemplo, leí a Staden, por ejemplo, leí algunas crónicas del siglo XVII, pero sobre ese personaje más nada, nunca más”. Puede, por otra parte, completarse los datos anteriores con la entrevista “Juan José Saer en la Universidad de San Pablo” En: http://www.avizora.com/publicaciones/monosavizora/entrevista_saer.html, consultada el 1 de diciembre de 2007.

que la “escena de la antropofagia descrita por el narrador a la manera de un informante etnográfico se organiza con elementos extraídos de Staden” (Grandis, 1994: 421), no es menos cierto tampoco que la descripción de los indios, tras comer carne, y su posterior ebriedad no procede de ninguna fuente textual, sino de la observación de la gente que llegaba del trabajo a los bares de Rennes, donde Saer escribía, y al tomar el primer whisky veía cómo su comportamiento empezaba a cambiar: duplicidad de mundos que configura la ficción; de la misma forma, la creación de la lengua indígena nucleada en torno a la infinita polisemia de la reiterada secuencia *def-ghi, def-ghi*, producto del azar al encontrar ese orden en el lomo de un tomo de Littré (Linneberg-Fressard, 1985: 157), postula desde la invención de la ficción, la imposibilidad del conocimiento del mundo, tanto a través de la observación directa, del discurso científico o de la reconstrucción arqueológica de la lengua guaraní para saber que la experiencia que vivirá finalmente Francisco del Puerto será la escritura.

II

Frente a la escritura saeriana que “problematiza” tanto el proceso de ficción, como los discursos paralelos que le sirven de soporte, la novela de Gonzalo Enrique Marí, *El grumete Francisco del Puerto*, última visita conocida al personaje, elimina la destrucción del mito propuesta por Saer para reconstruirlo y devolverlo a un imaginario carente de conflictos. Así, frente a la ausencia del linaje del personaje de Saer –el *entenado*: ‘antenatus’: ‘antenado’, ‘alnado’: ‘hijastro’, ‘huérfano’ (Grandis, 1994: 420)–, exacta metáfora de quienes llegaron a América “deslastrados de su Némesis”, de estirpe espuria, amparada en la falta de documentación, Marí “construye” la estirpe del personaje, hijo de una mora que trabaja en la posada de Isaac, un viejo judío, fundamentando el discurso del linaje de la bastardía original enfrentada al mito del estatuto de la limpieza de sangre; frente al personaje único de la tribu saeriana –reflejo de la mirada ciclópea del conquistador– porque “para ellos, todos los indios eran iguales, y no podían *como yo* diferenciar las tribus, los lugares, los nombres” (Saer, 2003: 117. El énfasis es mío), la novela del joven escritor argentino ofrece los “charrúas, los Yaros, los Bohanes, los Minuanes, y los Guenoas, las cinco

grandes tribus que conformaban la Gran Nación Charrúa ubicadas en las tierras al Oriente del Uruguay” (Marí, 2003: 30); frente a la polivamencia semántica del *def-ghi* de la lengua inventada con significados contrarios, o la ausencia del verbo *ser*, ya que las cosas en aquel universo no *son*, sino *parecen*, la inclusión de numerosos poemas procedentes de la tradición oral guaraní “recopilados por antropólogos de reconocida trayectoria” (Marí, 2003. Nota del autor: s/p) y su representación textual; frente a la ausencia de nombres para las plantas, ríos y costumbres y su sustitución por “percepciones de color, sonido y olor” (Gnutzmann, 1993: 201), la introducción de los discursos etnográficos en la novela de Marí llega a contaminar la ficción hasta saturarla. Así, Francisco aprenderá que *hice* es ‘agua’ o *gudai*, ‘luna’ (Marí, 2003: 343), que el *Turf* es la trompeta de tacuara para llamar a la reunión y el *Pajé*, el hombre capaz de comunicarse con los dioses o que el *Opy* es el templo largo y rectangular orientado en sentido Este-Oeste (Marí, 2003: 348-349), que el *Kaaré* combatía la enteritis o que un buen desinfectante como el *Yateí-kaá* previene la apendicitis y que la conjuntivitis se curaba con lavados oculares de un macerado de *Yuriquiti* (Marí, 2003: 160), por ejemplo.

En realidad, la novela cabría bajo la denominación de la *autoethnographic expression* propuesta por M^a Louise Pratt, pero en tercera persona¹⁰. El personaje Francisco del Puerto elaborado por Gonzalo Enrique Marí no sólo será el responsable del primer argentino “fundacional” al casarse con la bella Jasyrendy (Marí, 2003: 247), sino también del nacimiento del vocablo *che* al confundir en un diálogo con su amada el pronombre personal de primera persona con el de segunda y entre ambos, al parecer, serán los responsables del *idioma de los argentinos*:

Dado que Jasyrendy tenía cierta dificultad en pronunciar el español, acostumbrada a acentuar la última sílaba de cada palabra, fue deformando con el tiempo la lengua de Francisco, modificando, por ejemplo: “ven por aquí” por “vení para acá” o “sostén esto” por “sostené esto”. Juntos inventaron una nueva lengua, o al menos la lengua castellana adquirió otra musicalidad en las costas del *Paraná*. (Marí, 2003: 172)

Envoi

¹⁰ “Autoethnographic texts are typically heterogeneous on the reception end as well, usually addressed both to the metropolitan readers and to literate sectors of the speaker’s own social group, and bound to be received very differently by each” (Pratt, 1992: 7).

Es bien conocido el epígrafe que Saer antepone a su novela: “...más allá están los andrógagos, un pueblo aparte, y después viene el desierto total” (Herodoto, IV, XVIII)” que ya postula “la fundación misma de la historiografía occidental” (Díaz Quiñones, 1992: 14), y tras los andrógagos está Argentina, la Pampa, que es el desierto: mito de la ausencia del nombre y de la construcción de la historia, al ser la oralidad su fuente primaria. Aunque en realidad, como afirma Walter Benjamin, “Herodoto no explica nada. Su informe es absolutamente seco. Por ello, esta historia aún está en condiciones de provocar sorpresa y reflexión. Se asemeja a las semillas de grano que, encerradas en las milenarias cámaras impermeables al aire de las pirámides, conservaron su capacidad germinativa hasta nuestros días” (Benjamin, 1991: 7).

Y es en el tránsito entre el narrador y el novelista donde se opera la destrucción del mito¹¹. Fue Walter Benjamin “quien defendió con mayor empeño la idea de que el mito es un instrumento de opresión” (Petit, 2000: 46)¹²; y así, elaborada la ficción desde su concepción de la *antropología especulativa*, y destruyendo el mito del personaje Francisco del Puerto al convertirlo en escritor de su historia, la novela de Marí quiebra el verosímil narrativo al refundar el mito del personaje desde la saturación de la ficción por los discursos antropológicos y etnográficos, por una parte, y al insertarlo en una novela de reconstrucción arqueológica, por otra. Si el mito de Francisco del Puerto saeriano *desaparece* finalmente en la escritura, el personaje de Marí *desaparece* en la ficción atrapado nuevamente en un mito y una leyenda coercitiva y explicativa de un origen.

Quizás, el único territorio posible del mito sea esa bellísima primera línea de la novela de Saer, que bien podría ser la última: “De esas costas vacías me quedó sobre todo la abundancia de cielo” (Saer, 1983: 11), porque *el sitio en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron*, ya está marcado indeleblemente con una *estrellita roja* (Borges, 1989: 81).

¹¹ Afirma Walter Benjamin: “El narrador toma lo que narra de la experiencia, la suya propia o la transmitida, la toma a su vez, en experiencias de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad” (1991: 4).

¹² “En tanto que cosmogonía, relato de fundación, el mito vendría a oponer el interrogante principal del ser humano confrontando al misterio de su condición una explicación del mundo, de la institución social y de la vida moral coercitiva, que se sustenta en la persistencia de la angustia arcaica en el ser humano”.

BIBLIOGRAFÍA

AÍNSA, Fernando (1997). "Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana", en *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid, Vervuert, pp. 111-121.

BASTOS, María Luisa (1990). "Eficacias de lo verosímil no realista: dos novelas recientes de Juan José Saer", en *La Torre*, 4: 13, pp. 1-20.

BAUDRILLARD, Jean (1988). *El otro por sí mismo*. Barcelona, Anagrama.

BENJAMIN, Walter (1991). *El narrador*. Madrid. Taurus.

BORGES, Jorge Luis (1989). *Obras completas*, I. Barcelona, Emecé Editores.

CALVEYRA, Arnaldo (1990). *El hombre del Luxemburgo*. Barcelona, Tusquets.

CONCHA, Jaime (1986). "Réquiem por el buen cautivo" en *Hispanamérica*, n.º 45, pp. 3-15.

CHÁVES, Julio César (1968). *Descubrimiento y conquista del Río de la Plata y el Paraguay*. Asunción, Ediciones Nizza.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1989). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, SÁENZ DE SANTAMARÍA, Carmelo (ed.), Madrid, Alianza Editorial.

DÍAZ QUIÑONES, Arcadio (1992). "El entenado: las palabras de la tribu", en *Hispanamérica*, n.º 63, pp. 1-18.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1995). *Calibán/Contra la leyenda negra*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.

GANDÍA, Enrique de (1946). *Historia crítica de los mitos y leyendas de la conquista americana*. Buenos Aires, Centro Difusor del Libro.

GNUTZMANN, Rita (1993). "El entenado o la respuesta de Saer a las crónicas", en *Revista de Estudios Hispánicos*, pp. 199-205.

GOLLIK, Brian (2003). "El color justo de la patria: agencias discursivas en *El entenado* de Juan José Saer", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, n.º 57, pp. 107-124.

GRANDIS, Rita de (1993). "The First Colonial Encounter in *El entenado* by Juan José Saer: Paratextuality and History in Postmodern Fiction", en *Latin American Literary Review*, n.º 41, p. 30.

_____ (1994). "El *entenado* de Juan José Saer y la idea de la historia", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, n.º 3, pp. 419-428.

GRILLO, Rosa María (2004). "El viaje de Francisco del Puerto de las crónicas a las novelas", en *Cuadernos de Thule*, n.º 2, pp. 215-226.

_____ (2006). "La fundación del Río de la Plata: entre historiografía y ficción", en ALEMANY, Carmen; VALERO, Eva M^a (eds.), *Río de la Plata. Relaciones culturales y literarias entre los países del Río de la Plata*. Alicante, Universidad de Alicante/Centro de Estudios Iberoamericanos "Mario Benedetti", pp. 15-32.

ISER, Wolfgang (1999). "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias", en GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco/Libros, pp. 444-465.

JÜNGER, Ernst (1998). *Los titanes verdaderos (Ideario último recogido por A. Gnoli y F. Volpi)*. Barcelona, Ediciones Península.

LINNEBERG-FRESSARD, Raquel (1985). "Entrevista con Juan José Saer", en *Río de la Plata* (París), n.º 7, pp. 155-159.

LOAYZA, Luis (1980). "Bizancio sobre el Rímac", en *Camp de l'Arpa*, n.º 71, pp. 28-30.

MARÍ, Gonzalo Enrique (2003). *El grumete Francisco del Puerto*. Buenos Aires, De los Cuatro Vientos.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1991). *Radiografía de la Pampa*, en POLLMAN, Leo (coord.). Madrid, Archivos.

MONTAIGNE (1962). *Essais*, Rat. M. (ed.). París, Editions Garnier Frères.

_____ (1985). *Ensayos*. RICAZO, Dolores; MONTEJO, Almudena (eds.), Madrid, Cátedra.

NELSON, William (1973). *Fact or Fiction (The Dilemma of the Renaissance Stryteller)*. Cambridge, Harvard University Press.

PETIT, Marc (2000). *Elogio de la ficción*. Madrid, Espasa.

PRATT, M^a Louise (1992). *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Nueva York, Routledge.

ROMANO THUESEN, Evelia (1995). "El *entenado*: relación contemporánea de las memorias de Francisco del Puerto", en *Latin American Review*, 23: 45, pp. 43-63.

SAER, Juan José (1983). *El entenado*. Tucumán, Folios Ediciones.

_____ (2003). *El entenado*. Barcelona, El Aleph editores.

_____ (1987). *El concepto de ficción*. Barcelona, Ariel.

VERGÉS, F. (1992). "El navegante Juan Díaz de Solís", en *Historia y vida*, n.º 255, pp. 33-44.

WHITE, Hayden (1978). "The Historical Text as Literay Artifact", en *Tropics of Discourse*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, pp. 81-100.

_____ (1982). "The Narrativization of Reals Events", en *Critical Inquir*, n.º 8, pp. 793-798.

Fronteras del relato:

El hablador de Mario Vargas Llosa ¿novela o reporte etnográfico?

NELSON GONZÁLEZ ORTEGA

UNIVERSIDAD DE OSLO

Introducción

La obra de Vargas Llosa ha sido objeto de centenares de artículos y estudios académicos, sin embargo, su novela *El hablador*, publicada en 1987, ha suscitado menos interés entre críticos y lectores que el resto de su obra. Esta aparente falta de atención que le ha concedido la crítica a *El hablador*¹ puede deberse tanto a la “ambigüedad ideológica” (aprecio y a la vez desprecio) que muestran los narradores de Vargas Llosa cuando caracterizan al indígena como tema central o secundario en sus novelas (López Baralt, 2005: 337)² como al inusual tono de inseguridad y duda que adopta el narrador en la historia de *El hablador*, en contraste con el hecho de que los narradores de Vargas Llosa se caracterizan precisamente por ser, con frecuencia, aseverativos y desplegar discursos y acciones seguras y convincentes.

La novela *El hablador* consta de ocho capítulos en los cuales se presenta un modelo narrativo dual que converge y opone dos narradores, dos historias paralelas, dos grupos de personajes, dos temas centrales, dos espacios geográficos y temporales

¹ Cabe destacar que, a diferencia de otras novelas del autor, *El hablador* tardó 21 años en obtener una segunda edición. La primera corresponde a 1987, editorial Seix Barral y la segunda en 2008, editorial Alfaguara.

² Tal “ambigüedad ideológica” es explicada por Mercedes López Barral así: “Pues, como Sarmiento, quien admira a la vez que denuncia a los gauchos en su *Facundo*, en *Lituma en los Andes* Vargas Llosa presenta una visión degradada de la cultura indígena, serrana, a la que, sin embargo, dedica páginas que rozan la poesía, en particular en la escena del derrumbe de la montaña-deidad o *apu* que protagoniza la novela” (López Baralt, 2005: 337). Estos comentarios son completamente válidos *mutatis mutandis* para *El hablador*, novela en la que la ambigüedad, en forma de aprecio y desprecio a los machiguengas es expresada por el narrador en sus juicios negativos y positivos sobre *la lengua* de los indígenas amazónicos (cfr. cita 13, punto 5. Asimismo, al igual que en *Lituma en los Andes*, en gran parte de *El hablador* Vargas Llosa emplea una prosa altamente poética para relatar los ancestrales mitos y ritos de los machiguengas (caps. III, V, VII), por lo que quizás esta novela sea la más poética de todas las escritas por el autor peruano.

representados por la era pre-hispánica-colonial de América y por la época moderna poscolonial de Occidente y dos tipos de perspectiva: la ancestral cosmovisión de los indígenas machiguengas y la moderna concepción del mundo de las sociedades occidentales (Europa y Estados Unidos) y de las sociedades “occidentalizadas” o sea aquellas económica y culturalmente dependientes de Occidente como lo es la sociedad limeña ficcionalizada en el relato.

Teniendo presente estos fenómenos relacionados con la producción y recepción que plantea el texto con su contexto, propongo analizar en *El hablador* las *relaciones textuales* que se establecen con la antropología, específicamente, entre la etnología y la literatura.

