

FICHAS 2b
MITOS PREHISPÁNICOS
EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA
(1970-2013)

© 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,
<http://grupsderecerca.uab.cat/catalogomitos/>

ÍNDICE

<i>Ygdrasil</i> , de Jorge Baradit (2005), Macarena Areco.....	
“El falsificador”, de José B. Adolph (1971), “El primer peruano en el espacio” (2009) y “Quipucamayoc” (2009), de Daniel Salvo, Teresa López Pellisa.....	
<i>Cordillera negra</i> , de Óscar Colchado Lucio (1985), Helena Usandizaga.....	
<i>Candela quema luceros</i> , de Félix Huamán Cabrera (1989), Helena Usandizaga.....	
<i>Ximena de dos caminos</i> , de Laura Riesco (1994), Helena Usandizaga.....	
<i>El gran Señor</i> , de Enrique Rosas Paravicino (1994), Helena Usandizaga.....	
<i>Rosa Cuchillo</i> , de Óscar Colchado Lucio (1997), Víctor Quiroz.....	
<i>Cuando Sara Chura despierte</i> , de Juan Pablo Piñeiro (2003), Meritxell Hernando Marsal	

De cuando en cuando saturnina. Trilogía de una india rebelde, de Alison Spedding (2004),
Anabel Gutiérrez León.....

El libro de Esther (1999), de Juan Carlos Méndez Guédez,
Chiara Bolognese

Ursúa, El país de la canela y La serpiente sin ojos, de William Ospina (2005, 2008, 2012),
Héctor Gómez Navarro.....

La niña de Chimel y El vaso de miel, de Rigoberta Menchú y Dante Liano (2002 y 2003),
Dunia Gras.....

Mantra, de Rodrigo Fresán (2001),
Dunia Gras.....

“De cómo Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás”, de Ignacio Betancourt (1977),
Guadalupe Sánchez.....

Literaturas del norte mexicano (1979-1999),
Mauricio Zabalgoitia Herrera.....

“El hombre que siempre soñó”, de Cristina Rivera Garza (2002),
Beatriz Ferrús.....

Caramelo, de Sandra Cisneros (2002)
Beatriz Ferrús.....

Cobrárselo caro, de Elmer Mendoza (2005),
Manuel Asensi.....

“La mujer de los Cárpatos”, de Cristina Rivera Garza (2008),
Beatriz Ferrús.....

“Auto-etnografía con el otro”, de Cristina Rivera Garza (2008),
Beatriz Ferrús.....

Trabajos sobre el reino, de Yuri Herrera (2008),
Felipe Ríos

Toda la sangre, de Bernardo Esquinca (2013),
Fernando Moreno.....

Fiesta en la madriguera, de Juan Pablo Villalobos (2010),
Edgardo Íñiguez.....

CUADRO RESUMEN

OBRA(S)	AUTOR	AÑO	PAÍS	GÉNERO	MITOS	AUTOR DE LA FICHA
<i>Ygdrasil</i>	Jorge Baradit	2005	Chile	Novela	El imbunche	Macarena Areco
"El falsificador"	José B. Adolph	1971	Perú	Relato	Viracocha	Teresa López Pellisa
<i>Cordillera negra</i>	Óscar Colchado Lucio	1985	Perú	Relato	Mito de la piedra, dioses proteicos, espacialidad andina.	Helena Usandizaga
<i>Candela quema luceros</i>	Félix Huamán Cabrera	1989	Perú	Novela	Mitos de la música, seres del interior de la tierra, wamani.	Helena Usandizaga
<i>Ximena de dos caminos</i>	Laura Riesco	1994	Perú	Novela	Mito de Inkarrí, dioses proteicos, espacialidad andina.	Helena Usandizaga
<i>El gran Señor</i>	Enrique Rosas Paravicino	1994	Perú	Novela	Mito de la piedra, dioses proteicos, espacialidad andina, antepasados presentes.	Helena Usandizaga

<i>Rosa Cuchillo</i>	Óscar Colchado Lucio	1997	Perú	Novela	Historia de Cuniraya Wirakocha y Cavillaca, mito de Inkarrí, entidades del imaginario popular andino como el wamani o apu y la pachamama.	Víctor Quiroz
“El primer peruano en el espacio” y “Quipucamayoc”	Daniel Salvo	2009	Perú	Relatos	Trazas míticas varias, ambientación incaica	Teresa López Pellisa
<i>Cuando Sara Chura despierte</i>	Juan Pablo Piñeiro	2003	Bolivia	Novela	Pacha Mama, karisiri, achachila, animales (vicuña, alacrán, escarabajo, zorro, sapo, puma, llama, alkamari), el diablo de la mina, el cadáver que respira, pajpacu, tejedoras.	Meritxell Hernando Marsal
<i>De cuando en cuando saturnina. Trilogía de una india rebelde</i>	Alison Spedding	2004	Bolivia	Novela	Cosmovisión espacio-temporal andina, convivencia de los tres mundos (<i>Manqha Pacha</i> , <i>Alax Pacha</i> y <i>Aka Pacha</i>), el Kharisiri, el condenado y prácticas de ch'amkani o brujerías.	Anabel Gutiérrez León
<i>El libro de Esther</i>	Carlos Méndez Guédez	1999	Venezuela	Novela	Geografía mítica, Baradida Trazas míticas varias	Chiara Bolognese
<i>Ursúa, El país de la canela y La serpiente sin ojos</i>	William Ospina	2005, 2008, 2012	Colombia	Novela	Amazonas, El Dorado, etc.	Héctor Gómez Navarro

<i>La niña de Chimel y El vaso de miel</i>	Rigoberta Menchú y Dante Liano	2002 y 2003	Guatemala	Cuentos infantiles	Maya-quiché (cosmogonía y aventuras de Hunahpú e Ixbalanqué), nahualismo.	Dunia Gras
<i>Mantra</i>	Rodrigo Fresán	2001	Argentina/ México	Novela	Aztecas (Quetzalcoatl, Tlaloc, Coatlicue, Coyolxauhqui, Huitzilopochtli, Mictlán, etc.; tiempo circular, el espejo enterrado, el Quinto Sol).	Dunia Gras
“De cómo Guadalupe bajó a la Montaña y todo lo demás”	Ignacio Betancourt	1977	México	Cuento	La Virgen de Guadalupe.	María Guadalupe Sánchez Robles
Novelas: <i>La sierra y el viento</i> (1977) de Eduardo Cornejo, <i>Lampa vida</i> (1980) de Daniel Sada, y <i>El gran pretender</i> (1992) de Luis Humberto Costhwaite. Relatos: <i>Relatos de mar, desierto y muerte</i> (1980) de Ricardo Elizondo Elizondo, <i>El solar de los silencios</i> (1983) de Gerardo Cornejo, <i>Tijuanenses</i> (1989) de Federico Campbell y <i>Tierra de nadie</i> (1999) de Eduardo Antonio Parra.	Daniel Sada, Ricardo Elizondo Elizondo, Eduardo Antonio Parra, Gerardo Cornejo, Federico Campbell y Luis Humberto Costhwaite.	1977, 1980, 1983, 1989, 1992, 1999	México	Novela y relato	Trazas míticas tanto de cosmovisiones regionales de la sierra y el desierto (seris, tarahumaras, yaquis...) como de la mitología nacional azteca (Coatlicue, Quetzalcóatl; mitos cosmogónicos, etiológicos y escatológicos); animismo, tiempo y decires míticos; mitologización arcaísta de espacios urbanos y de elementos de cultura popular.	Mauricio Zabalgoitia Herrera
“El hombre que siempre soñó”	Cristina Rivera Garza	2002	México	Relato	Mito de la sirena del Nevado de Toluca	Beatriz Ferrús

<i>Cóbraselo caro</i>	Élmer Mendoza	2005	México	Novela	Mito de huesos convertidos en piedra, trazas míticas varias	Manuel Asensi
"La mujer de los Cárpatos"	Cristina Rivera Garza	2008	México	Relato	Mito de la sirena y de la serrana	Beatriz Ferrús
"Auto-etnografía con el otro"	Cristina Rivera Garza	2008	México	Relato	Mito del salvaje	Beatriz Ferrús
<i>Caramelo</i>	Sandra Cisneros	2002	México/USA	Novela	New mestizo, revision del mito prehispánico desde la literature chicana	Josebe Martínez
<i>Trabajos sobre el reino</i>	Yuri Herrera	2008	México	Novela	Quetzalcóatl	Felipe Ríos
<i>Fiesta en la madriguera</i>	Juan Pablo Villalobos	2010	México	Novela	Trazas míticas varias, particularmente los nemontemi (días funestos)	Edgardo Íñiguez
<i>Toda la sangre</i>	Bernardo Esquinca	2013	México	Novela	Tlaltecuhltli Coatlícue Deidades prehispánicas	Fernando Moreno

***Ygdrasil*, Jorge Baradit (2005)**

La obra de Jorge Baradit (Valparaíso, 1968) —que a la fecha está integrada por las novelas *Ygdrasil* (2005), *Synco* (2008), *Kalfukura* (2009) y *Lluscuma* (2013), además de la *nouvelle Trinidad* (2007), la novela gráfica *Policía del Karma* (2011) y por relatos dispersos en distintas antologías— se caracteriza por un empleo intensivo, aunque desplazado, de diversos mitos prehispánicos y de sus relecturas posteriores, tanto de algunos propios del Cono Sur, como otros provenientes de espacios culturales latinoamericanos, entre los cuales es particularmente importante México. A ello hay que sumarle las apropiaciones de la mitología universal, como ocurre con el caso de árbol mágico que da nombre a su primera novela.