Transición del reporte etnológico a la novela

Según una definición enciclopédica: “Etnología es la ciencia que estudia sistemáticamente las etnias y las culturas de los pueblos llamados primitivos en oposición a los clásicos y a las sociedades civilizadas occidentales” (*Diccionario enciclopédico Espasa*, 1995) y, según la definición disciplinaria, la “etnología se ocupa comparativamente del estudio de la historia y de la evolución de sociedades y culturas [...] de los pueblos primitivos o poblaciones antiguas” (*Diccionario Rioduero. Antropología cultural*). Si estas definiciones se relacionan con la representación de la práctica de la etnografía como disciplina, que aparece en la novela *El hablador*, se notará que estamos ante un relato de vocación etnográfica. Un relato en el que convergen el quehacer del etnólogo con el quehacer del novelista y un texto en el que se funden y confunden el punto de vista literario con la óptica antropológica, la cual fue llamada por Alejo Carpentier en 1985 una *perspectiva antropológica* y por Amy Fass Emery en 1996 la *imaginación antropológica*. Conceptos que explican “La conjunción de antropología y literatura en los textos literarios latinoamericanos del siglo XX” (Carpentier y Fass Emery citados en Pérez Baralt, 2005: 31, 61).

Con el fin de determinar la transición de la antropología a la literatura o, para ser más preciso, el paso del discurso etnográfico a la novela que se opera en *El hablador*, examinaré el procedimiento mediante el cual el novelista Vargas Llosa se desdobra en una especie de novelista-etnólogo que estudia “los pueblos llamados

primitivos” (i.e., los machiguengas), empleando métodos de trabajo comunes a la etnografía y a la creación literaria, como lo son la recopilación, evaluación y estructuración de datos, la adopción de unos narradores y de “una perspectiva antropológica” y la redacción de eventos en forma de narrativa³. El procedimiento mediante el cual el autor y sus narradores conforman el reporte etnográfico y lo adaptan a los modelos formales de la novela consta de los siguientes cinco pasos:

Primero, el autor Vargas Llosa se ubica en el plano de la realidad y adopta una perspectiva similar a la de un etnólogo para explicar en una entrevista el tema de *El hablador*: es decir, la vida de los machiguengas y la función que tiene el hablador en dicha comunidad indígena del Amazonas:

El hablador [explica Vargas Llosa] es una novela que ocurre simultáneamente en Lima, en Florencia y en la región amazónica del Cuzco, en una tribu muy primitiva de la selva que son los *machiguengas*. [...] Los *machiguengas* han vivido, hasta hace relativamente poco tiempo, dispersos en unidades muy pequeñas de grupos familiares, a veces de muy pocas personas, porque vivían en una región sumamente pobre, que no permitía la formación de conglomerados sociales importantes debido a las dificultades para la alimentación. Entonces vivían completamente dispersos y aislados. Y una forma de comunicación, de enlace entre esos grupos, eran unos personajes a los que los *machiguengas* llaman los habladores (Vargas Llosa, citado en Setti, 1989: 71-72)

Segundo, Vargas Llosa –todavía ubicado en el plano de la realidad– adopta la perspectiva de un novelista, para comentar su implicación autorial en su relato de los machiguengas por medio de la mezcla de sus propias experiencias reales con eventos imaginarios:

El hablador [...] es una historia que aparentemente es un testimonio personal, una especie de memoria, de confidencia. Digo aparentemente porque, aunque hablo en primera persona en buena parte del libro y cuento episodios de mi propia biografía, he introducido también muchos elementos imaginarios, muchos elementos de fantasía. [...] En el libro hay un narrador que, digamos usurpa mi nombre y apellido, creo que esta es la forma de decirlo, y que usurpa buena parte de mis experiencias vinculadas con la selva, pero también

³ Para tener una visión más amplia sobre las relaciones que se establecen entre la literatura y la antropología como disciplinas y entre los oficios del etnólogo y del novelista como escritores de textos narrativos, véase López Baralt, 2005, caps. II y III y pp. 45-57; 59-81, en el que se investiga la doble transformación del “antropólogo en una suerte de crítico literario” y el “oficio antropológico [en] una interpretación de interpretaciones”, en base al estudio de “un antropólogo que deviene escritor (Levi-Strauss y [...] un escritor que deviene antropólogo (Alejo Carpentier) en dos textos [...]: *Tristes tropiques* (1955) y *Los pasos perdidos* (1953)”.

hay una multitud de invenciones y fantasías. [...] El primer personaje que inventa un autor, es siempre, un narrador. (Vargas Llosa citado en Setti, 1989: 71, 72, 74)

Tercero, Vargas Llosa se desplaza de la realidad a la ficción y crea *El hablador*, inventando dos narradores con voces autónomas interrelacionadas: el narrador-autor y el narrador-personaje. Estos narradores comentan desde una perspectiva externa e interna, los dos temas centrales de la novela: la historia de un ex judío que se convierte en el hablador de los machiguengas y el rechazo y/o aceptación de la aculturación (u occidentalización) de dicha tribu amazónica⁴.

Cuarto, una vez delegados estos dos narradores para que cuenten la historia de los machiguengas y de su hablador, el autor los dota de una vocación: la de etnólogos. Por un lado, el narrador-personaje, mascarita, como el narrador-autor Vargas Llosa, representado en la novela, poseen muchas semejanzas con etnólogos profesionales. Por ejemplo, el narrador-personaje de la novela “se matriculó en Etnología” (Vargas Llosa, 1987: 22), realizó trabajo de campo entre los machiguengas, recibiendo el título universitario de Bachiller de Etnología con una tesis sobre dichos indígenas. Según el narrador: “El trabajo que Saúl hizo, en el verano del 56, entre los machiguengas fue más tarde ampliado [en] su tesis de Bachiller” (ibíd.: 31). Por otro lado, el narrador-autor Vargas Llosa incorpora en *El hablador* “la imaginación antropológica”: los objetivos, métodos y prácticas de trabajo provenientes de las disciplinas de la antropología y, en especial, de la etnografía, elaborando en un sólo párrafo de la novela un grupo de doce temas o “categorías etnográficas” para cotejar los diversos estudios sobre los machiguengas realizados por expertos nacionales e internacionales. Esta es la presentación novelística del “estado de la cuestión crítica” en que se halla el estudio de “la quebrada sociedad machiguenga (ibíd.: 80), en el momento en que el autor-narrador emprende la escritura de *El hablador*:

Casi no habían sido estudiados. Salvo un pequeño libro, publicado en 1943 por un dominico, el padre Vicente de Cenitagoya, y algunos artículos de otros misioneros sobre su **(10) folclore** y su **(5) lengua**, aparecidos en las revistas de la Orden, no existía un trabajo etnográfico sobre ellos. (Vargas Llosa, 1987: 80)

⁴ Cfr. Vargas Llosa, 1987: 230, 231, 233, 234.

Había seguido tomando notas [...] y leyendo, cada vez que lograba ponerles mano encima, los artículos y estudios que han aparecido aquí y allá, en revistas científicas sobre los machiguengas. [...] Una antropóloga francesa, France-Marie Casevitz-Renard y otro norteamericano, Johnson Allen, habían pasado largos períodos entre ellos y descrito su **(1) organización**, sus **(4) métodos de trabajo**, su **(2) sistema de parentesco**, sus **(9) símbolos**, su **(6) sentido del tiempo**. Un etnólogo suizo, Gerhard Baer, que también vivió entre ellos, había estudiado a fondo su **(7) religión** y el padre Joaquín Barriales empezaba a publicar, traducida al castellano, su copiosa recopilación de **(8) mitos y (11) canciones** machiguengas. También algunos antropólogos peruanos, compañeros de mascarita, como Camino Díez Canseco y Víctor J. Guevara, habían investigado los **(3) usos** y las **(11) creencias** de la tribu. Pero nunca en ninguno de estos trabajos contemporáneos, encontré la menor información sobre los habladores. (Vargas Llosa, 1987: 151. El énfasis en cursiva y negrita es mío, lo mismo que los números entre paréntesis)

Como se puede apreciar, se presenta en la novela un método de investigación que consiste en la elaboración narrativa de un formulario llamado por el autor-narrador “muestra” etnológica (Vargas Llosa, 1987: 8), en el que se agrupan doce categorías para la recolección de datos y el subsiguiente análisis del pueblo machiguenga y su cultura. Este formulario se asemeja en su forma discursiva y en su intención científica a las “muestras etnológicas” empleadas por la moderna ciencia de la etnografía para el estudio de sociedades no europeas. La elaboración narrativa, en forma dispersa, de las respuestas a cada una de las doce preguntas del formulario etnológico constituyen la quinta y última fase del procedimiento mediante el cual el reporte etnológico se convierte en novela en *El hablador*.

Por consiguiente, para poder apreciar las formas en que el narrador-autor, Vargas Llosa (*n-aVLI*), y el narrador-personaje, mascarita (*n-pm*), representan en la novela los objetivos, métodos y técnicas de investigación de la etnografía propuestos para el estudio de la etnia y la cultura machiguenga en comparación con la sociedad occidental, presento a continuación el siguiente diagrama –que aunque sólo sea “una muestra” simplificada e incompleta, ofrece una visión de conjunto– de los diversos y complejos aspectos etno-culturales de la comunidad machiguenga relatados en *El hablador*.

Reporte etnológico de la etnia y la cultura machiguenga en la novela *El Hablador*⁵

(1) La organización social: (*n-aVLI*) “la existencia cotidiana de una tribu que, hasta hacía pocos años, vivía casi sin contacto con la civilización, diseminada en unidades de una o dos familias. Sólo en nuestros días comenzaba a agruparse en esos lugares documentados por la muestra, pero muchos permanecían aún en los bosques. El nombre de la tribu estaba castellanizado sin errores: los machiguengas” (Vargas Llosa, 1987: 8).

(2) *El sistema de parentesco*: (*n-aVLI*) “ritos de pubertad, matrimonio y muerte” (Vargas Llosa, 1987: 24); *n-pm* “Se fueron [se suicidaron] también las dos hermanas más jóvenes de la mujer de Tasurinchi. A una la pillaron [raptaron y violaron] unos punarunas [en] el período en que debería estar pura, con los cabellos recortados y sin comer, sin hablar con nadie y sin que su marido la tocara [...] La otra [...] murió [...] tenía arrebatos raros, hablaba de sitios desconocidos, y, al parecer, los animales le contaban secretos [...] esos son indicios de que uno se va a morir pronto”; “[Tasurinchi] Ha enseñado a sus hijos más pequeños a cazar [y pescar] los tiene practicando todo el día” (Vargas Llosa, 1987: 58-60); “entre los viracochas [los blancos] [...] me sentía huérfano [...] ¿Viviré siempre en una soledad así, sin familia? Lo único que quisiera es una mujer que ase la yuca y tenga hijos” (ibíd.: 58-59).

(3) *Los usos sociales*: (*n-aVLI*) “El perfeccionismo [...] [q]ue a los niños que nacían con defectos físicos [...] los mataran las mismas madres echándolos al río o enterrándolos vivos” (ibíd.: 27); (*n-pm*): “los animales matan a las crías que salen distintas” [...] ¿O será que como los machiguengas, tampoco ellos aceptan la imperfección? (ibíd.: 223, 224).

(4) *Los métodos de trabajo*: (*n-pm*) “después de rozar y quemar el monte, plantaron la yuca y sembraron el maíz, el plátano”, algodón y tabaco (ibíd.: 42-43).

⁵ Empleo las siguientes siglas (*n-aVLI*) y (*n-pm*) para referirme, respectivamente, a los juicios emitidos en la novela por el “narrador-autor (Vargas Llosa)” y por el “narrador-personaje (mascarita)”.

- (5) *La lengua: (n-aVLI)* “esos seres que vivían, allá lejos, semidesnudos, comiéndose los piojos y hablando dialectos incomprensibles” (ibíd.: 30); *(n-aVLI)*: “la lengua machiguenga [...] era una lengua arcaica de vibrante sonoridad y aglutinante, en la que una sola palabra compuesta de muchas otras podía expresar un vasto pensamiento” (ibíd.: 84).
- (6) *El sentido del tiempo: (n-aVLI)* tiempo circular “Para los machiguengas la historia no avanza ni retrocede: gira y se repite” (Vargas Llosa, 1987: 229).
- (7) *La religión: (n-aVLI)* “Fue ella [la lingüista Schneil] la que me habló de la cosmogonía fluvial del machiguenga, donde la Vía Láctea era el río Meshiareni por el que viajaban los innumerables dioses y dioscecillos de su panteón a la tierra y por el que subían al paraíso las almas de sus muertos” (ibíd.: 87). Además de “una divinidad barbada y ruidosa, Morenanchite, el señor del trueno”, *n-aVLI* representa al “curandero o chamán” y a un “brujo del Alto Picha” que usan tanto “tallos alucinógenos” en secciones rituales llamadas “mareadas” (ibíd.: 18) como el tabaco como cura: “Tasurinchi me echó humo y me dio cocimiento de tabaco” (ibíd.: 55-56).
- (8) *Los mitos: (n-aVLI)* sobre “el origen del hombre” los machiguengas “Habían sido soplados por el dios Tasurinchi, creador de todo lo existente (ibíd.: 81); *(n-pm)* “el origen del sol” (ibíd.: 110-112, 124-125) y “la formación de las manchas de la luna” (ibíd.: 110-112); otras variantes de estos dos mitos (ibíd.: 112-113); *(n-aVLI)* “Kachiri, ese astro macho, maligno a veces y otras benéfico, de la mitología machiguenga” (ibíd.: 158).
- (9) *Los símbolos: (n-pm)* totems “mira lo que tiene ahora [...] sonajas de semilla, sarta de collares de hueso de perdiz, dientes de ronsoco, canillas de monito, colmillos de majaz, envolturas de gusano [...] ‘Dice que esos collares la protegen contra el brujo malo, el Machikanari’” (ibíd.: 48).

(10) *El folclore*: (n-aVLI) leyenda “del Padre Blanco”, Viracocha (ibíd.: 52-54); (n-pm) “la formación de los cometas” (ibíd.: 119-121); “el cazador cazado” (ibíd.: 188); (n-pm) “el pájaro Moritón” (ibíd.: 195); (n-pm) “la historia bíblica de la creación del hombre” en versión machiguenga (ibíd.: 205-210).

(11) *Las canciones*: (n-aVLI) “tenían la transcripción de una de aquellas canciones, hecha por un misionero dominico”. En *El hablador* aparece la transcripción del machiguenga al español de tal canción (ibíd.: 83-84); (n-aVLI) “También en Nueva Luz [pueblo machiguenga] grabábamos bailes, cantos, solos de tambora” (Vargas Llosa, 1987: 164).

(12) *Las creencias*: (n-pm) “irse y regresar” como sinónimo de la muerte y la reencarnación: “los que se iban, volvían metiéndose en el espíritu de los mejores” (ibíd.: 38-39); resurrección-reencarnación del hijo de Tasurinchi (ibíd.: 57-58); el “nahualismo”, creencia en la metamorfosis de humanos en animales, en piedras y en astros y viceversa, (n-pm): “Todo hombre que anda tiene su animal que lo sigue” (ibíd.: 197-198); (n-pm) “el siripigari [...] los convierte en estrellas furtivas, dicen” (ibíd.: 122); metamorfosis de niños en monos (ibíd.: 122); metamorfosis de Tasurinchi en venado (ibíd.: 189); metamorfosis de Gregorio en escarabajo, versión machiguenga del episodio de *La metamorfosis* de Kafka (ibíd.: 197-198).

El examen comparativo de lo declarado tanto por el narrador-autor como por el narrador-personaje en las dos citas anteriores lleva al planteamiento de tres cuestiones relevantes.

En primer lugar, la información registrada en la “muestra” etnológica que los dos narradores de Vargas Llosa presentan dispersamente en la novela, al ser agrupada para su análisis en un formulario de doce categorías de estudio, se revela como un “reporte etnográfico” *avant la lettre*. Efectivamente, el narrador-autor y el narrador-personaje, mascarita, desarrollan (explican e ilustran) cada una de estas doce

categorías de recolección y análisis etnográfico de los machiguengas en todos los capítulos de la novela⁶.

En segundo lugar, el desarrollo programático de cada uno de estos doce temas de estudio en forma de una especie de “muestra” o “reporte etnológico” que se realiza en toda la novela tanto por el narrador-autor Vargas Llosa (*n-aVLI*) como por el narrador-personaje, mascarita (*n-pm*)⁷, revela que cada uno de estos dos tipos de narradores se refiere a los mismos temas etnológicos articulando perspectivas opuestas o una perspectiva diferente proferida por el mismo narrador. En efecto, la perspectiva ideológica referente a los machiguengas proferida en la novela por el narrador-autor es apreciativa y, a la vez despreciativa⁸, mientras que la concepción de los machiguengas mantenida por el narrador-personaje, mascarita, es neutral⁹ o aun positiva, dado que su “interés por los indios de la Amazonía era algo más que ‘etnológico’ [...] seguramente acto de amor, antes [que curiosidad intelectual]” (Vargas Llosa, 1987: 19).

En tercer lugar, los juicios narrativos expresados por los narradores y personajes de *El hablador* sobre las disciplinas de la etnología y la lingüística, sobre sus representantes profesionales, y sobre sus métodos de trabajo contienen mucha ironía y sarcasmo y contrastan con la práctica científica de la etnografía que el narrador-autor Vargas Llosa realiza en su novela (p.e., elaboración de una “muestra” o de formularios para la recolección de datos etnográficos¹⁰) y que había sido antes repudiada por él y sus personajes en la primera parte de su novela. Me refiero al hecho de que el narrador de Vargas Llosa pone en boca de sus personajes (el historiador Barrenechea y el licenciado de etnografía, mascarita) los siguientes tres juicios negativos y hasta peyorativos: “la Etnología y la Antropología, a las que acusaba de reemplazar al hombre por el utensilio como protagonista de la cultura” (Vargas Llosa, 1987: 31); “la Etnología es una seudociencia inventada por los gringos para destruir las humanidades (ibíd.: 34); y “Los lingüistas son los destructores de idolatrías de nuestro

⁶Véanse mis cursivas en la cita pp. 38-39.

⁷Cfr. cita pp. 36-37.

⁸Cfr. el tema de la lengua, punto 5, en la cita p. 40

⁹Cfr. el tema de los mitos, punto 8, en la cita p. 41

¹⁰Cfr. citas pp. 40 y 41.

tiempo” (ibíd.: 99). El contraste o cambio de perspectiva articulado en la novela se destaca aún más cuando el narrador-autor declara que: “los etnólogos del mundo se deleitarán estudiando en vivo el potlach, las relaciones de parentesco, los ritos de la pubertad, del matrimonio, de la muerte” de los machiguengas (ibíd.: 24), siendo precisamente éstas algunas de las doce categorías de recolección de datos y de análisis de la etnografía que el narrador de Vargas Llosa –operando como un etnólogo que escribe un “reporte etnográfico– ha incorporado en todos y en cada uno de los capítulos de su novela para estudiar la etnia y la cultura de los machiguengas. Desde luego, que este “contradictorio” juego de perspectivas, no necesariamente es negativo, por el contrario, puede considerarse una ambigüedad estilística adicional que enriquece la narración, precisamente, por el uso de la inversión paródica.

Conclusión

El triple análisis textual, contextual e intertextual que se ha realizado en este estudio ha revelado que el texto *El hablador* (su estructura discursiva y su perspectiva narrativa) se relaciona con su contexto (la ideología autorial) mediante su intertexto: “el reporte etnológico” creado desde el interior de la novela de Vargas Llosa. Se ha comprobado la presencia en *El hablador* de un discurso cuya característica principal es la dualidad estructural, narrativa temática, estilística y genérica en el que se articulan la ideología, la migración y “la imaginación antropológica” o la conjunción de la antropología y literatura. En efecto, se ha constatado que en la novela se presentan y representan temas relacionados no sólo con el campo de la etnografía, sino que a través de todo el relato se muestra el *modus operandi*¹¹ asociado comúnmente con la disciplina de la etnografía, que como se definió, de modo general, al principio de este artículo, es la “ciencia que estudia sistemáticamente las etnias y las culturas de los pueblos llamados primitivos en oposición a los clásicos y a las sociedades civilizadas occidentales”. Es precisamente este tipo de estudio comparativo que el narrador de Vargas Llosa elaboró en forma de novela en *El hablador*. Pues, como quedó demostrado, el autor Vargas Llosa ha dotado a *El hablador* de un tema etnográfico y de unos narradores y personajes que también articulan una “imaginación antropológica”

¹¹ Ver citas pp. 40 y 41.

en lo narrado, por lo que se puede concluir que el relato del escritor peruano es de vocación etno-ficcional o, según la taxonomía propuesta por Martín Lienhard, es un: “discurso etno-literario que, desde la perspectiva de un escritor de relatos de viajes o de un novelista, intenta *evocar* mediante una descripción ficcionalizada [...] la vida y sufrimiento de los indios” (Lienhard, 1990: 290). Efectivamente, “la vida y sufrimiento de los indios” machiguengas es representada ficcionalmente en *El hablador*, tanto por un narrador-autor que se desdobra en “un escritor de relatos de viajes” y realiza dos viajes al Amazonas¹² para describir a los machiguengas como por “un novelista que intenta *evocar*” a los machiguengas y a su oculto hablador, declarando ambiguamente, al comienzo de su relato, que “esto que intento decir no es una invención *a posteriori* ni un falso recuerdo” (Vargas Llosa, 1987: 9). En conclusión, la dualidad discursiva, la ideología del autor transpuesta al texto y la relación conflictiva entre realidad y ficción no son los únicos temas centrales de la novela *El hablador*, sino también un tema principal es la deconstrucción (reconstrucción) del discurso etnográfico que realiza el narrador de Vargas Llosa por medio de la novelización de los objetivos, técnicas y métodos de trabajo de la etnografía. Este objetivo literario del novelista-etnólogo Vargas Llosa se enmarca dentro de un proyecto más amplio: el de “deconstruir la autoridad del discurso etnográfico” tradicional que, según Mercedes López Baralt, ha comprometido, desde la década de los cincuenta del pasado siglo, tanto a la antropología como la ficción latinoamericana” (2005: 30). Espero, por tanto, haber contribuido en este artículo a dilucidar las conflictivas relaciones que se establecen en *El hablador* entre la etnografía, el mito y la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO CAMPOS, Juan Ignacio (ed.) (1995). *Diccionario enciclopédico Espasa*, vol. 1. Madrid, Espasa Calpe.

Diccionario Rioduero. Antropología cultural (1981). Madrid, Editorial Católica.

LIENHARD, Martín (1990). *La voz y su huella*. La Habana, Casa de las Américas.

¹² Cfr. caps. IV, VI y cita 6.

LÓPEZ BARALT, Mercedes (2005). *Para decir al otro. Literatura y antropología en nuestra América*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

SETTI, Ricardo A. (1989). *...sobre la vida y la política: diálogo con Vargas Llosa. Ensayos, conferencias de Mario Vargas Llosa*. Buenos Aires, InterMundo.

VARGAS LLOSA, Mario. (1987). *El hablador*. Barcelona, Seix Barral.

Los pilares de la infamia: mito prehispánico y colisión cultural según Luis Britto García

LUIS MIGUEL GARCERÁN VÁZQUEZ

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Introducción

Posmodernidad es un concepto esquivo que Umberto Eco supo resumir en sus célebres *Apostillas a El nombre de la Rosa* como “una revisitación del pasado, ya sin ingenuidad, con ironía” (1999: 438). Revisitar el pasado es necesario, en gran medida, debido a la crisis de la razón moderna cuyas metanarrativas, según afirmó Lyotard, han caído dejando pues, como única alternativa, el regreso al mito desde una posición escéptica y muchas veces paródica y subversiva. En este sentido, la obra de Luis Britto García se encuentra a medio camino entre la modernidad y la posmodernidad entendidas no como marcadores temporales sino como categorías estéticas. Por un lado, mantiene el espíritu transgresor y violento de las vanguardias históricas (recordemos que *avant-garde* es un término militar) la expresión más radical del proyecto ilustrado moderno de cambiar el mundo a partir de la forma y, por otro, recupera motivos, estructuras y mitos de la tradición literaria: en resumen, su obra conjuga lo experimental-metaliterario (reivindicativo en fondo y forma) con su lúdica condición de textos imbricados en otros textos.

Esta posmoderna mezcla de ironía y palimpsesto va ligada habitualmente a la hibridación genérica: el cuento y el ensayo se funden, los márgenes entre lírica y narrativa se difuminan, e incluso ciertas novelas acaban configurándose como un compendio de minificciones. No sólo eso: la hibridación o el mestizaje también se producen entre personajes de mitologías diversas o temáticas dispares. Según Alain Touraine el actual debilitamiento de las comunidades nacionales se compensa con el fortalecimiento de las comunidades étnicas. Este ingreso en el nuevo paradigma conlleva un sentimiento de ruptura que se manifiesta en “violencia de mil formas”

(Touraine, 2005: 30) habitualmente ligada a las reivindicaciones culturales. Britto se inserta en esta narrativa de la violencia que está interesada –en ocasiones– en recuperar el pasado para salvaguardar el futuro y escapar a un presente eterno entendido como fin de la historia en palabras de Fukuyama, el fingido paraíso neoliberal en el que ningún cambio es ya posible. Para evidenciar el uso del mito prehispánico en la obra de Luis Britto García y por motivos de tiempo he escogido tres textos: “Nagual” perteneciente a *Anda Nada* que trata el chamanismo mexicano y presenta al indígena percibiendo el mundo desde los parámetros de su propia cultura; “Acataurima” perteneciente a *Abrapalabra* que muestra la importancia del lenguaje en la creación y perpetuación del mito; y “Lope” perteneciente a *Rajatabla* que refleja tanto el fin trágico del camino hacia El Dorado como un principio de rebeldía cósmica.

Nagual entre perlas

Anda Nada es el último volumen de minificciones de Luis Britto García. Comparte con *Rajatabla* su cualidad de distopía fractal en la tradición de Orwell, Huxley y Zamaitin pero expresada a partir de estructuras tradicionalmente míticas como el Apocalipsis, el tiempo cíclico o el viaje. La primera de las ocho partes en las que se divide *Anda Nada* lleva por nombre “Primeras piedras”, título que remite, por un lado, al Nuevo Testamento –Cristo habla de Pedro como la piedra sobre la que levantará su Iglesia– y por otro, al inicio del expolio que ha sufrido Hispanoamérica concretado, por sinécdoque, en el comercio de perlas (Galeano, 2005: 27). Además las perlas pueden equipararse a las minificciones en cuanto a compactas y valiosas (recordemos que esas dos características le sugerían a Borges el calificativo de joya al hablar de la paradoja eleática sobre Aquiles y la tortuga). Por si lo anterior no diera suficiente cuenta de la habilidad de Britto para concentrar significaciones múltiples, el hecho de que “Primeras piedras” se inicie con idénticas consonantes oclusivas (al margen de las connotaciones de dicho sonido) puede relacionarse con la tendencia del autor al juego lingüístico: fijémonos, por ejemplo, en que *Anda Nada*, *Abrapalabra* y *Rajatabla* son tres lipogramas con la vocal “a”.

“Nagual”, el segundo texto de “Primeras piedras”, está dividido en tres partes tituladas, en este orden, “Nopal”, “Jaguar” y “Piedra”. “Nagual” se refiere en el texto a

un chamán mexicano (o perteneciente a los territorios que más tarde serían México), la palabra en el ámbito académico se escribe con “h” pero los escritos de Carlos Castaneda popularizaron el término con “g”. En nahuatl significa “doble o proyectado” en referencia a la habilidad de estos brujos para cambiar de forma. En “Nopal”, el protagonista entierra a la mujer que ama y ésta reaparece metamorfoseada en nopal, cactus también propio de México. Dicha evolución a una forma fitoantropomorfa remite al episodio clásico de Apolo y la ninfa Dafne que para no ser poseída a la fuerza es transformada en laurel. El laurel y el nopal tienen usos culinarios y sacros: el ganador de las olimpiadas era premiado con una corona de laurel y hay variedades de cactus que son la planta sagrada principal de ciertas tradiciones chamánicas. En “Jaguar” el protagonista combate con el animal que actúa como un peculiar guía y, al tiempo, *alter ego* o *Doppelgänger*: ambos quieren aniquilarse pero en esta lucha los dos rivales se respetan y admiran siguiendo una suerte de código de honor de la naturaleza. El nagual puede ser tanto el chamán como un animal guía que, en ocasiones, puede tratarse de la materialización de un dios. Entre los aztecas el jaguar era Tezcatlipoca que podía aparecer también encarnado en un coyote. Esta dualidad del jaguar como ser temido y, al tiempo, venerado encuentra su paralelo en la figura del dios Huracán, de la que hablaré más adelante.

“Piedra”, tercera y última parte de Nagual, muestra al protagonista metamorfoseado por primera vez en un objeto inorgánico:

En otros tiempos me pulieron las lluvias y *me lamieron* los animales buscando las gotas que guardaba en las grietas. Unos animales me erigieron diciendo que yo traía la lluvia; otros me derribaron para protegerse de ellas. Me tallaron signos que la lluvia borró. La lluvia al fin cuarteó los cimientos, permitiéndome volver a la tierra sobre la cual pasaron los ejércitos hasta que por fin se hizo el silencio y los animales se combatieron sobre mí y el animal que no murió *volvió a lamerme*. Sobre mí cae la lluvia. (Britto, 2004: 12. El énfasis es mío.)

La reiteración del animal lamiendo la piedra conlleva una idea cíclica del tiempo (pensemos en la circularidad del calendario azteca) no sólo en lo referente a las estaciones y al día y la noche, sino a edades y Apocalipsis que renuevan y perpetúan el ciclo de la vida. La mención de la lluvia y la adoración de la piedra hacen pensar en un ídolo a Tláloc (dios azteca de la lluvia) o a Chaac Mol (su homólogo maya) que tiene la

forma de un hombre tumbado boca arriba, por lo que cabe suponer que en la transmutación de su carne por roca el nagual no habría perdido completamente su antropomorfismo.

Acataurima: diglosia mítica tras el choque de culturas

Abrapalabra se vale de la fragmentariedad para amalgamar todo un corpus de lo más heterogéneo, en el que caben múltiples discursos, hablas y mitologías que le dan un carácter ambicioso, de novela total. El título remite a la fórmula mágica “abracadabra” de raigambre hebrea: *abreq ad habra* significa “envía tu rayo hasta la palabra”. Así, en cierto modo, el neologismo *Abrapalabra* pone de relieve el sentido originario del término. La palabra es un instrumento de poder. Austin ya lo advirtió en su célebre *Cómo hacer cosas con palabras*: algunas voces tienen poder performativo, es decir, al pronunciarlas estamos realizando la acción que enuncian (por ejemplo, cuando un sacerdote dice “yo te bautizo” no habla, actúa). Cuando el Fausto de Goethe cambia el comienzo del Génesis (“En el principio fue la palabra”) por “En el principio fue la acción” no repara en que la idea primordial de la creación judeocristiana, así como de la referida en el *Popol Vuh*, es identificar palabra y acto. En la literatura hispanoamericana el ejemplo más socorrido al hablar de rehacer el cosmos con el poder de la palabra es Vicente Huidobro para quien el poeta “es un pequeño dios”. ¿Pero cómo es esto posible? Oscar Wilde apuntó que “La naturaleza imita al arte”, no sólo como un frívolo juego de ingenio para burlarse de la mimesis aristotélica sino para confirmar, de modo mucho más profundo, que el hombre percibe el universo a través del lenguaje y el lenguaje se renueva y modifica a través de la literatura y de las artes por lo que todo artista es en cierta forma responsable del mundo en el que viven sus contemporáneos. De un modo más científico Barthes postuló que los límites del mito eran formales, no sustanciales.

El mito construido a partir del lenguaje es para Britto un modo de legitimación, al igual que la historia. Por ello, la autoridad, para legitimar su poder, crea sus propios mitos y reescribe la verdad del pasado. En este aspecto Britto es deudor de Orwell (cultura occidental) pero también de la sabiduría indígena: al inicio de su ensayo “Historia oficial y nueva novela histórica” el narrador venezolano incluye una cita quechua: “La Historia se inventa, el futuro se recuerda”. La primera parte, “la Historia

se inventa”, podría ser perfectamente un extracto de *1984*, la segunda, “el futuro se recuerda”, alude al carácter cíclico del tiempo prehispánico.