Baradit hace un uso libre de estos mitos, pues muchas veces cambia sus significados, en ocasiones los vacía de contenido y en otras realiza desplazamientos de sentido con el objeto de dar cuenta de lo que me parece es su preocupación

fundamental: la esclavización de los sujetos en el capitalismo tardío operada por poderes desconocidos, los cuales emplean para ello las tecnologías cibernéticas y la violencia, física, psíquica y espiritual. Este ensamblaje de alta tecnología con animismo ha sido llamado ciberchamanismo (Miquel Barceló), aunque también puede adscribirse con propiedad al ciberpunk, en cuanto esta modalidad, surgida en los ochenta y que tiene como escenario central el ciberespacio, mezcla elementos de la novela policial con la ciencia ficción, con un protagonista, marginal y degradado al modo de un detective de serie negra, que se conecta a redes informáticas mediante todo tipo de prótesis e implantes, intentado interferir con el poder globalizado. En *Ygdrasil* el ciberpunk está mezclado con el *splatterpunk* (Schow) un tipo de relato que incluye agresividad explícita, torturas, violaciones, desmembramientos, derrames de órganos y fluidos, etc. A través de estos códigos, la novela representa la tecnología como la esclavitud del sujeto subalterno sometido a grandes

corporaciones mundiales, e incluso universales, que ejercen un dominio absoluto a través de la tecnología y la violencia.

De este modo, la obra de Baradit se presenta, por una parte, productivizando relatos tradicionales de las culturas indígenas latinoamericanas, y, por la otra, abriendo estas tradiciones de modo que le permitan dar cuenta de las formas de dominación actuales.

Ya desde su título, la obra inicial de Baradit, *Ygdrasil*, da cuenta de la centralidad de la representación mítica para el autor, en tanto su lectura revela que la historia del árbol sagrado es una forma de dar nombre y de explicar la situación de los sujetos utilizados por poderosos desconocidos para fines más allá de lo humano. Así, la novela relata la historia de una conspiración universal realizada por seres llamados los Perfectos o danzantes, que se propone reemplazar al “dios agónico” por un nuevo mesías que será revivido por las almas de miles de seres humanos ingresados a un engranaje computacional, tanto en

sus partes materiales como espirituales. Este designio es realizado involuntariamente por la sicaria Mariana, una chilena en México adicta al maíz, traumatizada por las violaciones a que su padre la sometió en la infancia, quien efectúa diversas misiones en el ciberespacio al servicio de distintos poderes políticos, militares, sindicales, empresariales y finalmente de los desconocidos Perfectos, terminando convertida en la pieza central, la “joya” del Ygdrasil.

Especialmente relevante es el personaje llamado el Imbunche, el poderoso y psicopático líder sindical-religioso de una de las secciones de la Chrysler (la corporación transnacional que se dedica al transporte de datos en la red y que se ha convertido en Estado), debido a que su nombre está tomado de un mito mapuche constantemente recreado en el imaginario chileno para definir la identidad nacional, por ejemplo en obras de José Victorino Lastarria, Joaquín Edwards Bello, José Donoso y Carlos Franz. A través de diversos desplazamientos –pues el Imbunche no es en primera instancia un imbunche, sino más

bien una suerte de chivato o brujo, pero en su reemplazo la novela está plagada de imbunches que no llevan ese nombre (los pilotos de la Chrysler, el círculo doctrinario, la Horda Odínica y al final la propia Mariana, entre otros)— esta figura representa al sujeto esclavizado del capitalismo tardío, y en particular a aquel que, por estar conectado a redes informáticas, está expuesto a la colonización de su cuerpo por la biotecnología y la cibernética.

Otro personaje de la novela con un nombre mitológico es el Tangata Manu, hombre pájaro de la Isla de Pascua; y también aparece mencionada al comienzo la diosa azteca Coatlicue. Curiosamente, estos nombres se encuentran dentro de una serie donde aparecen personajes reales de la historia de Chile: el líder mapuche Lautaro, que luchó contra el conquistador Pedro de Valdivia, o los antiguos habitantes del extremo sur del país, los selknam, pero mientras el nombre del primero es desplazado hacia un sustantivo genérico, “los lautaros”, furiosos guerreros informatizados, el de la etnia se convierte

en un personaje individual, el Reche, selknam que es definido como “un anticuerpo que el Universo produce cuando se le infecta una herida”. De este modo los mitos y la historia del continente americano aparecen como un código de denominación cuyos referentes han sido desplazados, pero que permite dar cuenta de la situación global del sujeto en la actualidad.

Macarena Areco Morales

“El falsificador” (1971), José B. Adolph y “El primer peruano en el espacio” (2009) y “Quipucamayoc” (2009), Daniel Salvo

La ciencia ficción a menudo se ha convertido en una excelente metáfora de nuestra relación con el Otro, en especial cuando plantea el choque de civilizaciones a través del fenómeno del extraterrestre, dónde la búsqueda y el encuentro del Otro se convierte en una alegoría colonialista y de la inmigración. Cuando hablamos de ciencia ficción y extraterrestres tenemos dos temas sobre la mesa: el Otro y el viaje. Kapuściński señalaba que toda la literatura universal está dedicada a estos dos grandes temas desde los Upanishads, Homero e Hesíodo, pasando por *Gilgamesh* y el Antiguo Testamento. Y del encuentro con el Otro pueden surgir tres tipos de reacciones: el enfrentamiento, el aislamiento o la cooperación.

En este artículo analizaremos qué tipo de encuentros aparecen en los relatos «El falsificador» (1971) de José B. Adolph –donde se reinterpreta el mito andino de Viracocha en clave de ciencia

ficción–, junto a los textos de Daniel Salvo «El primer peruano en el espacio» (2009) –cuya temática gira en torno a la colonización– y «Quipucamayoc» (2009) –ambientado en la época del imperio Inca–.



Teresa López Pellisa

***Cordillera negra*, Óscar Colchado Lucio (1985)**

La historia que se narra es la de la rebelión de Atusparia, en 1885, desde la perspectiva popular, el bando de Uchcu Pedro, quien decide seguir luchando cuando ya Atusparia se retira. El relato reescribe así un hecho real, la protesta del alcalde indio de una localidad cercana a Huaraz, Pedro Pablo Atusparia, contra las medidas tributarias y las faenas gratuitas. Su prisión y tortura desencadenaron la rebelión; los rebeldes tomaron la ciudad de Huaraz y el levantamiento se extendió a otras provincias.

El narrador es un campesino que participa en la lucha, y entre él y Uchcu Pedro se establece una rivalidad mítica que afecta a Tayta Mayo, el Cristo del que es devoto el narrador, y que Uchcu Pedro considera el dios de los *mistis* (señores rurales) abusivos, y por otro lado a Wiracocha, cuyas manifestaciones percibe Uchcu Pedro en las lágrimas de sangre que bajan del Huascarán pidiendo venganza, en un cóndor, en las mismas

lágrimas de la luna, y en el *yana puma* que ve el narrador, quien al final se convierte en piedra marcando así su asimilación a la lucha de Uchcu Pedro, ya muerto. Porque como es sabido, piedra no connota en la cultura andina inmovilidad, sino más bien la posibilidad de renacer con forma humana. El punto de vista oral y mítico está convenientemente unificado aquí por un narrador iletrado que subsume en su propia oralidad la de los otros personajes, y que aporta soluciones al efecto de la mezcla de quechua y castellano que podrían compararse a las de Arguedas. Lo mítico tiene aquí una función liberadora y subversiva: la tradicional división andina del mundo en estratos que se ordenan en un eje vertical funciona en el relato para resaltar la lucha de los indios relegados al *Ukhu pacha* o mundo de abajo, lucha encaminada a acceder al *Kay pacha* o mundo de aquí, ocupado por los blancos. Estos conceptos corresponderían según la crítica a los de *hanan* y *hurin*, arriba y abajo, los cuales marcan aún más explícitamente la lucha por la inversión de las posiciones.