Otro caso de mestizaje de ideas lo encontramos al leer el fragmento titulado “Acataurima” donde se representa la creación del mundo referida en el *Popol Vuh*. Los tres dioses que integran el Corazón del Cielo (Caculhá Huracán, Chipi-Caculhá y Raxa-Caculhá) llamados en el libro Urakán, Tairamón y Netxebutl, combaten entre ellos hasta que Acataurima:

...envía una flecha que es una palabra desde los remolinos hasta la claridad, en remolino Acataurima fabrica esta palabra con sus miembros con los miembros de Tairamón de Netxebutl de Urakán, en remolino avanza esta palabra hecha de error de diversidad de cambio, en remolino esta palabra se equivoca, se multiplica, se transforma, en remolino esta palabra engendra palabras que se combaten en remolino somos esta palabra que muere y renace. (Britto, 2003: 17)

Como hemos visto en este fragmento, la palabra es un arma de la misma manera que se sugiere en la fórmula hebrea. Pero además, la mención etimológica del rayo que encierran *abracadabra* y *Abrapalabra* también está presente en los nombres de los miembros del Corazón del Cielo: Caculhá Huracán significa rayo de una pierna, Chipi-Caculhá rayo pequeño y Raxa-Caculhá rayo verde (Ximénez). Este mestizaje etimológico e ideológico parejo sirve para delatar la diglosia cultural (lingüística, mítica, etc.), por así llamarla, a la que ha sido sometida América Latina desde el Descubrimiento. Acataurima llegará a convertirse en una población, pero su nombre, como la cultura indígena, también será soterrado: el pueblo pasará a llamarse San Miguel de Arcángeles de Acataurima y, por lo general, se verá reducido a San Miguel con lo que se borra toda huella del pasado indígena¹.

La lengua como instrumento de poder se usó contra los indígenas hasta que una población ya mestiza se la apropió y la hizo evolucionar de modo paralelo a la de la Península. Sin embargo, hasta entonces, la *Gramática* de Nebrija, el llamado Requerimiento (“un documento en latín que leían a los indígenas para instarlos a someterse religiosa, política, social y económicamente” (Britto, 2002: 1)) y algunas

¹ El nombre recuerda a poblaciones como San Pedro de Atacama, importante yacimiento arqueológico en Chile. La pérdida de visibilidad que conlleva la elipsis del nombre prehispánico sólo podrá subsanarse atendiendo a los derechos culturales étnicos, por medio de una suerte de arqueología cultural.

Crónicas de Indias y textos posteriores que abordaban América desde afuera, como un lugar exótico, consiguieron, todos ellos, que los vencidos se vieran a sí mismos con los ojos del conquistador, es decir, bajo el prisma de un lenguaje discriminatorio y extraño cuya no tan oculta función era lograr su sometimiento a la metrópolis. Actualmente (y esto es una constante en la obra de Britto) otros discursos participan de este intento por subyugar a las masas: el discurso publicitario acaso sea el más importante. Para ejemplificar esto, Britto elige el eslogan “Permítanos pensar por usted” que “es a la vez el lema de una célebre firma publicitaria venezolana y la síntesis de la estrategia de consolidación imperial en América Latina”, es decir, todo un aparato de violencia simbólica al que Britto da una réplica igualmente violenta y sin concesiones. Mircea Eliade afirma en *Mito y realidad* que el conocimiento que transmite el mito va acompañado de un poder mágico-religioso gracias al cual, al saber el origen de un animal, planta u objeto se logra dominarlos, multiplicarlos o reproducirlos a voluntad, por ello, y por extraño que parezca, de la autopercepción mítica de una comunidad depende su desarrollo y su autonomía.

Lope: codicia, rebeldía y honor

Es innegable el interés que ha suscitado la figura de Lope de Aguirre en los más diversos ámbitos del mundo artístico. Ha sido llevado a la gran pantalla en dos ocasiones: *Aguirre o la cólera de Dios* de Werner Herzog (1973) y *El Dorado* de Carlos Saura (1988); ha protagonizado multitud de novelas: *El camino de El Dorado* de Arturo Úslar Pietri (1947), *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sender (1964), o *Daimón* de Abel Posse (1978), entre otras; ha sido llevado al cómic: *Lope de Aguirre. La expiación*; de Ricard Castells y Felipe Hernández Cava, e incluso un grupo de rock venezolano, Gillman, le ha dedicado un tema: “El tirano Aguirre”. Francesco Varanini ha escrito:

Aguirre osa desafiar a la naturaleza y con una crueldad sin límites, hasta la alucinación más devastadora y maléfica: el delirio de omnipotencia. Todo es posible, el poder y la riqueza, y el blasfemo Aguirre levanta su voz contra la Autoridad, desafía a su majestad Felipe II; [...] se encuentra en una pendiente que no podrá concluir sino en un baño de sangre. (Varanini, 2005: 634)

Vemos en las líneas de Veranini el motivo de este magnetismo que impregna la figura de Aguirre: el hombre que participó en la expedición de Pedro de Ursúa hacia El Dorado, un mito, acabaría contagiándose de este aura mítica hasta convertirse en un paradigma de la codicia y, por tanto, de la maldad. Pero la Nueva Novela Histórica redime la figura de Lope de Aguirre. A propósito de *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* escrita en 1979 por Miguel Otero Silva, Luis Britto García comenta: “Miguel Otero Silva rompe el punto de vista condenatorio de la Historia Oficial para tratar a Lope de Aguirre como precursor de la Independencia”. Este mismo planteamiento redentor, aunque más equilibrado, se presenta en los textos que Eduardo Galeano dedica a Aguirre en su primer tomo de *Memoria del Fuego*².

El texto de Britto lleva por título, simplemente, “Lope”. Este uso del nombre de pila desnudo para referirse a un personaje histórico tiene una connotación de cercanía remarcable. La narración se inicia de modo similar a *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez: “A mí, vucencia, me llaman Lope, y van a matarme” (Britto, 2005: 51). El cuento es un acercamiento al razonamiento febril de Aguirre antes de su muerte: sus hombres no han sabido ver la magnitud de su empresa y se disponen a darle muerte, pero antes de esto, en un acto que entraña una psicología compleja y un sentimiento muy fuerte del honor, Lope mata a su hija para que no sea violada por sus futuros asesinos y se lleva por delante alguno antes de que logren darle muerte.

Lope es tratado por Britto como el diablo lo fue por los románticos: hay un fondo de admiración a esa codicia que no es sino un afán común a todo hombre de trascender su propia y limitada naturaleza, una necesidad de imponerse al cosmos y a los elementos y, esto es lo primordial, conseguir todo ello depende de un acto de sublevación máximo, desligarse de la autoridad suprema: para Aguirre será Felipe II, su rey, y para Satán será Dios, su padre. Esta ambivalencia entre codicia y rebeldía podemos encontrarla en otro personaje histórico retomado por Luis Britto García: Sir Walter Raleigh que aparece como mentor de Hugh Godwin, protagonista de la novela

² Galeano fue, por cierto, parte del jurado que concedió su primer premio Casa de las Américas a Luis Britto García por *Rajatabla* debido a la “destreza técnica, la eficacia del estilo, la audacia de propósitos, la asociación hábil de ideas y de anécdotas, la lucidez penetrante, el poder de la fantasía, la capacidad de síntesis y, sobre todo, por su victoriosa manera de arrojar ácido al rostro de una civilización ultramoderna” (Britto, 2005: XXU).

Pirata (1998). Sir Walter Raleigh fue el primer inglés que buscó El Dorado (otro rasgo común con Aguirre) y su condición de pirata lo emparenta con el yo poético de los célebres versos de Espronceda, símbolo de la libertad a partir del romanticismo.

Conclusiones

A través de tres textos muy distintos de Luis Britto García he tratado de demostrar cómo actúa el mestizaje cultural posmoderno respecto a los mitos prehispánicos. Por una parte, se trata de un legado cultural rico y vasto con multitud de matices y variaciones locales que supone nuevos modos de percibir el mundo y desenterrar la historia. Por otra parte, el mito como proceso lingüístico es maleable y cambiante por lo que el presente siempre puede modificar su pasado para reajustar su identidad por medio de la memoria. Las primeras piedras del orden actual en América Latina, los pilares de la infamia fueron mitos de legitimación responsables en gran medida de la situación del continente: Britto forma parte de una posmodernidad con propuestas estéticas comprometidas que propugnan una descentralización del poder recuperando y reelaborando los mitos de legitimación desde los márgenes.

BIBLIOGRAFÍA

AUSTIN, John L. (2004). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós.

BOURDIEU, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama.

BRITTO GARCÍA, Luis (2003). *Abrapalabra*. Caracas, Monte Ávila.

____ (2004). *Anda Nada*. China, Thule.

____ (2005). *Rajatabla*. Caracas, Monte Ávila.

____ (2000). *Historia oficial y Nueva Novela Histórica*. Consultado el 12-12-2006 en http://ffyl.uncu.edu.ar/IMG/pdf/3-LUIS_1.RTF.pdf

____ (2002). *Conciencia de América Latina*. Consultado el 10-12-2006 en http://www.saber.ula.ve/cgiwin/be_alex.exe?Documento=T016300002745/3&term_termino_2=e:/alexandr/db/ssaber/Edocs/pubelectronicas/cifranueva/anum11/articulo3.pdf&term_termino_3=&Nombrebd=saber.

CALINESCU, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kistch, postmodernismo*. Madrid, Tecnos.

ELIADE, Mircea (1999). *Mito y realidad*. Barcelona, Kairós.

GALEANO, Eduardo (2005). *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid, Siglo XXI.

LLAMAZARES, Ana María y MARTÍNEZ SARASOLA, Carlos (2004). *El lenguaje de los dioses. Arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*. Buenos Aires, Biblos.

ORTIZ, Fernando (2002). *El huracán su mitología. Su mitología y sus símbolos*. México, Fondo de Cultura Económico.

TOURAINÉ, Alain (2005). *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Barcelona, Paidós.

VARANINI, Francesco (2000). *Viaje literario por América Latina*. Barcelona, Quaderns Crema.

Dendê, Atabaques e Berimbau. A Herança Cultural Africana na Obra de Jorge Amado

TIZIANA TONON

Em toda a literatura de Jorge Amado sente-se o destaque que ele dá aos mistérios das ruas de Bahia, no poder dos encantados. Vim compreender realmente a verdade dessas afirmações ao mudar-me para Salvador, ao conviver com seu povo, com seus preceitos e segredos.
Zélia Gattai, *A casa do Rio Vermelho*, 2001

Estas palavras de Zélia Gattai, esposa do escritor baiano Jorge Amado, podem bem introduzir o assunto da presente comunicação, na qual procurarei individuar a presença de alguns traços da herança cultural africana na obra do autor, com o intento de evidenciar, em particular, como os aspectos relacionados aos elementos míticos são por ele transpostos para a literatura. Jorge Amado sempre salientou a importante contribuição das tradições de origem africana na criação daquela cultura baiana “mestiça e sincrética” por ele constantemente exaltada. Cultura nascida da união de tradições que, vindas da Europa e da África, na Bahia foram juntando-se, para “abrasileirar-se”:

Aqui tudo se misturou: - todas as coisas estão misturadas nessa terra. Mais do que misturadas; fundidas uma nas outras, formando uma coisa nova, baiana, brasileira, Anjos e exus, o barroco e o agreste, o branco e o negro, o mulato e o caboclo, o candomblé e a igreja, os orixás e os santos, tudo misturado. (Amado, 1970: 79)

A presença do elemento cultural afro-brasileiro destaca-se, como é óbvio, principalmente nos romances ambientados em Salvador, capital do Estado da Bahia, sempre denominada pelo autor “Cidade da Bahia” ou, simplesmente, “Bahia”. É evidente, na obra amadiana, a importância que ele atribui à cultura popular que, na opinião de Jorge Amado, possui a capacidade de conquistar qualquer ser humano através de todos os sentidos, e isso acontece sobretudo graças aos elementos africanos, que têm enriquecido os valores importados pelos europeus com novos cheiros, sabores, cores e ritmos (Goldstein Seltzer, 2003: 81-85):

A Bahia de Todos os Santos é a porta do mundo, como se sabe. [...] No regaço do golfo [...] eleva-se a Cidade da Bahia, de seu nome completo Cidade do Salvador da Bahia de Todos os Santos, [...] capital geral da África, [...] perfumada de pimenta e alecrim, cor de cobre, flor da mulataria, porto do mistério, farol do entendimento. (Amado, 1999: 7)

O próprio Amado declara o papel representado na sua obra pela cultura negra, que ele define como “a matriz primordial de nosso humanismo, fonte de nossa inspiração” (Amado, 1997: 24). Não faltam portanto, nos romances do autor, as referências aos elementos de origem africana: a comida baiana e o jogo da capoeira – para ele “a mais bela luta do mundo” (Amado, 1970: 105)–, os afoxés e os blocos afro do carnaval, a epopéia dos quilombos e a resistência dos escravos... Aliás, a componente africana tem um papel importante também num dos núcleos temáticos que caracterizam principalmente o discurso de Jorge Amado: o elogio da mestiçagem e do sincretismo religioso e cultural.

De fato, o aspecto preponderante do mistério que, nas obras de Amado, envolve a cidade da Bahia encontra-se na freqüente alusão aos cultos sincréticos do candomblé, presença sempre mais consistente no decorrer dos anos: a partir de *Jubiabá* (1935), cujo título curiosamente não menciona o nome do protagonista mas antes o do pai-de-santo que é seu guia espiritual, para chegar a *O Sumiço da santa* (1988) que, tendo base no sincretismo entre catolicismo e candomblé, conta as peripécias pela cidade da Bahia duma estátua de Santa Barbara transformada no orixá Oyá-Yansã. Na produção do autor entre estes dois romances o candomblé aparece também em: *Mar morto* (1936), *Capitães da areia* (1937), *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), *Os velhos marinheiros* (1961), *Os pastores da noite* (1964), *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), *Tenda dos milagres*, (1969), *Teresa Batista cansada de guerra* (1972), *Tocaia grande: a face Obscura* (1984), além da guia turística *Bahia de Todos os Santos* (1945)¹. Em todas estas obras, o autor cita exhaustivamente orixás do candomblé e também descreve com grande detalhe os terreiros (centros de culto), assim como rituais, danças e cânticos que fazem parte desta religião, compondo cenas de grande riqueza, ao ponto de levar alguns estudiosos a considerar os romances de Amado como fonte etnográfica (Goldstein Seltzer, 2003: 220).

¹ Cito aqui as datas da primeira edição de cada romance.

Como afirma Gregory Rabassa –tradutor para o inglês de *Capitães da areia*, *Mar morto*, *Tocaia Grande* e *O sumiço da santa*–: “Jorge Amado é, provavelmente, o romancista contemporâneo que melhor descreve a religião dos negros em uma série de romances [...] mostra quanto ela é importante como parte da vida quotidiana” (Rabassa, 1965: 321).

Como se sabe, os africanos trazidos para o Brasil na condição de escravos criaram na nova terra grupos organizados nos quais procuraram conservar alguns aspectos da sua cultura originária e, entre eles, os cultos religiosos. O culto dos deuses africanos, recriado inicialmente na Bahia e aqui conhecido como candomblé, é atualmente prestado, mais ou menos fielmente às tradições praticadas na Bahia, no País inteiro (Verger, 1992: 96). O conhecimento universal, cósmico e teológico dos adeptos do candomblé tem seu apóio em um conjunto de textos transmitidos e aprendidos de forma iniciática e que compreendem invocações, cantigas, mitos e lendas, cujo repositório principal é constituído por os *itán-Ifá*, os poemas do sistema oracular *Ifá* (Elbein Dos Santos, 1993: 49, 54). Esses poemas, que relatam sobre histórias de tempos imemoriais, são utilizados nas consultas divinatórias para desvendar a vontade dos orixás e dar sentido aos acontecimentos da vida dos fiéis.

O sistema de adivinhação atualmente mais utilizado no candomblé é o jogo de búzios, que também apóia-se nos mitos do sistema de *Ifá*, embora numa forma um pouco simplificada. A primeira fase duma consulta normalmente consiste na determinação do orixá “dono da cabeça”, ou seja da divindade que protege a pessoa. Para um fiel do candomblé é extremamente importante conhecer o próprio orixá, pois acredita-se que cada pessoa assume a personalidade que o seu santo imprime: os mitos fundam as características da divindade e determinam assim os comportamentos, as tendências e o temperamento de cada filho-de-santo. Simplificando muito, podemos dizer que, por exemplo, os filhos de Exu são intrigantes, desordeiros, animados, alegres e brincalhões; os de Ogum são de temperamento difícil, viris e conquistadores; enquanto que os de Oxóssi são espertos, românticos e narcisistas; Yansã tem filhas irrequietas, audaciosas e com intensa vida sexual.. e assim por diante (Beniste, 1997: 259-267). Nos romances de Jorge Amado as ações e atitudes dos protagonistas são freqüentemente explicadas fazendo recurso ao fato de serem filhos de um determinado orixá; assim, sabemos que Dona Flor é “cheia de melindre e dengue; por fora água parada, por dentro um pé de vento” (Amado, 2005: 216) como Oxum, o seu orixá; Doutor Teodoro (o segundo marido

de Dona Flor) “é de Oxalá, logo se vê pelo modo sério e pela compostura” enquanto “o santo de Vadinho [o primeiro marido] era Exu e nenhum outro” (Amado, 2005: 350); Negro Massu, protagonista do conto *O Compadre de Ogum* (Amado, 1984) é, justamente, filho de Ogum; Adalgisa e Manela, em *O Sumiço da Santa* (Amado, 1993), são filhas de Yansã... Aliás muitas personagens, até secundárias (se é que nas obras de Amado há personagens secundárias) são apresentadas juntando ao nome da pessoa o do santo da cabeça: temos Rosa de Oxalá, Noca de Logunedê, Andreza de Oxum, Dionísia de Oxóssi...

É preciso lembrar que o *corpus* mítico do candomblé não é ligado somente aos poemas do sistema divinatório: muito pelo contrário, é constantemente reatualizado em cada cerimônia através da música, das cantigas, dos objetos sagrados e sobretudo através das danças rituais das filhas-de-santo. Como lembra Roger Bastide: “As danças constituem a evocação de certos episódios da história dos deuses. São fragmentos de mitos, e o mito deve ser representado ao mesmo tempo que falado para adquirir todo o poder evocador” (Bastide, 1997: 22). De fato, como já recordado, nas obras de Jorge Amado freqüentemente há passagens que descrevem, com imagens de intensa força expressiva, a riqueza coreográfica e musical próprias dessas cerimônias, ou seja os momentos em que o mito é representado e revivido, “quando palavras e movimentos se associam celebrando histórias, grandiosidades, proezas feitas, habilidades e capacidades [do orixá reverenciado]” (Beniste, 1997: 218-219) Curiosamente, nessas descrições dos rituais, alternam-se passagens em que Amado insere explicações e detalhes extremamente precisos e outros momentos em que o relato contém deformações e até erros. Para esclarecer melhor, podemos tomar como exemplo o capítulo “Macumba” do livro *Jubiabá*, que contém a descrição de uma festa de candomblé:

Foi feito despacho de Exu, para que ele não viesse perturbar a boa marcha da festa. E Exu foi para muito longe, para Pernambuco ou para a África. [...] E Exu, como tinham feito o seu despacho, foi perturbar outras festas mais longe, nos algodoais da Virgínia ou nos candomblés do Morro da Favela. (Amado, 2000: 88)

Esse trecho descreve o *Padê*, ou seja o ritual preliminar em homenagem do orixá Exu (além de outras entidades), que visa abrir a comunicação entre o mundo dos homens e o dos orixás. A interpretação de Exu como elemento perturbador que é preciso despachar para que não provoque confusão não corresponde à que é própria do candomblé: na realidade ele é invocado e servido em primeiro lugar porque representa o

movimento e a comunicação, elementos fundamentais para o desenvolvimento da cerimônia (Elbein dos Santos, 1993: 183). Depois começa a chegada dos orixás, que vão tomar posse das filhas-de-santo: o primeiro a chegar é Xangô, deus do raio e do trovão, que logo é levado até um cômodo de onde sai com suas roupas e paramentos rituais. Outra vez, é interessante evidenciar que Amado inclui a essa altura um dado muito preciso, ou seja a cantiga em *yorubá* (a linguagem ritual dos candomblés) que é específica para conduzir os *orixás* de volta ao salão da festa², mas logo depois introduz um erro, afirmando que toda a assistência reverenciou o orixá manifestado gritando: *Ôkê!*, saudação, esta, destinada ao orixá Oxóssi e não a Xangô. Logo em seguida, outra distorção: Amado define Omolu, o poderoso deus da terra e das doenças, como “a deusa da bexiga” (Amado, 2000: 91). Como trata-se de informações básicas, ao alcance de qualquer pessoa que tenha visitado um terreiro, resulta difícil acreditar que fossem ignoradas por Amado, assíduo freqüentador do candomblé onde, aliás, recobria cargos importantes. Este tipo de distorção na descrição dos aspectos do culto se evidencia ao longo de todas as obras do autor, como aponta Ordep Serra: “[Amado] quase sempre se aparta do modelo do culto visado em sua descrição [...] às vezes se compraz na pintura de transe espasmódicos [...] Mesmo quando não exagera muito, sucede-lhe incidir no grotesco” (Serra, 1995: 318).

Talvez Amado julgasse oportuna, para respeitar os compromissos assumidos junto ao candomblé, a introdução de algumas alterações na descrição do culto... Mas, afinal, é preciso lembrar que Jorge Amado escrevia literatura e não etnografia: trata-se de uma recriação da realidade através da sua imaginação e, portanto, procurar na sua obra um documento fiel e verdadeiro ou pretender de corrigir o romancista seriam igualmente atitudes não justificadas, posto que “a realidade, na narrativa, é criada para dar vida à concepção autoral, encaixando-se nela” (Goldstein Seltzer, 2003: 223).

Um outro aspecto da presença dos mitos do candomblé na obra amadiana, que merece ser destacado, é o da culinária, assunto bem presente nos romances do autor. Além de *Gabriela cravo e canela* e *Dona Flor e seus dois maridos*, cujas protagonistas são uma cozinheira e uma professora de cozinha, Amado descreve amiúde os pratos da comida típica baiana como, por exemplo, *caruru*, *acarajé*, *abará*, *farofa*... as referências

² A mesma cantiga acha-se reportada em Carneiro, 1918: 84.

são tão freqüentes que Paloma Jorge Amado, filha do autor, as reuniu no livro *A comida baiana de Jorge Amado ou O livro de cozinha de Pedro Archanjo com as merendas de Dona Flor*. Essas iguarias, de fato, pertencem na maioria dos casos à esfera sagrada do ritual dos candomblés, desde que constituem as oferendas para os orixás. Numa religião grandemente ritualizada como o candomblé, os sacrifícios – e portanto as oferendas alimentares – ocupam uma posição de grande relevância, pois, “atrás de cada oferenda alimentar, está o mito que a prescreve pelas práticas divinatórias” (Lima, 1999: 323). Realmente, a cozinha é um dos lugares mais sagrados de uma casa de candomblé, “um lugar de ritual” (Sousa Júnior, 1999: 339): normalmente é aqui que começa a aprendizagem de uma futura filha-de-santo (Barbàra, 2002: 116) e não é raro ouvir dizer que: “é na cozinha que o mistério advém”.

Há até episódios em que Amado introduz trechos de mitos diretamente na narração, como é o caso do romance *O Sumiço da Santa* quando tia Gildete (de Oxalá), para explicar as origens da procissão da “Lavagem do Bonfim”, conta à filha e às sobrinhas a história das Águas de Oxalá:

Contam os antigos, [...] que Oxalá saiu um dia percorrendo as terras de seu reino e dos reinos dos seus três filhos, Xangô, Oxóssi, Ogum, para saber como vivia o povo[...]. Para não ser reconhecido, cobriu o corpo com trapos de mendigo e partiu a perguntar. Não percorreu muito caminho: acusado de vadiagem, levaram-no preso e o espancaram. [...] Um dia, passando por acaso defronte da mísera cadeia, Oxóssi reconheceu o Pai desaparecido, dado por morto. Libertado às pressas, cercado de honrarias, antes de retornar ao Palácio real foi lavado e perfumado. Cantando e dançando, as mulheres trouxeram água e balsamos e o banharam. (Amado, 1993: 51-52)

Em *Mar morto*, romance que narra da existência dos pescadores e marinheiros do cais de Bahia, o mito do nascimento dos orixás vem até a ser a matéria-prima fundamental sobre a qual Amado arranja todo o enredo narrativo (Freitas Rossi, 2004: 180). O autor relata fielmente o mito:

Iemanjá teve de Aganju, deus da terra firme, um filho, Orungã, que foi feito deus dos ares, de tudo que fica entre a terra e o céu. Orungã rodou por estas terras, viveu por esses ares, mas o seu pensamento não saía da imagem da mãe, aquela bela rainha das águas. Ela era mais bonita que todas e os desejos dele eram todos para ela. E um dia não resistiu e a violentou. Iemanjá fugiu e na fuga seus seios romperam, e, assim, surgiram as águas, e também essa baía de Todos-os-Santos. E do seu ventre, fecundado pelo filho, nasceram os orixás mais temidos, aqueles que mandam nos raios, nas tempestades e trovões. (Amado, 1986: 71)

para estabelecer uma semelhança entre Guma, protagonista do romance, e o orixá Orungã: “Assim, Iemanjá é mãe e esposa. [...] Um dia Guma ouviu essa história da boca do velho Francisco. E se recordou que sua mãe viera também uma noite e ele a desejava. Era como Orungã, era um sofrimento que se repetia” (Amado, 1986: 71). Na correspondência particular de Jorge Amado acha-se um bilhete de Mário de Andrade em que o escritor lamenta o fato do amigo ter “matado” Guma no final do romance: “Só achei inútil, mais 1836 que 1936, você fazer Guma morrer. Praque êsse traço romântico?” (De Franceschi, 1997: 84). Na realidade, não há nada de romântico nessa morte, que é estabelecida pela ordem mítica. Simplesmente, o destino de Guma é o de Orungã: ir morrer no fundo das águas do mar para voltar ao seio de Iemanjá, a única que pode ser ao mesmo tempo mãe e esposa.

Analisando a vida do autor, além da sua obra, resulta evidente o quanto o candomblé fosse uma presença constante e não somente um pretexto literário. Amado tinha um conhecimento vivido do candomblé, que considerava: “uma forma, e das mais positivas, de resistir à escravatura, de manter os elementos de sua cultura. [Os negros baianos e seus descendentes] trouxeram, assim, através o tempo até os dias de hoje, os bens da dança e do canto, os rituais formosos, o mistério e a poesia” (Amado, 1970: 63). Além de ter laços de amizade com muitos dos principais estudiosos da matéria como Edison Carneiro, Vivaldo da Costa Lima e Pierre Verger entre outros, Amado era também íntimo dos terreiros, amigo das figuras mais importantes do candomblé baiano: Olga do *Alaketu*, Mãe Menininha do *Gantois*, Mãe Senhora e Mãe Stela do *Axé Opô Afonjá*. E, apesar de se declarar materialista e agnóstico, o autor ocupou cargos de prestígio na hierarquia da religião: recebera ainda muito jovem o título de *ogã* (dignitário laico) no terreiro de Joãozinho da Goméia e no do pai-de-santo Procópio, além de ter ocupado desde o ano 1959 o importante cargo de *Otum Obá Arolu* no terreiro *Ilé Axé Opô Afonjá*, honra da qual muito se orgulhava. O de *obá*, ou seja de Ministro de Xangô, é um dos mais altos títulos na hierarquia civil do candomblé, atribuído a pessoas importantes que contribuem de maneira muito significativa para ajudar o terreiro ou a religião. O contributo de Jorge Amado foi realmente valioso: eleito deputado federal, em 1946 propôs na Assembléia Constituinte uma emenda (aprovada) para a liberdade de culto religioso (De Franceschi, 1997: 13).

Aliás, nas citadas memórias de Zélia Gattai, podem-se destacar muitas referências ao culto: cada ano Amado e a mulher “davam *bori*” (Gattai, 2001: 70), ou seja praticavam o ritual de fortalecimento e purificação da cabeça por meio de oferendas (Beniste, 1997: 142-162), assim como freqüentavam as cerimônias em louvor dos orixás nos vários terreiros de Salvador. Para a famosa casa do Rio Vermelho, morada do casal, Amado encomendara decorações que testemunhavam o seu afeto em relação a esta religião, como a estátua de madeira represendo Yemanjá, deusa do mar, que refletia-se nas águas do laguinho do jardim (Gattai, 84), ou o Exu de ferro -o “Compadre”- que ficava perto da entrada, verdadeiro “guardião da casa” (ibíd.: 89). Exu, este orixá brincalhão e transgressor, aparece em diferentes momentos e circunstâncias: está presente como logótipo na contracapa dos livros e no papel timbrado da correspondência do romancista, é o título da revista bimestral editada pela Fundação Jorge Amado e é o que recebe os visitantes da mesma Fundação, numa escultura de autoria de Tati Moreno (Goldstein Seltzer, 2003: 55-56).

Exu está associado à sexualidade, à transgressão de limites e fronteiras e, como já vimos, é a entidade que liga o Além e a Terra. A sua presença pode portanto ser individuada também na ênfase de Amado no elemento sensorial: fertilidade, crescimento, vida e felicidade, cuja chave está no material, no corporal. Muitos estudiosos apontaram para a presença do elemento carnavalesco nas obras de Amado (DaMatta, 1997: 123-124): a inversão das hierarquias, o grotesco, o riso e a celebração do “baixo corporal”: comer, beber, copular etc... Essas funções cabem justamente no domínio de Exu, que preside aos orifícios, canais de troca entre o corpo e o mundo exterior. Além disso, como aponta Ilana Seltzer Goldstein, “Exu transita entre a vida e a morte, o bem e o mal, enfim, está entre hemisférios, como o mestiço e o malandro, figuras freqüentes na obra amadiana”. (Goldstein Seltzer, 2003: 56). Podemos concluir afirmando que Amado compartilha com Exu esse caráter de mensageiro, de quem entra e sai de vários mundos (Lima, 2001: 195): é um materialista que, no seu discurso, registra tradições, ritos e mitos, alegando como justificativa as palavras de Pedro Archanjo, sua criatura predileta: “Eu penso que os orixás são um bem do povo. A luta da capoeira, o samba-de-roda, os afoxés, os atabaques, os berimbaus são bens do povo. [...] Meu materialismo não me limita” (Amado, 2006: 271).

BIBLIOGRAFÍA

ADOLFO, Sérgio Paulo (s/d). "O mito africano no cotidiano dos afrobrasileiros". Consultado el 21/10/2006 en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/adolfo.rtf>.

AMADO, Jorge (1970). *Bahia de Todos os Santos*. São Paulo, Martins.

_____ (1975). *Os velhos marinheiros*. São Paulo, Martins.

_____ (1984). *Os pastores da noite*. Río de Janeiro, Record.

_____ (1986). *Mar Morto*. Río de Janeiro, Record.

_____ (1995). *Capitães da areia*. Río de Janeiro, Record.

_____ (1995). *Tocaia grande: a face Obscura*. Río de Janeiro, Record.

_____ (1996). *Teresa Batista cansada de guerra*. Río de Janeiro, Record.

_____ (1997). *O Capeta Carybé*. São Paulo, Berlendis & Vertecchia Editores.

_____ (1998). *Gabriela, cravo e canela: crônica de uma cidade do interior*. Río de Janeiro, Record.

_____ (1999). *O Sumiço da Santa: uma história de feitiçaria*. Río de Janeiro, Record.

_____ (2000). *Jubiabá*. Río de Janeiro, Record.

_____ (2005). *Dona Flor e seus dois maridos*. Río de Janeiro, Record.

_____ (2006). *Tenda dos milagres*. Río de Janeiro, Record.

AMADO COSTA, Paloma Jorge (1994). *A comida baiana de Jorge Amado ou O livro de cozinha de Pedro Archanjo com as merendas de Dona Flor*. São Paulo, Maltese.

BARBÀRA, Rosamaria (2002). *A dança das Aiabás. Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

BASTIDE, Roger (1978). *O Candomblé da Bahia (Rito Nagô)*. São Paulo, Companhia Editora Nacional.

BENISTE, José (1997). *Òrun, Àiyé: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra*. Río de Janeiro, Bertrand Brasil.