En este relato, el mito tiene un valor semántico ligado a la historia y a la cultura de los Andes, y, en historias contemporáneas de “Cordillera negra”, Colchado también ha sabido crear otros efectos, como en “Dios montaña”, un relato que juega de manera muy interesante con el tema del doble desde una perspectiva mítica, o en “Kuya kuya”, en el que se potencia el valor creativo y lúdico de la magia andina. La intención identitaria y divulgativa del proyecto de Colchado se percibe en la serie de trabajos de literatura infantil y juvenil, con su personaje Cholito, bien conocido por los escolares peruanos, que vive en unos Andes míticos de fascinante poder sugestivo. Las narraciones de Colchado se inscriben así en una línea de reivindicación de lo local y de proliferación significativa de lo mítico, pero su literatura tiene la capacidad de extraer significaciones en varios niveles de los elementos míticos. En su novela *Rosa Cuchillo* (1997), además, se apuesta más por la ruptura narrativa, y en ella la convocación de voces abre y relaciona dos espacios y dos tiempos: el mítico, el de la muerte, en el que Rosa Cuchillo peregrina sin poderse desligar

de su preocupación por el hijo guerrillero desaparecido, y el histórico, que narra el tiempo de violencia en el que participa el hijo de Rosa Cuchillo. El mito de Inkarrí aparece en este relato para oponer el universo ideológico del personaje andino al “ilustrado” del personaje más blanco. De este modo, el universo de ficción de Colchado, siempre referido a la fractura de mundos, precisa aquí la ficcionalización de la etapa de la “guerra interna” (1980-2000) entre Sendero Luminoso y el Estado peruano.

Helena Usandizaga



Cerro en forma de puma, en Pucará (Puno). Foto de Helena Usandizaga

Candela quema luceros, Félix Huamán Cabrera (1989)

En la novela se narra la historia de un personaje mítico, la niña Sarapalacha –que evoca las historias míticas orales relativas a los seres que habitan en las lagunas y los manantiales- ligada a la historia de la comunidad de Yawarhuaita. Esta ‘niña del agua’ que vive en una cueva cercana al pueblo de Yawarhuaita, y que es respetada, amada y temida, propicia las cosechas, procura que haya maíz, y tiene un papel fundamental en la presencia del agua. Para ello recibe ofrendas y sacrificios de los habitantes del pueblo.

En tanto que habitante del interior de la tierra, del mundo de abajo, la niña tiene rasgos en común con los seres que habitan el inframundo y con la nutrida población de seres temibles que viven en las minas; en más de un momento se la relaciona con el oro. Pero estos personajes son fecundos y su lugar no es sólo temible: de hecho, también el Wamani o espíritu protector del pueblo vive dentro de la montaña, en el interior de la piedra.

Del mismo modo, la Sarapalacha es en gran parte fecunda y benéfica: tiene al mismo tiempo un valor reivindicativo (ha ayudado a los habitantes del pueblo en sus sublevaciones) y expresivo (de su manantial surge el canto del pueblo), y es a la vez, como ocurre con estos personajes del mundo de abajo, oscura y lumínica. Este personaje hace conectar con los ancestros, con los difuntos, a modo de una herencia que hay que respetar; pero además, la Sarapalacha, a quien cuidan los antepasados míticos que viven en la laguna, tiene una estrecha relación con la música y las canciones: es como si las canciones que dicen las penas y las alegrías del pueblo, la música de las fiestas y en especial del día de la ‘limpiacequia’ y del día de la siembra, brotaran de ese lugar acuático y fueran transmitidas por la Sarapalacha, que es lo mismo que si fueran transmitidas por los abuelos gentiles, a la manera de la relación fértil e iniciática de los espíritus del agua que transmiten la música.

En realidad, el relato está estructurado como una elegía por ese canto alegre, tras un ataque de los soldados a la

comunidad de Yawarhuaita y el asesinato de todos los comuneros, salvo Cirilo, quien narra indirectamente la historia. En efecto, el relato está escrito en buena parte en una segunda persona que se refiere a Cirilo, y la visión es la de este personaje. En algún momento, toma la palabra en primera persona Gelacho, causante de la indignación de los comuneros y de la búsqueda de justicia que entrará en conflicto con las autoridades y provocará el ataque de los soldados; el último capítulo, el XVI, sí está narrado por Cirilo en primera persona. Este discurso elegíaco, a veces criticado por la ausencia de acción que implica, es tal vez lo mejor de la novela, porque se diría que fluye desde el lugar misterioso y acuático que genera los cantos. Con este discurso se convoca al pasado tanto como se llama a esos muertos de Yawarhuaita a los que Cirilo está, literalmente, intentando revivir durante todo el relato. La narración finaliza con la desolación de la visión de Cirilo, pero también con un amago de renovación, por esa candela que arde en las cumbres, encendida por los hombres andinos, y que ha de quemar a los luceros.

En esta novela, pues, lo mítico, y en especial lo mítico musical, posee un valor estructural y genera valores poéticos y de construcción de la subjetividad, y al tiempo incluye su elegía en la violencia de la guerra interna de Perú (1980-2000), con un fuerte componente político y reivindicativo.

Helena Usandizaga



Sirenas andinas representadas en una "Tabla de Sarhua", obra de Juan Walberto Quispe

Ximena de dos caminos, Laura Riesco (1994)

La narración integra los mitos en la historia de formación, narrada en tercera persona, de una niña blanca que crece en un campamento minero de los Andes peruanos: el relato lee con una perspectiva diferente el mito de Inkarrí, el inca asesinado que ha de resucitar, y a la vez hace resonar el carácter sugerente de la dimensión proteiforme de los mitos andinos. En este contexto, la fuerza mítica sugiere a la vez la fractura entre dos mundos y el aprendizaje de la escritura: en efecto, al tiempo que se hace consciente del mundo dividido en el que crece, Ximena busca una manera de formular su experiencia que le llevará finalmente a la escritura. Esto se representa en el personaje de la mujer adulta que insta a Ximena a contarle lo ocurrido durante un levantamiento minero que ha sido un hito en la formación de la niña, porque si no, dice, no podrá terminar el relato de los recuerdos imaginados que está escribiendo en un bloc; esta narración interrumpe la dificultosa escritura de Ximena, una carta

dirigida a su ama. Se trata de una especie de desdoblamiento temporal (la mujer adulta es muy verosímilmente la propia Ximena proyectada en el tiempo), desdoblamiento que ficcionaliza la relación entre lo vivido en la infancia y la escritura salvadora que dará forma a la experiencia y la hará, al menos parcialmente, comprensible.



Textil. Síntesis ideograma. Tocapu Inca Sierra Sur.
Jesús Ruiz Durand, *Iconografía andina*, Lima, Idesi, 2002, p. 278

En esta novela de formación de la mujer y de la escritora, lo indígena no es el origen, porque se trata de una niña blanca, pero sí es la parte oculta de su identidad, un sueño y tal vez una culpa, que se presenta bajo la figura del doble -por ejemplo de la niña de procedencia rural atada a un árbol que descubre en el patio de un hotel al que acude con su familia, o del niño indígena que encuentra en el campamento minero-. Ximena ve o imagina ese otro mundo cuyas palabras e imágenes se transmiten por el sueño y la memoria, y también aparecen en algunos libros y sobre todo en los relatos del ama indígena de Ximena. El mito de Inkarrí, además del habitual carácter reivindicativo, tiene una función en la formación de la niña. La historia que le cuenta el niño minero indio Pablo aterriza a Ximena, a diferencia de las del Ama, pero se parece a ellas. Y Ximena, la niña blanca, vive el mito de Inkarrí de modo muy diferente a como lo viven los indígenas, con miedo y con culpa, pues la reivindicación de lo oprimido y la promesa de su emergencia generan en Ximena el temor de la venganza y de

que su ama, ya mayor, no pueda defenderla del nuevo Perú que, según el mito, se ha de generar.

Pero Ximena se salva por la sabiduría adquirida con el ama y por el aprendizaje del narrar al que le ayudan diferentes mujeres que sugieren otros tantos modelos femeninos. El Ama de Ximena influye en su capacidad de representarse y comprender la realidad: le transmite una sabiduría mítica que puede aplicar a otras cosas del mundo. En especial, a través del conocimiento de la cualidad proteica en el mundo mítico andino, Ximena puede entender no sólo otros mitos -hay una presencia también de los mitos clásicos en la novela-, sino su propia identidad y la relación del yo con el mundo y con el otro: que el otro es yo y yo soy el otro es uno de los aspectos de ese difícil aprendizaje que hace salir del aislamiento. Ximena se encuentra protegida en esos relatos que, sin embargo, la ayudan a salir de sí misma. Pero la niña aprende también que en la rigidez social no hay posibilidad mágica de transformación, y la única posibilidad de rescate y

comprensión de lo vivido permanece en la escritura; el aprendizaje de Ximena la lleva a encontrar esta llave salvadora: los signos, las palabras que van llenando su primera página al final de la novela.