CAROSO, C.; BACELAR, J. (eds.) (1999). *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, antisincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Río de Janeiro, Pallas.

CARNEIRO, Edison (1918). *Candomblés da Bahia*. Río de Janeiro, Civilização Brasileira.

DAMATTA, Roberto (1997). "Do país do carnaval à carnavalização: o escritor e seus dois brasis", en DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (ed.), *Cadernos de Literatura Brasileira n.º 3: Jorge Amado*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, pp. 120-135.

DE FRANCESCHI, Antônio Fernando (ed.) (1997). *Cadernos de Literatura Brasileira n.º 3: Jorge Amado*. São Paulo, Instituto Moreira Salles.

ELBEIN DOS SANTOS, Juana (1993). *Os Nàgô e a Morte. Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia*. Petrópolis, Vozes.

FREITAS ROSSI, Luiz Gustavo (2004). “As cores e os gêneros da revolução”, en *Cadernos Pagu*, vol. 23, julio-diciembre, pp. 149-197.

GATTAI, Zélia (2001). *A casa do Rio Vermelho*. Río de Janeiro, Record.

GOLDSTEIN SELTZER, Ilana (2003). *O Brasil best seller de Jorge Amado: literatura e identidade nacional*. São Paulo, Editora Senac.

LIMA, Rita (2001). “Amado e os rituais de passagem-literatura e cinema”, en *Bahia análise e dados*, v. 11, n. 2, septiembre, pp. 194-197.

LIMA, Vivaldo Costa (1999). “As dietas africanas no sistema alimentar brasileiro”, en CAROSO, C.; BACELAR, J. (eds.), *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, antisincretismo, reafrikanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Río de Janeiro, Pallas, pp. 319-325.

RABASSA, Gregory (1965). *O Negro na Ficção Brasileira*. Río de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro.

SERRA, Ordep (1995). *Águas do Rei*. Petrópolis – Río de Janeiro, Vozes –Koinonia.

SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano de. (1999). “A cozinha e os truques: usos e abusos das mulheres de saias e do povo do azeite”, en CAROSO, C.; BACELAR, J.(eds.), *Faces da tradição afro-brasileira: religiosidade, sincretismo, antisincretismo, reafrikanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida*. Río de Janeiro, Pallas, pp. 327-346.

VERGER, Pierre Fatumbi (1992). *Artigos. Tomo I*. São Paulo, Corrupio.

**Leyendas chiquitanas:
transcripciones, revisiones y sincretismo en la literatura indigenista
del oriente boliviano**

IVANA LIBRICI

UNIVERSITÀ DI SIENA

Bolivia es un país de América Latina de gran riqueza cultural y humana ligada a la época prehispánica. Si la mayoría de sus habitantes son indígenas, con un 60 por 100 de personas que hablan idiomas indígenas y un 35 por 100 de mestizos, es notable también la gran variedad cultural y lingüística del país. En el mismo altiplano hay que tomar en cuenta, no sólo la cultura quechua y aymara, de origen incaica, sino también un gran número de minorías culturales y lingüísticas que pueblan la zona. En la sola provincia de Sucre, por ejemplo, se encuentran docenas de comunidades indígenas que no hablan ni quechua ni aymara, y a menudo tampoco el castellano, cuyos idiomas y caracteres culturales tienen que ser estudiados de manera completa. Sin embargo, los estudios sobre las poblaciones del altiplano están mucho más adelantados que los de las poblaciones de las llanuras del país. Por complejas cuestiones políticas, sociales y de fragmentación cultural, los idiomas, el arte y la mitología del oriente boliviano son escasamente tratados por los estudios.

El departamento de Santa Cruz es, sin embargo, la región más ancha del país y tiene una riqueza etnológica única en el mundo. En particular, por lo que concierne la región de la Gran Chiquitania, existen notables estudios sobre el arte mestizo y la música, pero faltan casi completamente los estudios sobre la mitología. La Gran Chiquitania comprende la antigua región de Chiquitos, denominada Gobernación de Chiquitos durante la dominación española, que reúne el conjunto de las antiguas reducciones jesuíticas. Los primeros habitantes de la Gran Chiquitania, que fueron catequizados por los jesuitas, eran diferentes comunidades selvícolas nómadas de las que aún quedan algunas en estado de casi extinción. Las tribus tabicas, taus, boros,

penotos, caotos, zamaros, tamacuras, taripuicas, curicas, pequiuias, suberecas, petas, bosorocas, tabaracas, zamucos, ugarones, tobas, sapios, lurupecas, piñocas, guarayos, coipoterades, chiriguanos, sirionos, yanaiguas, son algunas entre otras muchas dispersas en tan extensa y rica zona. La primera reducción jesuítica de la Gran Chiquitania, San Francisco Xavier de los Piñocas (cuyo nombre actual es San Javier) fue fundada por la tribu de los piñocas el 31 de diciembre de 1691 por fray José de Arce y por su hermano Antonio de Rivas, aunque los jesuitas estaban ya activos en partes de la región desde más de un siglo antes.

Después de la primera reducción fueron edificadas otras diez más, incluyendo San Ignacio de Zamucos, fundada en 1723 y abandonada en 1745. La última reducción edificada fue Santo Corazón de Jesús de Chiquitos, ahora llamada simplemente Santo Corazón, en 1760. Hay que tomar en cuenta que casi todas las misiones jesuíticas fundadas celebran como fecha exacta de fundación el día de la festividad del santo patrono que dio nombre a la misión, como nos informa Héctor Landívar Flores en su folleto *Churapas. Breves datos sobre la Gran Chiquitania*. Muchas entre esas reducciones sufrieron destrucciones e incendios, algunas fueron reconstruidas y sólo algunas quedaron con sus formas arquitectónicas originales. Entre estas hay que señalar Santa Ana de Velasco, cuya belleza y estado de conservación es notable y que es el pueblo donde nació el autor que vamos a analizar. Santa Ana de Velasco, junto con San Miguel y San Rafael de Velasco son patrimonio de la humanidad de la UNESCO, por el estado de conservación de sus iglesias y por la estructura urbanística que quedó prácticamente inmutada desde la época de su fundación por los jesuitas.

Durante esa época las reducciones eran comunidades autónomas, aunque ligadas a la corona española, hasta la expulsión de los jesuitas por parte del rey Carlos III de España de sus territorios americanos el 27 de febrero de 1767. En el breve período de estadía de los jesuitas comenzó un movimiento cultural sincrético único en el continente por su fecundidad artística. En esa época las reducciones eran comunidades auto-suficientes de 1.000 a 4.000 habitantes capitaneadas por dos frailes asistidos por un colegio de ocho nativos (lo que sobrevive hasta nuestros días reconocido como las autoridades indígenas del “cabildo campesino”). Uno de los frailes jesuitas tenía el papel de “curador de almas”, catequizando a los nativos y

ocupándose de las liturgias y el otro fraile se ocupaba de las cuestiones prácticas de la comunidad. Los colonos españoles no estaban autorizados a vivir en las reducciones y, de facto, no podían quedar en las misiones por más de pocos días. Sólo los nativos y sus patronos jesuitas eran los habitantes legalmente reconocidos. En general los indígenas eran miembros de uno de los tres mayores grupos tribales de la región: los Chiquitos, los Guarayos y los Ayoreos. Unos pocos Chiriguano y Guaraní estaban presentes también en algunas de las reducciones. En el momento de la expulsión de los jesuitas, en 1767, había casi 37.000 personas en las diez reducciones chiquitanas. El lugar más importante de las comunidades era la iglesia que no era fundamental sólo del punto de vista religioso, sino por su importancia política, cultural y educacional. Hoy en día casi no se encuentran jesuitas en la Chiquitania, siendo los franciscanos la orden más influyente desde 1930. Las reducciones conocieron un período de gran confusión política y de declinación desde la expulsión de los jesuitas hasta la época de la independencia de Bolivia en 1825, cuando, pocos años después, terminó la secularización de todas las misiones.

El resultado del mestizaje cultural entre los nativos y los jesuitas fue muy fecundo, aunque, fue la cultura europea, llevada por los religiosos, la que más influenció la cultura local, sea del punto de vista formal, como en los contenidos, no obstante la disparidad numérica favoreciera los indígenas. En efectos, la obra de catequización fue tan fuerte que las sobrevivencias de la mitología indígena quedaron sólo en la esfera oral. Los comentaristas de la arquitectura, del arte y de la música chiquitana concuerdan en atribuir la supremacía cultural jesuita sobre la indígena, al hecho que los caracteres culturales, lingüísticos y artísticos de los nativos eran fragmentarios y la llegada de una cultura formalmente más fuerte hizo encanalar los recursos humanos de los habitantes en las formas culturales ofrecidas por los colonizadores. Los jesuitas pues enseñaron su religión a los nativos, unificaron la variedad de lenguas asimilándolas en un idioma común, el chiquitano, y enseñaron también las artes del viejo continente: la construcción arquitectónica, de manufactos, la incisión en madera y en oro, la construcción de instrumentos musicales y la composición de músicas barrocas. Según los testimonios los nativos aprendieron muy rápidamente y con gran interés las artes europeas, poniéndole también sus recursos

estéticos. El resultado de esta obra de sincretismo son las hermosas iglesias de las misiones, sus interiores decorados y las notables composiciones musicales que se pasan de año en año en el Festival de Música Barroca.

Las iglesias de las misiones fueron construidas por los nativos bajo la supervisión de los jesuitas. El mestizaje artístico produjo efectos en las dos culturas, con una mayor influencia en los indígenas que gradualmente adoptaron los recursos artísticos y formales de los misioneros, sobre todo la propensión a elogiar a Dios a través de las artes. Los misioneros estimularon el desarrollo de talleres artísticos, admirando la gran habilidad de los nativos en las reducciones, considerada una expresión de amor y de aceptación de la religión cristiana. El resultado es una forma de arte de carácter híbrido. Aunque el estilo y el contenido de las representaciones está principalmente ligado al Barroco Europeo, con su manierismo ornamental y con sujetos cristianos como santos, cristos y vírgenes, el Barroco chiquitano tiene unos fuertes rasgos locales. Encontramos, entonces, motivos que representan las criaturas mitológicas de las tribus, la flora, la fauna local y figuras ornamentales abstractas de gusto indígena. Los personajes representados tienen también los semblantes físicos de la población indígena. Sobre todo hay que remarcar el fervor religioso demostrado en el arte figurativo, que se refleja también en la gran religiosidad que los indígenas demuestran en la vida cotidiana hasta nuestros días, un fenómeno que está ligado a la fuerte inclinación mística de estos pueblos.

Si las manifestaciones de arte y de música son reconocidas como el resultado de un mestizaje, del punto de vista mitológico-literario la situación es diferente en cuanto hubo una substancial asimilación de la religión cristiana y las creencias locales quedaron en una posición de subalternidad, siendo consideradas meras supersticiones. La obra de Héctor Landivar Flores es notable en este sentido, porque es una de las primeras y más logradas tentativas de transcripción de las leyendas chiquitanas, que se muestran así en su sincretismo, además, revelan también la disparidad y la subalternidad cultural y social que sufrieron, y que siguen sufriendo en nuestros días, los indígenas de las llanuras bolivianas.

La bibliografía sobre la cultura chiquitana comprende, en efectos, un número consistente de ensayos sobre el arte y sobre la música del Barroco Mestizo y también

unas obras de carácter etnológico y etnográfico en la que tenemos que destacar las obras del antropólogo alemán Jürgen Riester, al cual debemos la compilación de un vocabulario y de una gramática del idioma chiquitano, y que son unas de las lecturas de Héctor Landívar Flores. Sin embargo, la obra del autor chiquitano puede ser considerada la primera tentativa de transcripción de las leyendas y de la mitología indígena, porque se trata de una obra no tanto de erudición o de estudio antropológico, sino una obra literaria que trata asuntos mitológicos indígenas escrita por un autor autóctono. La obra *Tradiciones y leyendas chiquitanas*, publicada en 1981, cuenta las leyendas tradicionales de la región escuchadas o vividas por el autor durante su vida: unos cuentos sencillos que revelan también las condiciones de vida cotidiana, la disparidad social entre mestizos y campesinos y el sincretismo con el que se presenta la mitología local.

Héctor Landívar Flores nació en Santa Ana de Velasco el 30 de diciembre de 1921, estudió en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, habiendo retornado ya joven a su tierra natal donde vive actualmente con su familia. Ha escrito varios trabajos sobre tradiciones, leyendas y costumbres de su tierra, muchos de los cuales quedan inéditos. *Tradiciones y leyendas chiquitanas* se basa en la narración de episodios de vida, real y fantástica, de personas de Santa Ana de Velasco o de San Ignacio de Velasco, que están ligadas a las leyendas y creencias locales. El mismo autor nos ofrece un resumen de las entidades y de los recursos mitológicos indígenas descritos en sus cuentos, en el párrafo sobre la mitología del folleto *Churapas. Breves datos sobre la gran Chiquitania*:

Actualmente el campesino chiquitano mantiene latente su creencia en los poderes extraordinarios del Sol, la luna, los vientos, los rayos de las tormentas, a los que le acredita suma influencia en la existencia de la vida.

A partir de su catequización, las tribus selvícolas de estos lugares, conocieron al Dios de los cristianos y ocupa desde entonces el lugar central en su creencia sobre una divinidad.

En su ancestro perdura la creencia, el temor y el respeto de 'EL JICHI' (genio guardián de un lugar determinado que su imaginación le da diferente forma. Unas veces 'El jichi' puede estar personificado por un tigre, una víbora, un sapo, un ave, etc. al que en ningún caso se debe matar, a riesgo de sufrir el castigo más terrible que imaginarse pueda.)

Cree también en los Hechiceros que saben poner el "oboish" o malpuesto (enfermedad mortal) y en aquellos otros que saben "hacer la contra" a estos males, curándolos. Todos los hechiceros, sin embargo, han vendido su alma al diablo.

Cree en el duende “la llorona”, “la corta-mortaja”, las almas en pena o “condenados”, en “el Chovoreka” (diablo) etc.

Para personalmente librarse de los males que ejercitan los hechiceros, el campesino tiene mano a recursos para exorcizar a la causa de su miedo, como ser, regar agua bendita, azotar con correas hechas de cerdas de animales (Cabestro) al aire y con fuerza, para auyentar los malos espíritus. Invocar a Dios, a su hijo, a la Virgen María o usar escapularios bonitos. En suma, mezclan su fervor religioso a su ancestral inventiva pagana. (Landívar Flores, 1997: 47-49)

En este breve, pero rico resumen, encontramos los rasgos principales de los cuentos de la obra y también el mismo sincretismo comentado a propósito del arte figurativo: la creencia fundamental es la cristiana, caracterizada por un gran fervor, a la cual se añaden elementos locales, como el uso del cabestro junto con el agua bendita para auyentar los malos espíritus. El mismo diablo cristiano se une a la figura mitológica local del “Chovoreka”, con la diferencia fundamental que todos los hechiceros, los buenos y los malos, tienen que venderle su alma.

“Los hechiceros” es el título del primer cuento, y el autor nos refiere que este es el epíteto normalmente usado para indicar a todos los habitantes de Santa Ana, dada la gran difusión de la hechicería en su pueblo natal. Otro carácter importante resumido en *Churapas* es el lío que existe entre los hechiceros, la magia y los personajes mitológicos y la naturaleza. En particular los hechiceros y los genios del lugar tienen la capacidad de transformarse en animales. La metamorfosis es un proceso fundamental en las leyendas porque los genios asumen diferentes formas animales y en animal se convierten los hechiceros, los hechizados y hasta las personas después de su muerte.

En *Relatos mitológicos*, un texto sobre leyendas y costumbres de la región de Santa Cruz, Germán Coimbra Sanz, el autor que presenta a Héctor Landívar Flores en la introducción de su obra, señala entre los mitos de las poblaciones del oriente del país el personaje del hombre-tigre, un hechicero que tiene la capacidad de transformarse en animal. Germán Coimbra Sanz indica el origen mítico común entre hombres y animales:

En los mitos de los pueblos primitivos del oriente del país, casi en forma unánime se tiene el concepto de que en los tiempos antiguos no había distinción entre seres humanos y animales. Son frecuentes las transformaciones ordenadas por los espíritus, de hombre en animal y de animal en hombre. Se habla de hombres-tigres como raza especial y hábitos

antropófagos, [...] como miembros de una sociedad secreta muy antigua y que perdura hasta nuestros días. [...]

Por todo esto y muchas cosas más el indígena siente respeto por los animales con quienes tiene el mismo origen mítico. (Coimbra Sanz, 1996: 37)

En este texto el autor cruceño se refiere al aprendizaje de los hechiceros de Santa Ana de Velasco, confirmando las informaciones contenidas en el cuento homónimo de Héctor Landívar Flores:

Para alcanzar esas facultades es necesario mucho estudio y un sacrificado aprendizaje que se inicia en Santa Ana de la provincia de Velasco. La virtud de convertirse en tigre u otro animal en forma temporal y a voluntad es el resultado de muchos conocimientos y de haber soportado con valor los requisitos esenciales inherentes a la categoría de brujos, tales como hacer un pacto con el diablo, para que, a cambio de su alma, reciban poderes terrenales. [...]

El mito del hombre-tigre está circunscrito principalmente a las provincias chiquitanas. (Coimbra Sanz, 1996: 37-38)

A pesar del pacto con el diablo, al que venden su alma, elemento de clara ascendencia cristiana y popular europea, que otorga al personaje un carácter de sincretismo, el mito del hombre-tigre es una de las leyendas chiquitanas en las cuales el origen prehispánico es más evidente. En efecto, otros personajes de las leyendas referidas por Héctor Landívar y por Germán Coimbra Sanz, a parte el silbaco, cuya origen es probablemente prehispánica también, como el farol de la otra vida, el duende o la viudita, son de clara ascendencia europea. Así como los hombres-animales o el silbaco se unen a elementos cristianos o europeos, los personajes míticos de origen hispánica presentan caracteres de la mitología indígena. En efecto, las costumbres del duende de trenzar los crines de los caballos y de hacerle nudos están también presentes en las leyendas europeas. El duende es descrito por Coimbra Sanz como un personaje que tiene las mismas características del duende europeo y que, por lo tanto, no ha sufrido mestizaje como en otras regiones de América, donde a veces se confunde con seres míticos indígenas, presentando como única innovación su adaptación al medio.

Sin embargo, el mismo autor lo describe con dos piernas que dejan una sola huella y con los talones para adelante (Coimbra Sanz, 1996: 234), características físicas que hacen pensar en los homólogos personajes de la mitología indígena brasileña: el

“saci-pererê” y el “curupira”. El duende del oriente boliviano tiene entonces unos rasgos de la cultura guaraní que, como hemos referido en la primera parte de este estudio, es uno de los grupos indígenas presentes en la zona, aunque minoritario. En las *Tradiciones y leyendas chiquitanas* de Héctor Landívar Flores encontramos a todos estos personajes míticos que son fruto de un mestizaje cultural, sin embargo, el autor insiste en la importancia de las creencias locales sobre los poderes de la naturaleza y sobre todo de los animales, tratándose de una de las sobrevivencias de la cultura prehispánica más influyentes en los rituales y en la vida cotidiana de los campesinos chiquitanos.

A determinados animales se les otorga precisas facultades, como por ejemplo a la “visita”, una especie de oróptero, color verde retoño de 5 a 10 centímetros de tamaño, que tiene el poder homónimo de anunciar las visitas y que está prohibido por el sentido común hacerle algún daño. El respeto de los animales, también la repugnante y venenosa víbora, es un concepto ancestral: matar a un animal, en general, trae mala suerte. Otros elementos naturales tienen poderes sobrenaturales: la admiración que suscita la belleza de un arcoiris puede encerrar un peligro, no se puede entonces apuntar el arcoiris con el dedo. En general los elementos naturales tienen que ser respetados y los indígenas les otorgan un poder sobre sus vidas.

Los hechiceros pueden poner el “oboish”, sin embargo, el autor nos refiere también otras creencias ligadas a los poderes sobrenaturales, como el clásico “mal de ojo”:

El “mal de ojo”, “vista fuerte” o “mal de cruz”, ocasiona a los recién nacidos la muerte. Esto se atribuye a la persona que tiene la vista muy fuerte y que al mirar a una criatura de menos de siete días, le ocasiona la muerte, la misma que se manifiesta por una profunda hendidura en el cráneo, en las partes aún cartilaginosas. (Landívar Flores, 1981: 114)

O como el “mocheó”, otra enfermedad que afecta a los recién nacidos y que se debe al influjo negativo que lleva una mujer de la familia al regresar de un velorio sin haberse cambiado de ropa. El autor indica también la cura:

Hay que estar presente cuando se carnea una res. Al sacar la panza de ésta, se hace un tajo en ella, justo para que por él sea introducida la criatura desnuda, dejando solamente la cabeza afuera de este original baño. Pasados no más de cinco minutos, se la saca y sin hacerle ningún aseo, se la lía en pañales y se la pone luego dentro de casa. Santo remedio. (ibíd.: 114)

Esta tipología de hechizo, como el mal de ojo o el influjo negativo sobre los niños, hace parte de sobrevivencias populares cuyo origen se pierde en el tiempo y que tienen rasgos comunes con hechizos parecidos de origen europeo. En la tradición popular europea, por ejemplo, se dice que los viejos no deben dormir con los niños porque les “roban” la vida. El autor dedica el capítulo final de su texto a estas creencias, denominadas “abusos”, que siguen siendo practicadas en la región. Una parte de estos “abusos” se refieren a rituales ligados a la infancia, otra parte trata las curas de las partorientes, con la indicación de remedios hechos con hierbas locales, y la cura de otras enfermedades. Otras secciones refieren los remedios sexuales y amorosos y los rituales y las creencias ligadas a la presencia animal.

El autor cuenta también la interdicción que existe entre los campesinos de enterrar a una mujer embarazada junto con el feto. Según la creencia hay que sacarle la criatura para enterrarla aparte. Esta creencia está presente también en el cuento “Los hechiceros”, donde un hechizo practicando toma la forma de una “peta” (tortuga) puesta por el hechicero en el vientre de una mujer. Los movimientos del animal y el crecimiento de la barriga hacen morir a la joven campesina, cuyo entierro es seguido por una profanación del cadáver para sacarle la peta, que se revela simplemente el fruto de un embarazo. Sin embargo, en la región, el adjetivo “petacuda” indica efectivamente la mujer embarazada.

El capítulo final del texto, sin duda una de sus partes más interesantes es el único intento de comentario antropológico del libro, que en los cuentos que lo proceden se presenta como el sencillo relato de episodios vistos por el autor en el que aparecen también los rituales del lugar. El autor no nos ofrece unos relatos completos sobre la mitología chiquitana y sus leyendas, más bien indica un camino que hay que perseguir por parte de los mismos habitantes de la zona: el de observar la vida cotidiana y de recordar, a través de la escritura, el mundo mágico en el que cree la gente de la región, cuyo origen es fruto de un fuerte sincretismo, cuya raíz es la cultura prehispánica. Esta cultura sigue estando viva en las creencias y en los rituales pero faltan los testimonios escritos. Si el arte y la música chiquitana, en su belleza y unicidad, son un material disponible a la fruición y al estudio, el repertorio mitológico

sobrevive en una esfera oral que se irá perdiendo en el tiempo. El trabajo de Héctor Landívar Flores ha empezado una tradición literaria indigenista inédita en las llanuras orientales de Bolivia. Una minoría cultural que hubiera quedado oculta y que todavía necesita trabajos de transcripción y de investigación.

BIBLIOGRAFÍA

BAILEY, Gauvin Alexander (1999). *Art on the Jesuit Missions in Asia and Latin America, 1542–1773*. Toronto, U. of Toronto Press.

_____ (2005). *Art of Colonial Latin America*. Toronto, Paperback ed.

COIMBRA SANZ, Germán (1981). “Presentación”, en LANDÍVAR FLORES, H., *Tradiciones y leyendas chiquitanas*. Santa Cruz de la Sierra, El País.

_____ (1996). *Relatos mitológicos*. Santa Cruz de la Sierra, UPSA editora.

LANDÍVAR FLORES, Héctor (1997). *Churapas. Breves datos sobre la Gran Chiquitania*. San Ignacio de Velasco, Santa Cruz de la Sierra, El País.

_____ (1981). *Tradiciones y leyendas chiquitanas*, Santa Cruz de la Sierra, Fundación Cultural “Ramón Darío Gutierrez”.

Después del Pachakuti. Tiempo mitológico aymara y ciencia ficción

ANABEL GUTIÉRREZ LEÓN

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Presentación

En la contratapa de la novela *De cuando en cuando Saturnina* de Alison Spedding se afirma que ésta es la “la primera novela de ciencia ficción originaria escrita en castellano andino, aymara y spanglish”. La novela narra “la vida y milagros” de Saturnina Mamani Guarache, más conocida como la Satuka, navegadora espacial y activista política, que se hizo famosa a nivel interplanetario después de su temeraria participación en la destrucción de la luna marciana de Fobos (último reducto de supremacía blanca) en el 2079. Dos años más tarde, en 2081, Satuka reapareció en los medios y fue detenida en el Perú, identificada como cabecilla del “Comando Flora Tristán”, un grupo subversivo anarco feminista. La detención se produjo después de que el grupo, en un atentado terrorista, destruyera el recién restaurado templo de Coricancha, antiguo Templo del Sol incaico en Cusco. Así pues, por medio de las delirantes aventuras de este personaje, se puede acceder al interior de un mundo que hasta entonces había permanecido vedado para ojos extranjeros: la historia del *Qullasuyu Marka*, conformado por la mayor parte de la ex-Bolivia y el departamento peruano de Puno.

Al mismo tiempo, en la novela es posible leer una reactualización de los mitos andinos prehispánicos en un contexto tan novedoso como es la ciencia ficción. Desde el año 2022, Bolivia ya no existe como país. Después de una serie de enfrentamientos bélicos de carácter racial, todos los *q'aras* (blancos) fueron expulsados o bien huyeron por sus propios medios a otros países, y el *Qullasuyu Marka* se declaró Zona Liberada. Tres años después de esta revolución andina, la Zona, que ya había destruido sus

medios masivos de comunicación, decidió cerrar sus fronteras para centrarse en la reconstrucción del país y la recuperación de la forma de vida originaria, anterior a la colonización española: “¿has visto como han recuperado las técnicas de tejido? Superan a los mejores ejemplos arqueológicos” (Spedding, 2004: 124), comenta un personaje. Los únicos miembros del *Qullasuyu* que tienen acceso a traspasar su frontera, y sólo a partir del año 2038, son los miembros del Sindicato¹ quienes además de ser conocidos por la alta calidad de sus servicios, lo son también por su marcado carácter separatista y por no establecer relaciones con nadie ajeno a su cultura.

En el *Qullasuyo* no existe gobierno como tal. En su lugar, como ocurría antes de la colonia, sus pilares sociales y políticos se basan en la religiosidad y por tanto son los *amawt'as* (sacerdotes) quienes ostentan los puestos con mayor poder social. Tampoco cuenta con una moneda nacional y, salvo los UCU's² para transacciones internacionales, el intercambio dentro de la Zona se basa en el trueque de productos y servicios. Ni la economía autárquica ni la ausencia de partidos políticos, burocracia o policía, tienen como resultado un mundo sin pliegues u oscuros recovecos. *De cuando en cuando Saturnina* es una oportunidad única para mirar desde dentro cómo hubiera sido, aquello que una vez fue. Las entrañas de este utópico mundo retro-futurista, logran reflejar los ecos de un remoto pasado mítico, sobre un aún más remoto, futuro. Un arriesgado salto desde Los Andes hasta los Asteroides.

El tiempo mitológico

Según la concepción espacio temporal de la mitología andina, cada división temporal (o *pacha*) está circunscrita a un determinado espacio. Thérèse Bouysee, tomando como referencia a los cronistas del siglo XVI, habla de tres edades que conforman una cronología en la que se interrelacionan una serie de tiempos y lugares con caracterizaciones específicas. La primera es la edad del *taypi* que evoca la multiplicidad y diversidad conectando a los hombres con sus lugares de origen; y a los dioses con un centro primordial, el *taypi*. En este *pacha* existen dos fases: una primera de concentración, seguida por otra de dispersión espacial. Bouysee la relaciona con un

¹ Nombre coloquial que se le da al SEACQpcl (Space Engineering and Applied Astronomy Corporation “Qullasuyu” plc).

² Unidad Crediticia Universal, el dinero electrónico (Spedding, 2004: 336).

microcosmos potencial, a partir de cual cobrarían sentido el espacio y el tiempo, en los que se irían conformando los diferentes grupos sociales.

Taypi es el lugar donde pueden convivir las diferencias; evoca el tiempo original en el que las distintas naciones –que quizá serían enemigas más tarde– surgían de un mismo centro, antes de reaparecer en sus lugares de origen propios y diferenciados. (Bouysee, 1987: 195)

En segundo lugar está la edad del *puruma* que hace referencia al ocaso: tierras desiertas, vírgenes, libres, salvajes, sin ley. “Se trata, ante todo, de un momento de luz difusa, como la que corresponde al anochecer, cuando oscurece el cielo” (Bouysee: 180). Según la versión de Guamán Poma, éste sería el tiempo en el que las cosas comienzan. Si en el *taypi* se producía la unión o concentración en un centro; en el *puruma* se produce una división de lo que estuvo unido o era indiferenciado, una expansión hacia bordes difusos. El tercer pacha, que es el que más interesa para la lectura *De cuando en cuando Saturnina*, es la edad del *awqa*, o *pachakuti*. Bertonio traduce *awqa* como “enemigo” y *pachakuti* como “tiempo de las guerras” (Bouysee, 1987: 192), aunque este último término tiene una acepción mucho más vasta. Se refiere a todo aquello que es contrario, opuesto, que no puede estar junto ni coincidir, como el día y la noche o el agua y el fuego.

El pensamiento aymara ha encontrado dos caminos para reconciliar estos estados antagónicos: uno, a través del encuentro, *tinku*; y otro, por medio de la alternancia, el *kuti*. El *tinku* es el nombre de una pelea ritual entre dos bandos opuestos, y se puede expresar como el encuentro “de las dos mitades que componen cada grupo social, y el de la pareja hombre y mujer” (Bouysee y Harris, 1987: 30). Aunque tiene la apariencia de un combate guerrero, al ser un rito, su función es la de hacer una medición de fuerzas y restablecer el equilibrio, porque permite una coincidencia, un momento de unión simbólica. Otra respuesta para la reconciliación de los elementos *awqa* es la alternancia, expresada en términos del *kuti*, que habla de un cambio de turno, de una vuelta completa. Para Bouysee “la idea central de este concepto es que cada elemento se alterna con su opuesto en un continuo contrapunto” (200). Pero el concepto de *kuti*, puede tener alcances bastante más amplios cuando se refiere a un vuelco total, una revolución; y si se está haciendo referencia a un pacha, una edad, se está hablando del *pachakuti*, que en el glosario de

la novela, está definido como “el mundo que se da la vuelta, fin de un mundo e inicio de otro nuevo” (Spedding, 2004: 331).

Las referencias de los cronistas andinos al *pachakuti*, suelen evocar el mundo al revés. Cuando muere un inca, por ejemplo, se produce un *pachakuti*; o más rotundamente, cuando llegaron los españoles, el mundo andino se invirtió para dar lugar a la existencia de un orden completamente diferente. La narración *De cuando en cuando Saturnina* se centra entre los años 2070 y 2086, pero también se cuenta con información de primera mano sobre la historia anterior a la constitución del *Qullasuyu*. La informante es la abuela de Satuka, Alcira Mamani, quien había luchado en la guerra de la liberación y por tanto había vivido los últimos días de la ex-Bolivia. Aunque la abuela lleva ya unos años muerta, su nieta tiene las habilidades para comunicarse con ella a través de unas sesiones de *ch'amakani*³.