Helena Usandizaga

El gran Señor, Enrique Rosas Paravicino (1994)

La novela de Enrique Rosas Paravicino (1994) *El gran Señor*, se estructura sobre el eje de un acontecimiento de gran carga mítico-religiosa: la peregrinación al Señor de Qoyllurit'i. En el contexto del culto heterogéneo, se alude explícitamente a los contenidos andinos de la fiesta cristiana; sobre todo, es evidente a lo largo del relato la configuración de la peregrinación como una celebración comunal y animista. La referencia a la potencialidad de la piedra aparece no sólo en el culto a la imagen de Cristo grabado en una piedra, en las *apachetas* o piedras de culto en los caminos y en la *huaca* que se encuentra en la Catedral del Cusco, sino también en una fuerza misteriosa: la potencialidad y los anhelos que la piedra puede cumplir en el rito del comercio simbólico con las piedras, que representan los objetos deseados, y en paralelo con otra *huaca*, la divinidad de piedra que se adoraba siglos atrás en ese mismo lugar para propiciar la fertilidad y la abundancia, y de la continuidad de esos rituales. De nuevo, la

piedra simboliza en este universo narrativo la fuerza detenida que puede reactivarse y poner en marcha el mundo.

El significado del texto se organiza alrededor de la disposición espacial basada en el sistema de los contrarios complementarios, en la que el mundo de los muertos actúa sobre el de los vivos. Así la relación entre el mundo de aquí y los mundos donde habitan los muertos es una relación de fecundación, como en la cosmovisión antigua, y uno de los grandes temas de la obra es el de los antepasados -de acción positiva o negativa- en los que se apoya el sentido del presente. También el espacio "otro" representado por el lugar perdido en la selva conocido como Paititi y su gemelo Jarihuanaco, cubierto por la neblina y guardado por el rayo y el trueno, toma un significado especial, porque el personaje Balduino Aparicio renuncia a encontrar este Paititi -la utopía del pasado- para concentrarse en el proyecto de reactivar las minas y traer el progreso al pueblo invirtiendo en electrificar y

en industria textil para no depender del gobierno, insinuando así una mirada crítica al posible uso alienante del mito.



Los peregrinos ascienden hacia las cumbres. Foto de Helena Usandizaga

El texto de Rosas presenta así la complejidad y el conflicto cultural a través de las relaciones de sincretismo y oposición entre el mundo cristiano y el mundo autóctono, y esta complejidad está presente en las figuras míticas: los peregrinos

hacen la ofrenda a la deidades andinas para recibir la reciprocidad, pero también los *pabluchas* o peregrinos sagrados bajan bloques de nieve para ayudar simbólicamente al Señor a llevar la cruz; la cruz de los caminos se alza sobre las *apachetas*, lugares de adoración andinos; la imagen del Cristo grabado en una piedra, origen del santuario, se sintetiza con la piedra-*huaca* andina; el peregrino que promete la ofrenda al Dios cristiano deja que su fervor y sus lágrimas fluyan mirando al nevado, lugar de los *apus* tutelares, en vez de al santuario, y es reprendido varias veces por el celador, quien le acusa de invocar a sus espíritus. La heterogeneidad de los elementos míticos, en la conflictiva encrucijada de lo andino y lo cristiano, resulta así compleja e irradiante.

Como se ha sugerido, el semantismo de lo mítico abarca diferentes estratos, entre los que lo político-social no es el menos importante. Hay en la novela un componente ideológico no siempre analizado en el que en cierta manera se oponen la conciencia política propuesta por Sendero Luminoso

y la conciencia colectiva que aglutina la fiesta popular, a través de la historia de la infiltración en la fiesta de varios militantes y la reacción colectiva, pero hay vías de unión entre las dos dimensiones. A pesar de alguna sugerencia “mágica”, el nivel veridictorio es en realidad mítico, pues no se trata de presentar acontecimientos prodigiosos, sino de estructurar el contenido a partir de una visión del mundo que es la que nos muestra los conflictos y las luchas, y que es la que da su fuerza a la novela.

Helena Usandizaga

Rosa Cuchillo, Óscar Colchado Lucio (1997)

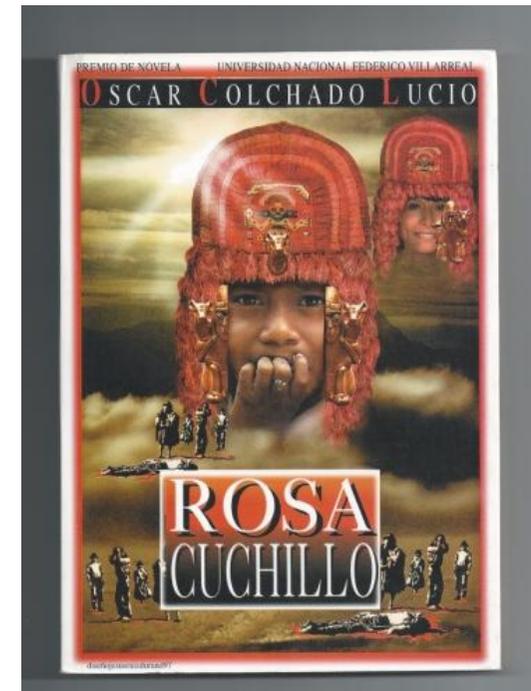
Esta laureada novela peruana, que se nutre vigorosamente del imaginario andino prehispánico y contemporáneo, ficcionaliza los años del enfrentamiento armado en Perú (1980-2000). La historia se centra en el recorrido ultraterreno de Rosa Cuchillo, quien emprende la búsqueda de su hijo, Liborio, quien fue captado por Sendero Luminoso y ha sido ejecutado por las fuerzas del Estado peruano. En este viaje se produce una superposición de voces, lenguajes, tiempos y espacios concebidos a partir de una lógica transcultural andino-occidental.

Es digno de relieve que, a lo largo del texto, se actualizan una serie de mitos transculturales andinos y también diversos códigos (estructuras cognitivas, creencias y costumbres) de la sociedad andina que impactan tanto a nivel del plano de la expresión cuanto a nivel del plano del contenido. En primer lugar, destaca la presencia de las historias sobre las aventuras

de Cuniraya Wiracocha recogidas en el manuscrito de Huarochirí. En este caso, el mito en el que este dios andino fertiliza a la diosa Cavillaca (mito que constituye una alegoría del “viaje” diurno del Sol que fertiliza a la Tierra), se actualiza en diversas partes de la novela ora literalmente (en tanto que Rosa es la reencarnación de Cavillaca) ora alusivamente (en cuanto Liborio asume la función de “ordenador del mundo” cuando “libera” algunos poblados andinos). En segundo lugar, el mito de Inkarrí, dios vencido cuyo cuerpo se está reconstruyendo en el mundo de abajo y que regresará para “voltear el mundo”, también se reinscribe en la novela, ya que Liborio, cuyo cuerpo es despedazado por la explosión de granadas de guerra, es la reencarnación de dicho dios y volverá al mundo para realizar el *pachacuti* (voltearse el mundo). Con respecto a otros relatos de tradición oral andina contemporánea, encontramos que la novela se nutre de los cuentos sobre el *wamani* o dios montaña (también conocido como *apu* o *jirka*) que premia o castiga a los pobladores andinos. En este caso, la protagonista queda embarazada de un

apu, el taita (padre) Pedro Orcco, con quien procrea a Liborio. Adicionalmente, destaca la inserción de seres maléficos del imaginario popular andino en la novela como los *condenados*, las *qarqachas* o las cabezas voladoras a las que se tiene que enfrentar Rosa durante su periplo. Aparte de ello, con respecto a los códigos andinos, podemos señalar la referencia al *pichqay* (lavado de ropa del fallecido a los cinco días de muerto), las referencias a una religiosidad transcultural (por ejemplo, en tanto que la Virgen de la Candelaria es una representación de la Pachamama o madre tierra) a los rezos andino-cristianos de Rosa (en los que se mezcla la trinidad con la tripartición andina), entre otros casos. Finalmente, no se debe soslayar el hecho de que las categorías cognitivas del pensamiento andino (como *tinkuy* –o encuentro tensional de contrarios–, *cuti* –alternancia de contrarios–, *yanantin* –el sistema-mundo andino basado en la dualidad y la complementación de contrarios) rigen la economía textual.