Cuenta la abuela las medidas que llegaron con el nuevo *pachakuti* el año 2022: institucionalización de una economía autárquica basada en el trueque de productos y servicios, destrucción de los medios de comunicación, abolición del gobierno y la policía, etc. Un nuevo orden suplantaría al que hasta entonces había regido en ese mismo territorio. El mundo volvió a darse la vuelta o, como la misma abuela asegura, “¡qué normal! Ya no iba a haber normal nunca más, a lo menos normal como era antes” (Spedding, 2004: 28). A diferencia de la concepción lineal del tiempo occidental, en la cosmovisión aymara el tiempo es circular. Todo retorna. Así como los animales, las plantas y la naturaleza son cíclicos, las culturas también tienen un ciclo. El *pachakuti* es la demostración de esta categoría temporal. El pasado está delante porque es lo conocido, lo ya visto; en cambio el futuro, que es algo que no se ve, está detrás.

En la estructura de la novela pueden entrecruzarse estos diferentes pachas. Además de la secuencia narrativa desde el primer (S1) al último (S34) capítulo, que se rige según el orden de las entrevistas a las informantes, se ofrece una secuencia alternativa, conformada a partir de la cronología de los hechos narrados. Este segundo orden tiene dos partes. La primera (P) cuenta los acontecimientos históricos del

³ Literalmente, dueño de la oscuridad; espiritista, que llama y hace hablar a los ánimos de los vivos, las almas de los muertos, los espíritus de los cerros, ríos, y a cuánto ser espiritual se desee consultar (Spedding, 2004: 323).

pasado: cómo y por qué fue la guerra de la liberación. Y la segunda parte (T) de esta misma secuencia, que aglutina los hechos del presente narrativo de la novela, sigue cronológicamente los acontecimientos desde que Fortunata, la informante principal de la novela, conoce a Satuka, la protagonista.

En la primera parte de la secuencia, estarían condensadas la edad *del taypi*, del *puruma* y el inicio de la edad *awqa*, hasta el anuncio del *pachakuti*, que será contado ampliamente en la segunda. Se puede identificar el *taypi* a lo que la novela llama el *q'ara timpu*, un tiempo anterior a la Liberación, gobernado según las formas y leyes de los blancos, aquellas que rigen el mundo occidental y fueron impuestas tras la colonización. *De cuando en cuando Saturnina* hace una breve descripción sobre cómo convivían, en un mismo espacio, la extinta Bolivia y las diferentes naciones que después irían a separarse. Tomando en cuenta el presente de la novela, este tiempo puede ser considerado como el del origen del orden que se instaurará después en el *Qullasuyu*; en tanto, un largo principio, en el que la convivencia de espacios y tiempos diversos condensados incómodamente en un mismo centro (Bolivia), daría lugar a la germinación y reproducción de las condiciones que más tarde provocarían la fuerza motora de la revolución andina.

La consecuencia es una sangrienta serie de enfrentamientos bélicos entre indios y blancos: la edad del *puruma*, un pacha salvaje, sin ley. Un tiempo en el que se dividirá y expandirá en el espacio lo que antes estuvo junto. Cuando los grupos de indígenas subversivos derrotan a la defensa del gobierno y comienzan a tomar los puntos estratégicos del país, los *q'aras*, viendo que ya no podrían detener el avance de las fuerzas indígenas, huyen despavoridos fuera de las fronteras de lo que se constituiría como la Zona Liberada. Dentro de esas mismas fronteras, “[e]l Andrés Chuquimamani, el que sería el primer *Willkaqamani*, estaba en el acto de arrancar vivo el corazón del coronel y comérselo crudo” mientras tanto, otro grupo “pintados de sangre entraron a Cochabamba, con las cabezas de todos los oficiales alzados en palos” (Spedding, 2004: 27).

Como en el *tinku*, las dos fuerzas antagónicas se miden en un enfrentamiento cuerpo a cuerpo, cuya pretensión es restablecer el equilibrio social perdido, ya manifestado en el *puruma*. Como cualquier combate, no se puede entender el *tinku* sin

muerdos o heridos, porque son justamente los golpes recibidos por cada contraparte los que permiten una regulación de las tensiones internas a cada grupo; además, “a través de esta oposición con un contrario se logra que la identidad pueda ser físicamente expresada, cambiada y transformada” (Bouysee, 1987: 199). Así pues, quienes permanecen en el *Qullasuyu*, reafirman su identidad aymara, redefinen un nuevo orden interno que tiene que ver no sólo con la recuperación de ritos, creencias y costumbres ancestrales, sino también con la organización política, social y económica dentro del territorio de la ex-Bolivia; al igual que todos los que huyen, reafirman su identidad y modo de vida occidentales, posteriores a la colonia y anteriores a la guerra de la liberación, como cuenta la abuela Alcira desde el mundo de los muertos.

Una vez enfrentados los dos elementos *awqa* en el *tinku* con la consecuente redefinición y transformación de identidades, se da lugar a la alternancia que es otra respuesta de la cosmovisión andina a la reconciliación de contrarios. Entonces se puede producir el *pachakuti*: el mundo da un vuelco. La revolución transforma el orden establecido e instaura uno nuevo. Se redefinen los papeles de cada mitad, de manera que el retorno de un antiguo orden de cosas sea posible. El tiempo cíclico vuelve a expresarse con el cambio de turno. Recordemos que ya se había ingresado a la edad del *awqa*, un tiempo en el que los contrarios no pueden permanecer unidos. Después del enfrentamiento, si la medición de fuerzas favorece una reasignación de posiciones, los bandos contrarios se alternan. Esto ocurre en la novela. La segunda parte de la secuencia alternativa ofrece la descripción de ese mundo al revés.

Poco antes del final de la guerra de la liberación, hay una escena que puede resultar muy gráfica de la inversión del orden de cosas. Los personajes están hablando de una muralla construida en la ciudad de El Alto, considerada monumento de la Liberación:

La muralla de la fosa dicen que lo hicieron construir en plena guerra, después de la toma del Parlamento. Sus albañiles eran puros diputados y altos mandos del Ejército, de la policía [...] y una vez terminado el trabajo el primer *Willkaqamani* les hizo arrodillarse, caras al este, al amanecer, y en tanto que el sol despuntaba tras el Illimani los *wilancharon* todos en uno. Regaron el muro con su sangre y tiraron los cadáveres adentro. (Spedding, 2004: 23)

Ministros, diputados y jefes de policía, quienes antes dirigían el país, ahora hacen de albañiles para los indios sublevados, los mismos que según el desplazado orden de cosas, habrían ocupado aquel puesto; y a partir del cambio de turno, están en una posición de poder. El sacerdote del sol o *Willkaqamani*, es el máximo cargo en la nueva sociedad, cuya identidad también se refleja en la reasignación de roles sociales. Como se describe en las crónicas del descubrimiento de América, los sacerdotes o guías espirituales eran los intermediarios entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, a la vez que interlocutores de los dioses. “Sus indudables conocimientos por encima del resto del pueblo le deparan un prestigio y el consiguiente poder terrenal o político” indica Ricardo Montes (Montes y Mengual, 1992: 17); por lo cual también ejercían como ayudantes del soberano en todas las celebraciones.

En la Zona “no tenemos gobierno, cada gremio se ocupa de su negocio y listo” (Spedding: 124), dice una de las informantes de la novela. Sin embargo es el gremio de los *amawt’as* “el que se ocupa del culto y del bienestar espiritual” (Spedding, 2004: 108), el que también ostenta el poder político.

[S]i no hay Estado ni Iglesia, tampoco puede haber separación entre ellos [...]. Y como no hay evento que no empiece con al menos unas gotas de *ch’alla*, y toda una *wilancha* si es un evento importante, siempre están presentes en todo lo que hacen los demás. (ibíd.: 126)

Una sociedad como la aymara, construida sobre la base de una cosmovisión religiosa, estará dirigida por los mismos encargados de los oficios del culto. La *ch’alla*, por ejemplo, que es un “[r]ito aymara destinado a rendir culto a la diosa tierra, arrojando al suelo parte de la bebida alcohólica” (Montes y Mengual, 1992: 99), precede cualquier evento importante en el *Qullasuyu Marka*. Y sólo los *amawt’as* están autorizados para dirigir las actividades rituales.

Otro de los motivos que confieren poder y respeto a los *amawt’as* es la exclusividad que tienen en el manejo de las artes mágicas, o el ejercicio como *ch’amakani*, definido, en el glosario de la novela “literalmente, [como] dueño de la oscuridad; espiritista, que llama y hace hablar a los ánimos de los vivos, las almas de los muertos, los espíritus de los cerros, ríos, y a cuánto ser espiritual se desee consultar” (Spedding, 2004: 323). Como dice la madre de Satuka en la novela, dentro

del *Qullasuyu*, “[l]a gente común tiene miedo de lo que les pueda hacer un *amawt’a*” (ibíd.: 211). En el mismo territorio donde una vez existió un país llamado Bolivia, donde convivían -no sin roces- modos de vida propios de occidente, junto con los de diferentes comunidades indígenas, no totalmente asimiladas a ese estilo; después de la revolución aymara, la cosmovisión que ordena la vida cotidiana, cambia completamente. Los que antes habían estado abajo, ahora están arriba, y viceversa. Otros líderes, otros dioses, otro modo de conducirse sobre un mismo espacio.

El poder

Satuka pertenecía al gremio del Sindicato por lo que su competencia se debería limitar a la navegación espacial; pero como de joven había sido tocada por el rayo⁴, poseía el don que le permitía comunicarse con dioses y ánimos de personas muertas o vivas; pero al haberse negado a ingresar en el gremio *amawt’a*, el uso de estas habilidades, ejercidas ilícitamente para comunicarse con su abuela, la convertían en una seria amenaza frente al poder. Afirma rotundamente la protagonista que en la Zona “el control policiaco [...], depende de los *amawt’as*. No es para nada que la única cárcel que hay depende dellos [sic]” (Spedding, 2004: 107), quienes aprovechan el primer pretexto para encerrar a Satuka en Chonchocoro⁵, la única cárcel existente en el *Qullasuyu*.

Después del atentado que destruyó el templo de Coricancha en Cuzco, identificaron a Satuka como una de las cabecillas del Comando Flora Tristán, causante de la explosión. La comunidad internacional inmediatamente acusó a la Zona de promover acciones subversivas y le impusieron un bloqueo económico que le impedía la adquisición de repuestos automovilísticos; lo que se convirtió en la excusa oficial para encarcelar a Satuka. Bajo este delito se escondía el verdadero motivo de su encierro: la posesión ilegal del cráneo de su abuela quien, al ser *ch’aman tayka*⁶, debería estar en Tiawuanaku residencia de los *amawt’as*. Para solucionar el difícil problema en el que se había metido, Satuka recurre indistintamente a sus habilidades

⁴ Según la mitología andina “todas las creencias que acompañan a los tocados por el rayo los designan como seres fronterizos, y es muy probable que de esta situación liminal provengan sus poderes para comunicarse con los muertos” (Bouysse, 1987: 187).

⁵ Cárcel de máxima seguridad existente en Bolivia.

⁶ Madre poderosa, que combatió en la Liberación de *Qullasuyu Marka* (Spedding, 2004: 323) (glosario).

informáticas y mágicas. Gracias a las primeras, consigue que se levante el embargo económico impuesto al *Qullasuyu*. Paralelamente, la abuela Alcira, desde *Manqha Pacha*⁷, interviene tanto directa como indirectamente a favor de su nieta, hasta conseguir entre ambas, la libertad.

Los pueblos andinos, tradicionalmente se formaban a partir de una autoridad dual que reflejaba el espacio socioeconómico “constituido por dos parcialidades complementarias” (Choque Canqui, 1992: 62): el *Urqusuyu*, simbolizado por el varón y donde están localizadas las divinidades tutelares como los *achachilas* y *apus*; y el *Umasuyu*, simbolizado por la mujer y espacio donde se localiza la *Pachamama*. En el plano simbólico, estas mitades espaciales están representadas por otra pareja dual, *Manqhasaya*, que es “la mitad ‘de abajo’, cuyo jefe se sienta al lado izquierdo y aparte de gobernar su mitad, se ocupa de asuntos rituales al interior del grupo” (Spedding, 2004: 329), y que en la novela podría identificársela con el gremio de los *Amawt’as*. La mitad “de arriba”, es *Alasaya*, “cuyo jefe tenía superioridad formal, ocupando el lado derecho en las ocasiones públicas, y aparte de gobernar su propia mitad, se ocupaba de las relaciones exteriores de todo el grupo” (ibíd.: 321), representada a su vez por el Sindicato, cuyos miembros, además de pasar la mayor parte del tiempo, más cerca de las estrellas que de la tierra, son los únicos que se relacionan –en tanto miembros del *Qullasuyu*– con personas que no pertenecen a su misma cultura.

Satuka habría estado habitando paralelamente estas dos mitades antagónicas, que tienen como función complementarse; y cuya reunión –posible sólo en el *taypi*– procura una “concentración de fuerzas” (Bouysse, 1987: 195), que esta astuta navegante interespacial usó para dismantelar ambas partes. Para luchar contra el racismo y el imperialismo machista, occidental o indígena, Satuka transita tan libremente entre las estrellas, como entre el mundo de los vivos y el de los muertos. La brujería, la piratería informática, las bombas explosivas o los espíritus de los cerros. Cualquier arma es útil en sus manos. Satuka no ignora que en la Zona el tiempo transcurre de forma cíclica: el pasado, “tiempo inmemorial” (Yanapara, 1992: 224),

⁷ La tierra de abajo en la que entre otros habitantes están los muertos. El *Manqha Pacha*, junto al *Alax Pacha* (la tierra de arriba, donde habitan los *achachilas* y cuerpos celestes) y el *Aka Pacha* (el mundo de aquí y de ahora, donde moran los seres vivos y sobre el cual ejercen su influencia los otros dos mundos), representan los tres *pachas* que conforman la división espacial del tiempo aymara.

estará adelante, reclamando siempre la memoria. Otro *Pachakuti*, en el que las mujeres quedan arriba, podría ser posible.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO SAGASETA, Alicia (1988). *El espacio funerario en las culturas andina: un estudio arqueológico y etnohistórico*. Madrid, Editorial Complutense.

BAJO, Ricardo (2004). "Alison Spedding presenta este miércoles en el Musef la tercera parte de su trilogía, *De cuando en cuando Saturnina*. Una historia de ciencia ficción. Bolivia no existe y ha sido sustituida por un régimen arcaicista, racista y sanguinario". (Entrevista a Alison Spedding). En *Fondo Negro. Periódico La Prensa*. La Paz, 27 de junio.

BOUYSE CASSAGNE, Thérèse (1987). *La identidad aymara*. La Paz, Hisbol.

BOUYSE CASSAGNE, Thérèse; Harris, Olivia (1987). "Pacha: en torno al pensamiento aymara", en Bouysey Cassagne Thérèse (ed.), *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz, Hisbol.

CHOQUE CANQUI, Roberto (1992). "Historia" en Van der Berg, Hans; Schiffers, Norbert (comps.), *La cosmovisión aymara*. La Paz, Hisbol.

MEJÍA HUAMAN, Mario (1999). *TEQSE. La cosmovisión y las categorías quechuas como fundamentos para una filosofía peruana y de América Andina*. Lima, Universidad Ricardo Palma.

MONTES BÉRNANDEZ, Ricardo; MENGUAL ROCA, Esmeralda (1992). *Mitos y rituales de la América Prehispánica*. Murcia, Colección Carabelas.

OBLITAS, Mónica (s/f). "El acecho del kari kari", en *Revista Oh! Periódico Los Tiempos*.

PAZ SOLDÁN, Edmundo (2006). "Spedding, Sepdding", en *Tendencias*. Periódico *La Razón*. La Paz, 22 de enero.

SCHARM, Raimund (1992). "Ist'apxam! Escuchen! Tradiciones musical y oral aymaras", en Van der Berg, Hans; Schiffers, Norbert (comps.), *La cosmovisión aymara*. La Paz, Hisbol.

SPEDDING, Alison (2004). *De cuando en cuando Saturnina / Saturnina from time to time*. La Paz, Mama Huaco.

VAN DER BERG, Hans; Schiffers, Norbert (comps.) (1992). *La cosmovisión aymara*. La Paz, Hisbol.

YANAPARA, Simón (1992). “La sociedad aymara y estructuras sociales de los Andes”, en VAN der BERG, Hans; SCHIFFERS, Norbert (comps.), *La cosmovisión aymara*. La Paz, Hisbol.