Victor Quiroz



Portada de la edición de 1997, Lima, Universidad Federico Villarreal

Cuando Sara Chura despierte (2003), Juan Pablo Piñeiro

Cuando Sara Chura Despierte busca retratar la ciudad de La Paz en su fiesta principal, el día del Señor del Gran Poder. El personaje central, que le da título a la novela, es múltiple: deidad ancestral, Sara Chura representa también la fiesta, el principio femenino, los cerros que cercan la ciudad. Ella le encarga a César Amato, un *paxp'aku*, esto es, una suerte de imaginador profesional, “el que con las palabras podía crear una piel para después vestirla” (p. 14), que encuentre un cadáver que respira. Ese enigma, personaje paradójico, a la vez ubicuo e inhallable, planteado desde las primeras páginas, le otorga al libro una dimensión fantástica y simbólica, concentrando en sí una pluralidad de sentidos históricos.

Pero como queda palpable en el encuentro entre César y Sara Chura, todo ello está impregnado por una densa capa de humor, que propone y a la vez parodia los significados trascendentes. El humor y la ironía, la profusión de personajes

que parecen caricaturas, ciudad convertida en teatro de títeres, impide el asiento de la alegoría y lo dota todo de un significado paródico y ambiguo. El detective encontrará al inventor Don Falsoafán y a su secretario Puntocom, a Juan Chusa Pankataya, simulador de muertos, a Al Pacheco, candidato a la presidencia, y a su esposa Lucía Apaza, ciega hermosa y vidente que construye sin descanso una maqueta de la ciudad en la fiesta del Gran Poder, *myse en abyme* de la novela, donde se dan reunión vivos y muertos. Muñecos de trapo desde sus propios nombres, estos personajes sostienen la trama en una mezcla de caricatura y símbolo, a la vez que retienen una dignidad antigua que les impide ser meros esperpentos. La ciudad (la plaza de los Héroe, la avenida Illampu, la calle Santa cruz, la plaza San Francisco, la Murillo, la avenida Buenos Aires, etc.) descubre su rostro en sus andanzas, definiéndose como lugar de puro tránsito y, sobre todo, como un tejido de hilos que se imbrican, para formar un dibujo abigarrado y mutable. Esa metáfora, sostiene la trama y la escritura. La novela está conformada como si se tratase de

un tejido andino, que se organiza desde el centro o *taypi*, y se estructura en dos mitades paralelas y complementarias. El centro de esta narración, del que irradian los significados posibles, es el capítulo tercero, “El bolero triunfal de Sara”: escrito en tiempo futuro, cada uno de los párrafos repite, con ligeras modificaciones, como en una oración, sosteniendo el sentido del rito, el título del libro. Cuando Sara Chura despierte desfilará en la fiesta del Gran Poder y los personajes se reunirán con ella transformándose en los animales del universo andino: la llama, el *alkamari*, el ratón, el alacrán, pero también, en un kafkiano escarabajo. Sara Chura, mientras baila, concentrando la energía y las miradas, repartiendo coca, alcohol y estrellas de sal bendecidas, viste un singular manto, que es la forma del libro y de la vida humana.

Delante y detrás de este eje central se articulan cuatro capítulos enfocados en cuatro personajes opuestos pero complementarios. Al frente, en los capítulos uno y dos, los personajes vivos: el detective y el inventor; detrás, en los

capítulos cuatro y cinco, los personajes muertos: Juan Chusa Pankataya y el cadáver que respira. En los dos primeros, el tiempo corre hacia delante, sosteniendo la intriga detectivesca; en los dos últimos, el tiempo adquiere la profundidad del pasado y de los sueños. Y a lo largo de la novela las escenas se repiten, narradas desde puntos de vista diversos, retomadas en un cabo que había quedado suelto, para proponer la escritura misma como tejido que se hace y rehace, en transformación continua. En esta metáfora estructurante confluyen tiempos y tradiciones culturales diversas, actualizadas a partir de la perspectiva andina. Entre estas historias, la propia literatura se teje y se desteje en un entrecruzarse de parodias y reflejos literarios: Hamlet en el ayllu de Marka, Bartleby en la plaza Murillo, un Cervantes inventor, alientan el reconocimiento de la experiencia de la lectura. En el capítulo final, que contiene una ofrenda a los *achachilas*, el narrador en su ascensión a la montaña sagrada encuentra a la figura femenina de la tejedora, cuya obra no es otra que la novela misma: “Con cada una de estas figuras te puedo contar muchas historias, las

historias son también tejidos y nosotros somos las figuras que se pueden entrelazar” (p. 142).



Comparsas y público en la fiesta del Señor del Gran Poder.
Foto de Helena Usandizaga

Símbolos, figuras y palabras de diferentes procedencias convocan pues una memoria compleja que reúne los tiempos y en la que permanece el vínculo con “la sustancia misteriosa del mundo”; el pasado incaico, el presente urbano y un futuro posible se reúnen en la fiesta del Gran Poder, que da vida en la danza y la sociabilidad a aquellos que de ordinario son relegados e invisibles. El bolero triunfal de Sara, “lo único capaz de arrancarle al pasado sus más decidoras tonadas” (p. 18), en su acumulación de motivos y personajes, en su exagero y extravagancia imaginativa, constituye un gesto político que apunta a transformaciones históricas profundas. Su naturaleza paródica, fragmentaria e intertextual, no niega, sino que posibilita, la posición ética. Como en el manto de Sara Chura, donde infinitas tejedoras traman los hilos de un tejido que cambia continuamente de formas y colores, esta novela quiere ser trama mudable, viva, de una ciudad india y castellana, abigarrada y dinámica en continua transformación.

Meritxell Hernando Marsal

De cuando en cuando Saturnina (2004), Alison Spedding

De cuando en cuando Saturnina. Trilogía de una india rebelde está protagonizada por Saturnina Mamami Guarache, la Satuka, a la que encontramos en tres reencarnaciones diferentes: como cacica a principios del siglo XVII, en *Manuel y Fortunato. Una picaresca andina*; como camionera, en la década de los ochenta del siglo XX, en *El viento de la cordillera. Un thriller de los 80* y como navegante espacial a finales del siglo XXI, en *De cuando en cuando Saturnina/Saturnina from time to time. Una historia oral del futuro*.

La práctica académica e investigadora de la autora, Alison Spedding -doctora en Antropología Social de los Andes y profesora de la carrera de sociología de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz-, le ha permitido acceder de manera directa a gran cantidad de tradiciones orales vigentes a través de diferentes rituales y prácticas culturales, que Spedding proyecta en estas tres novelas. Lo mítico y lo subversivo,

además de cumplir una función política e ideológica, están presentes a nivel temático, estructural y estilístico, tanto en el personaje de Satuka, poseedora -en sus diferentes reencarnaciones- de los saberes ancestrales de una ch'amakani con la capacidad de comunicarse con los muertos; como en la conjunción de discursos con los cuales se compone la trilogía, ya que se trata de modalidades originadas o relegadas a los márgenes. Y es que la omnipresencia de la tradición oral indígena, sus mitos, prácticas y ritos, además de ser ampliamente tematizados en cada una de las novelas, se cruzan y entrelazan con discursos narrativos subalternos respecto de la tradición literaria, como son los subgéneros de la picaresca, el *thriller* y la ciencia ficción o *ciberpunk*, que los tres subgéneros sobre cuyos moldes se compone cada una de estas tres novelas.

Anabel Gutiérrez León

El Libro de Esther (2007), Juan Carlos Méndez Guédez

El escritor venezolano Juan Carlos Méndez Guédez describe un mundo protagonizado por migrantes, que, en general, emprenden el viaje desde Venezuela hacia España y, viceversa, desde España hacia Venezuela. En mi texto analizo cómo este autor se vale con frecuencia del mito prehispánico, de las creencias y de los valores autóctonos para armar parte de su mundo narrativo. Concretamente, sus personajes migrantes, o hijos de migrantes, se remiten a los mitos autóctonos para reivindicar su pertenencia a Venezuela, su formación cultural y sus valores más profundos. El hecho de llevar a cabo rituales, así como de reflexionar acerca de ellos desde la distancia que se debe al desplazamiento, los lleva a reconsiderar su identidad y su pasado, con diferentes resultados finales. Subrayaré, además, que el autor ha creado incluso un espacio mítico propio llamado Bararida, en el que se desarrollan algunas de sus historias, la mayoría de ellas protagonizadas por animales, reales o imaginarios, e indagaré en su significado.

Chiara Bolognese

Ursúa (2005), El país de la canela (2008), La serpiente sin ojos (2012) de William Ospina

La trilogía sobre la conquista del Amazonas de William Ospina narra la peripecia de dos personajes principales: el narrador de las tres obras, quien participó en la expedición de Orellana y es hijo de un ficticio conquistador español, y Pedro de Ursúa. La trilogía incluye distintos mitos: los que llegaron a América en los barcos españoles –las amazonas, El Dorado– y los autóctonos – Los hermanos Ayar, Sugamuxi–, empleados con diferentes funciones narrativas y distinto grado de relevancia.

Héctor Gómez Navarro

***La niña de Chimel y El vaso de miel*, Rigoberta Menchú y Dante Liano (2002 y 2003)**

En este artículo se analizan las referencias mitológicas que se encuentran en dos cuentos infantiles escritos por la premio Nobel de la Paz Rigoberta Menchú, en colaboración con el escritor también guatemalteco Dante Liano: *La niña de Chimel. Una historia verdadera en la tierra de los mayas* (2002) y *El vaso de miel* (2003).

En un primer momento se plantea la cuestión del posible público de los relatos, es decir, una cuestión de recepción, puesto que los textos están escritos en español pero recrean historias legendarias presentes en la tradición oral y en el referente clásico mitológico, el libro sagrado del pueblo maya-quiché, el *Popol Vuh*. Concretamente, aparecen ejercicios de reescritura de su primera parte –siguiendo la división de Adrián Recinos-, donde se remite a la visión cosmogónica de este pueblo indígena, y también de la segunda parte, al llevar a

cabo una revisión de las aventuras de los héroes gemelos, Hunahpú e Ixbalanqué, por el reino del inframundo, Xibalbá. Asimismo, a partir de episodios de transformación de personajes en animales, también presentes en el *Popol Vuh*, se explica el significado de la creencia en el nahualismo.

Finalmente, en estos dos cuentos para niños (y no tan niños), además, se trata nuevamente el tema autobiográfico, central (y polémico) en la obra más conocida de la autora, *Mi nombre es Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983), que escribiera con Elisabeth Burgos-Debray, con la que alcanzó el reconocimiento internacional y consiguió denunciar, a través de su experiencia personal, el genocidio indígena. En este sentido, también con estos cuentos infantiles pretende la autora generar una conciencia en sus jóvenes lectores (u oyentes), que se plantea incluso como una misión, encargada a la protagonista y *alter ego* de la autora, la niña de Chimel.

Dunia Gras

***Mantra*, Rodrigo Fresán (2001)**

En las siguientes páginas se siguen los pasos del personaje protagonista, Martín Mantra, por un Distrito Federal particular, más parecido al mítico Mictlán, al inframundo azteca. En realidad, el México de *Mantra* no es México, ni la ciudad de México, ni el Distrito Federal, ni el DF, ni Tenochtitlán. Es, en todo caso, el México de los otros, de Graham Greene, de Malcolm Lowry, de Sam Peckinpah, de William Burroughs, de Ambrose Bierce y de tantos más. Pero también el México de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo o *La región más transparente* (1962) de Carlos Fuentes, dos textos de referencia, reescrituras, asimismo, del Mictlán contemporáneo, con lo que Rodrigo Fresán se inscribe así en la heterogénea tradición mexicana, en un ejercicio fundamental de literatura transnacional.

Es, desde luego, el México de un mitómano y un mistificador, que lo convierte en espacio utópico, y móvil, de una cartografía

propia que se extiende por toda su obra narrativa, llámese Canciones Tristes, Rancheras Nostálgicas o Chansons Tristes. De este modo, el escritor argentino supera con creces el reto de escribir por encargo un libro sobre México sin caer en la guía de viajes o en el supuesto folklorismo, construyendo un México propio, apropiado por él mismo, un Distrito Federal de la mente, en el que no sólo el espacio se ve transformado sino también el tiempo, hasta convertirse en lo que dentro de la novela se denomina el TiMex, la peculiar condición amorfa del Tiempo Mexicano, en el que el pasado, el presente y el futuro se confunden.

Por ese espacio y ese tiempo deambulan los referentes más conocidos del panteón azteca: no sólo el dios del infierno, el Mictlantecuhtli, sino también la Serpiente Emplumada (Quetzalcoatl), el dios de la lluvia (Tlaloc-Chac Mool), las diosas Coatlicue y Coyolxauhqui, el dios de la guerra Huitzilopochtli, entre otros, presentes todos ellos en un panorama apocalíptico, abigarrado, paródico, para el advenimiento del

Quinto Sol y el cambio de piel de su protagonista, como un nuevo Xipe Totec. Así como otros mitos populares, puestos aquí a su misma altura, tales como el Santo, el Enmascarado de Plata, mano a mano –como Pedro Infante y Jorge Negrete- con la Llorona.

Dunia Gras

**“De cómo Guadalupe bajó a la Montaña y todo lo demás”,
Ignacio Betancourt (1977)**

El cuento mexicano del año 1977, “De cómo Guadalupe bajó a la Montaña y todo lo demás” de Ignacio Betancourt, presenta una curiosa re-enunciación del Mito Guadalupano. En una primera impresión podría tacharse a este relato de antirreligioso; sin embargo, en términos más profundos, y atendiendo a su profundidad y complejidad discursivas, podemos afirmar que, a través de una puesta en escena cuyo núcleo generador de sentido es el recurso de la inversión (en varios de los niveles textuales: narración, caracterización de los personajes, diálogos y descripciones), lo paródico, lo lúdico y lo experimental dan lugar a una intención manifiesta de dar por cerrado cíclicamente el mito. La anécdota de nuestro cuento ofrece las peripecias que un cuarteto de malhechores del estado mexicano de San Luis Potosí llevan a cabo para salir de pobres y obtener dinero. Tales peripecias se desatan por el motor de la historia: secuestrar a la imagen de la Virgen de

Guadalupe. En concreto, este cuento ofrece una especie de inversión sistemática del mito guadalupano original; ofrece también una representación crítica de varios factores sociales con los cuales se relaciona a la práctica religiosa popular en México, al tiempo que atenta –en términos discursivos– contra recurrencias de la escritura como el narrador y el protagonismo único de los relatos. Mediante el humor, el albur, la reproducción de los lenguajes de los medios de comunicación más usuales (radio, prensa, televisión), la intertextualidad (literatura, poesía, espectáculos y referencias populares), y una consciencia metatextual expresada en la enunciación narrativa, a la vez que en su negación, el mito guadalupano se transforma en un reflejo invertido que lo niega, pero que también lo complementa.

María Guadalupe Sánchez Robles

***Lampa vida* (1980) de Daniel Sada, *La sierra y el viento* (1977) de Eduardo Cornejo y *El gran pretender* de Luis Humberto Costhwaite (1992). Relatos: *Relatos de mar, desierto y muerte* (1980) de Ricardo Elizondo Elizondo, *El solar de los silencios* (1983) de Gerardo Cornejo, *Tijuanenses* (1989) de Federico Campbell y *Tierra de nadie* (1999) de Eduardo Antonio Parra**

Si bien la diversidad temática, estilística y formal de los diversos autores integrados en este bloque es muy amplia, e incluye obras publicadas en un lapso bastante extendido en el tiempo, recuperamos la posibilidad de una literatura norteña, emergida con fuerza en las últimas décadas del siglo pasado, y en la que a partir de espacios con fuerte posibilidad mítica (desierto, frontera, ciudad) se pueden establecer criterios condensadores de fabulación de espacios comunes, no sólo de la geografía, sino de las identidades y vidas trenzadas a éstas.

Por ello, el trabajo efectuado retoma algunas de las constantes vertidas sobre los diferentes textos a la hora de clasificarlos dentro de la literatura norteña, mas al activar un punto de vista sensible a presencias arcaicas, indígenas, populares, y en muchos casos míticas en sí, las supera e incluso niega. De ahí

que esta labor se presente como una suerte de retorno, desmitificador en otro nivel, de una serie de literaturas que, creemos, se leyeron sólo desde instancias nacionales o locales. Pero de ahí, también, que a la luz de la actualidad mexicana y global, se hayan activado lecturas interesadas por los embates de la ideología y proyecto neoliberales, que condicionan e influyen, pero a la vez renuevan poderes fabulosos y alternos de las literaturas seleccionadas.

En términos de lo mítico, el trabajo ha clasificado, a grandes rasgos, las diferentes novelas y relatos de acuerdo a los criterios geográficos mencionados, pero también a través de los modos con los que se enfrentan a los saberes regionales, a los literarios, a los nacionales... y a los ajustes con el tiempo en el que enuncian estos mundos ficcionales: los del neoliberalismo y el ejercicio de posmodernismos literarios. Entonces, no sólo son criterios los mundos naturales del desierto (Sada, Cornejo), la sierra (Cornejo) o la frontera (Parra, Campbell, Costhwaite), sino la relación establecida con

cosmovisiones de grupos indígenas de la zona (Sada, Cornejo, Parra), con los mitos mexicanistas, traducidos y adaptados de la cultura nahua, y que vienen tanto de la historia como de la literatura (Sada, Parra, Cornejo, Campbell), y el poder mitologizante que descubren en nuevos centros de poder, como la ciudad de Tijuana (Campbell, Crosthwaite). En la mayoría de los casos, también se identifican estrategias con el tiempo, discursivas en cuanto a *decires míticos*, y de animización de elementos naturales y de objetos simbólicos, lo que no deja de ser un juego a veces paródico, otras constructivo, y unas más como ese pastiche sin crítica que F. Jameson describió en la posmodernidad artística. Finalmente, en todos los casos destaca la fuerte presencia de formas variadas de cultura popular, que insisten en desmarcarse de los centros de poder que constantemente las han despreciado: México y Estados Unidos.

De una forma u otra, estos autores no cesan de retornar a los pasados, tengan estos el brillo de lo encantado o la oscuridad del embrujo.

Mauricio Zabalgoitia Herrera

“El hombre que siempre soñó” (2002), Cristina Rivera Garza

*El paisaje los subyugó: los oyameles que cubrían las laderas parecían llevarlos a otro lugar. El bosque encantado donde se pierden los niños. El bosque primigenio. El bosque mítico.
“El hombre que siempre soñó”*

La imagen impactante de un oyamel, árbol mexicano, nos invita a visitar el bosque mítico, más allá de geografías o demarcaciones. “El hombre que siempre soñó”, pertenece a *Ningún reloj cuenta esto* (2002), cuyos relatos apuntan a esa existencia fuera del tiempo que mide un reloj, a un lugar tal, que siempre está distante, pero que, a su vez, está en todas partes, es herencia compartida.

“El hombre que siempre soñó”, título ya sintomático, alude al sueño masculino que “inventa a la mujer”, recoge el mito de la Tlanchana, sirena del Nevado de Toluca, mitad mujer, mitad serpiente acuática. Su nombre proviene de tiempos remotos y se deriva de tres voces del náhuatl: atl, agua; tonan, madre;

chane, ser o espíritu mágico. Esta sirena de los lagos, (nueve lagunas en tiempos prehispánicos, cercanas al río Lerma, rodeadas por pueblos matlazincas y otomíes), poseía un carácter seductor y voluble. En sus días de buen humor ayudaba a los pescadores a obtener abundante pesca; pero, si se enamoraba de uno de ellos, tenía la capacidad de transformar su cola en piernas, salir a tierra a buscarlo y poseerlo, ahogándolo con en el fondo de la laguna si éste se resistía. De nuevo, el miedo a la mujer sexualmente activa, castradora.

Álvaro y Fuensanta, joven matrimonio de clase media con estudios, viven en la ciudad de México desde donde viajan por ocio a conocer diferentes zonas del país. Desde allí arriban a Toluca donde conocerán a Irena, misteriosa botánica, que posee una cabaña a los pies de un volcán. Irena/sirena encarna los valores del mito: “Su voz era exactamente como la había imaginado: suave, pero profunda”, inoculando en Álvaro el vaivén de una obsesión. A partir de este encuentro éste

quedará fascinado, de manera caprichosa e inconstante, por el misterio que envuelve a esta mujer.

Nélida Cruz, amiga de la pareja y antropóloga, les habla, de manera casual en una cena, de la Tlanchana o sirena del Nevado de Toluca. Poco después Álvaro se encuentra en la Ciudad de México, con Irena, con la que vivirá un corto e intenso romance de dos días. Poco a poco, en la mente del protagonista se entrelazan mujer y mito.

Desde la ambientación onírica y fantástica el relato trabaja un sentido dúplice: ¿Es Irena la Tlanchana o es sólo una mujer maltratada que busca el cariño y la protección de un hombre bueno? Desde el momento en que la sirena del Nevado de Toluca es invocada, Irena sólo puede ser leída desde la ambivalencia de sentidos.

Beatriz Ferrús



<http://personal.globored.com/imagenes-chidas-de-tigrenbec>

Caramelo (2002), Sandra Cisneros

Como sabemos, gran parte de la identidad chicana se basa en la recuperación de los mitos prehispánicos que, en Aztlán se retoman, reanudan cuestionan, supra o infra valoran, y se postulan como prueba y reafirmación del nervio prehispánico vigente y constituyente de una identidad socavada,

distorsionada o aniquilada por tantos siglos de colonización de dos imperios. Especialmente se retoman los mitos como prueba identitaria y denunciante contra el imperio anglosajón, que es el presente alienante, pero, indudablemente los mitos conllevan una carga discursiva cuestionadora del colonialismo español (Gómez Peña, Rubén Martínez, Ramón García, Alaurista, Gloria Anzaldua, Cherrie Moraga...). Aunque el tránsito del mito tiene esa faceta, y es conocido por ciertos sectores culturales, hay otra vía mucho más visible y exitosa: el boom del mito prehispánico/colonial, más aceptado, más difundido, más premiado en Estados Unidos, y como proyección, en el mundo occidental, ha sido la vía basada en simplificar, adaptar, y desproblematizar el mito hasta hacerlo digerible al gusto gringo: he ahí, por ejemplo, Caramelo de Sandra Cisneros, o Como agua para chocolate de Laura Esquivel, o alguno de los logros de Isabel Allende que tienen su mejor público una vez traducido al inglés. La “desactivación del mito” es precisamente lo que cuestionan alguno de los críticos de literatura chicana, que ven diluida la carga semántica

generadora de modelos y resistencias (que ha llegado a tener en América latina y sectores chicanos) como fórmula de éxito. Desactivación que coadyuva en la creación de una “identidad pastiche” elaborada a través de productos/obras complacientes, acompañadas de una deslumbrante labor de mercadotecnia: las fotografías de las autoras, los ropajes, la calidad del formato de las obras, las entrevistas en ciertas revistas, o incluso los caterings... muy al gusto del capital. Esta canalización no es gratuita y dirige la creación latina en EEUU hacia el camino sin salida de la literatura banal.

Josebe Martínez



j

***Cobrárselo caro* (2005), Elmer Mendoza**

Siguiendo los fundamentos de la crítica como sabotaje, este ensayo analiza la novela de Elmer Mendoza, *Cóbraselo Caro*, como un efecto performativo de la lectura de la novela de Juan Rulfo, *Pedro Páramo*. A través del estudio de las relaciones lingüísticas, temáticas y situacionales entre esas dos novelas, muestra que *Cóbraselo Caro*, aun siendo un efecto performativo de *Pedro Páramo*, supone el auto-sabotaje de Elmer Mendoza en relación a buena parte de su narrativa. Pone de relieve, además, que ese auto-sabotaje se lleva cabo a través del empleo del mito pre-hispánico de los huesos que se convierten en piedras curativas como una forma de limpieza de la violencia presente en la sociedad mexicana.

En diversos lugares de México, como en Guerrero, el Valle del Mezquital, la región de Actopan, etc., según confirman las publicaciones del Instituto Antropológico de México DF, la creencia de que los huesos de los antepasados se convierten en piedras con propiedades especiales está bien documentada.

Galinier (1987), Catherine Good (2001a y 2001b), Johanna Broda (2004 y 2008), Sánchez Vázquez (2004), lo han constatado de diferentes maneras, incluidos los testimonios orales.

Galinier, por su parte, analiza etimológicamente la palabra del paisaje ritual en Mesoamérica y escribe: “Etimológicamente, el hueso (to’yo) significa ‘piedra de esqueleto’. El primer término está asociado a la divinidad suprema, el dueño del universo, y el segundo al mundo de los muertos” (Galinier, 1987: 496). De todas estas investigaciones antropológicas en torno a la mitología, ritos y creencias, de los pueblos prehispánicos de las diferentes zonas de México, se desprende que los huesos devenidos piedras poseen varias funciones: curan, libran de las malas influencias o de los malos aires, sirven de intermediarios entre los dioses y los hombres y, además, depuran los pecados cometidos por la persona a la que pertenecía ese esqueleto. La limpieza del hueso representa la purgación de las posibles malas acciones realizadas por la persona cuando estaba vivo y tenía carne (Broda y Good, 2004: 130).

La función de este mito será estudiada con detalle en la novela de Mendoza.



Manuel Asensi

“La mujer de los Cárpatos” (2008), Cristina Rivera Garza

En “La mujer de los Cárpatos” se invoca un mito cercano al de la sirena: el de la serrana: “y entre arañones escondida,/soñolienta beldad con dulce saña/salteó al no bien sano pasajero. Pagará el hospedaje con la vida;/más le valiera errar en la montaña/que morir de la suerte que yo muero”. La mujer de la montaña, que atrae a los caminantes perdidos, se aprovecha sexualmente de ellos y los conduce a lo loco y a la muerte. De nuevo, la alteridad femenina y el miedo a la castración: “Antes de elegir mi destino había leído sobre ellas. Un libro extraño, mitad historia, mitad leyenda. Un libro en una biblioteca de la ciudad... Antes de cerrar el libro ya lo había decidido: me iría de ahí, de la cocina, de la biblioteca y de la ciudad. Sería otra. Una de ellas (94).

La protagonista del relato elige convertirse en serrana y habitar en los Cárpatos, unos montes desdibujados, de los que sólo tenemos un nombre que evoca guerra y violencia. Allí acude El

Forastero, quien demanda agua, comida y sexo: “Recordé la manera que me había tomado: violentamente. Un ansia extraviada en cada mano. Un rencor muy íntimo”. Pero si la serrana está dispuesta a ayudarlo dentro de sus propias condiciones no lo está a ser re-inventada, re-escrita por él: “Me molestó su presunción, sobre todo porque era falsa.



Me molestó que creyera que yo podría querer regresar”, “Hay un momento en toda historia en que es posible discernir de repente lo que ocurrirá después. Yo lo supe ahí, dentro de la historia que inventaba un forastero para construir un contexto que pudiera abarcar un momento que no existió” (104).

Si Irena acaba muerta porque no puede soñarse, Fuensata y Mariana encarnan un futuro para la mujer que sueña. La mujer de los Cárpatos ha elegido ser la protagonista de sus sueños, por eso, cuando esta condición se le amenaza por el forastero, sólo podrá aniquilarlo, reapropiándose del mito de la serrana como una fórmula de supervivencia.

Beatriz Ferrús Antón

“Auto-etnografía con el otro” (2008), Cristina Rivera Garza

En este cuento una estudiante de etnografía prepara su tesis cuando un Extraño, desnudo, salvaje, que no conoce la lengua de la investigadora, ni los aspectos básicos de la civilización, se aparece en su jardín. La joven decide dejarlo pasar a su casa y convivir con él. El relato, que mantiene la estructura de un diario de estudio etnográfico, también podría ser una tesis, utiliza el diálogo entre la etnografía y la autoetnografía para explorar el binomio yo/tú.

La etnógrafa decide comenzar una relación con el salvaje que será educativa, pero también sexual. Mientras ambos viven sin salir de casa nada sucede, pero cuando se pasean juntos las etnógrafas feministas, encabezadas por la Mujer de la Naranja deciden eliminar el “peligro” que supone esta convivencia.

¿Por qué el hombre es un salvaje tan arquetípico? ¿Tiene esto que ver con la crítica a la etnografía o encubre otros

significados?, ¿Por qué la Mujer de la Naranja y sus hordas son todas mujeres? ¿Qué es lo que tanto les molesta, la ruptura de la frontera investigador/objeto o el encuentro hombre/mujer? El relato construye desde la parodia una relectura de la etnografía y del feminismo.



Beatriz Ferrús

Trabajos sobre el reino (2008), Yuri Herrera

Aunque novel y breve –*Trabajos sobre el reino* (2008), *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013), todas bajo el sello Periférica– la narrativa de Yuri Herrera (Actopan, México, 1970) se distingue ya como una de las más interesantes de las letras hispanoamericanas actuales. Si bien los enfoques críticos iniciales han querido incluirla bajo el mote de narcoliteratura, su verdadero potencial está, precisamente, en el modo en que emplea la fachada estética de ciertas narrativas dominantes del México contemporáneo como pretexto para dialogar sobre cuestiones más hondas, como la marginalidad social, la presencia del pasado prehispánico y debates teológicos en un mundo post-religioso.

Este artículo busca analizar el modo en el que se organiza un cuerpo social en *Trabajos sobre el reino* cuando el centro neurálgico de la divinidad se pierde. El Artista, protagonista de

esta historia, lo revela de modo enfático: «¿Qué Dios le tenía a cada cual reservado un deber de siglos? Por un tiempo, la idea había desvelado al Artista, hasta que halló en el Palacio una imagen que lo liberó: un aparato exquisito, un tornamesa con punta de diamante para acetatos de *treintaitrés*, perteneciente al Joyero, quien un fin de semana olvidó apagarlo y, cuando se percató dos días después, la máquina ya no servía [...]. Eso es, pensó el Artista, eso somos. Un aparato del que nadie se acuerda, sin propósito. Quizá Dios había puesto la aguja, pero luego había ido a curarse la cruda» (27).

No obstante, aunque dicho Dios haya desaparecido, ha sabido dejar, como lo piensan Bernard-Henri Lévi entre otros, un *testamento* que se debe cumplir. Sobre ese testamento, sobre ese destino cifrado que los hombres «marginales» a la ley civil y penal de México escudriñan y adaptan, se reproduce una estructura atávica (un reino, con monarcas, súbditos, bufones, etcétera) en un contexto de rabioso presente.

Felipe Ríos

***Toda la sangre* (2013), Bernardo Esquinca**

Toda la sangre (2013), la reciente novela del escritor mexicano Bernardo Esquinca (1972), una obra que puede caracterizarse como neo-policial fantástica, reúne elementos históricos y míticos, dejando entrever la presencia soterrada y sostenida de las creencias vinculadas con las divinidades prehispánicas, las que aquí desempeñan un papel fundamental tanto en el desarrollo de la intriga, como en las motivaciones y la conducta de determinados personajes. Ya el “Prólogo” de la novela anuncia la importancia y la función motora de los mitos a partir de la evocación de dos hechos verídicos: la presentación de la escultura de la diosa Coatlicue, desenterrada especialmente para que el científico alemán Alexander von Humbolt pudiera observarla y estudiarla en septiembre de 1803, y la noticia del descubrimiento del monolito de la diosa Tlaltecuhтли en el centro histórico de la ciudad de México, hallazgo ocurrido en octubre de 2006. Esta suerte de retorno de los antiguos dioses y de las prácticas rituales vinculadas a su adoración se verifica

en la trama central del relato, la que se inicia con un desconcertante y macabro hecho, el que pareciera estar indicando, como lo subraya el propio texto, que el pasado vuelve a escenificarse en lo que fuera el gran centro ceremonial de la antigua Tenochtitlán, pues en las inmediaciones de la zona arqueológica del Templo Mayor y depositados en lugares específicos de las ruinas prehispánicas, fueron hallados tres corazones, en un gesto que quiere imitar los sacrificios realizados por los aztecas. Pero éste es solo el inicio de una cadena de muertes, obra de un presunto “Asesino ritual”, y a cuya elucidación se aboca Casasola, periodista del *Semanario Sensacional*, con la ayuda de la arqueóloga Elisa Matos.

La pesquisa del protagonista conduce al lector por múltiples espacios, ámbitos y dominios. Escenarios físicos, en primer lugar: son los barrios, las comunidades y las calles de la ciudad de México y de su zona arqueológica, sus bares y cafés, son los laberínticos subterráneos de la Catedral. Es su recorrido y su

descripción lo que permite, a su vez, poner en evidencia los aspectos vinculados con el entorno social y político, con sus prácticas, sus desequilibrios, sus anomalías, sus corrupciones y conjuras. Paralelamente, va surgiendo un conjunto de observaciones y reflexiones en torno al espacio cultural y literario, a la confrontación de tiempos, patrones y cosmovisiones, a la evocación de textos y contextos, todo lo cual, a su vez, permite la escenificación y el despliegue de algunas facetas de ese trasfondo mítico, negado o asumido por algunos, considerado como vívida presencia por otros, que parece resurgir en esa contemporaneidad, alterándola e incrementando incluso sus taras por medio de su carga de sangre y destrucción.

Novela ampliamente documentada, como lo prueba la nota final del autor, *Toda la sangre* aúna las estrategias narrativas propias del neo-policial con determinados contenidos desplegados por la literatura fantástica para entablar un diálogo entre pasado y presente, confrontar perspectivas,

reeditar y poner en evidencia varios y distintos rastros y rostros del mito, dispersos y desfigurados, pero siempre intenso y actual.

Fernando Moreno

***Fiesta en la madriguera*, Juan Pablo Villalobos (2010)**

Se trata de la primera novela del autor mexicano Juan Pablo Villalobos (Guadalajara, 1973) y, a la vez, de la primera entrega de una trilogía crítica sobre México, dividida en la niñez, la adolescencia y la edad madura respectivamente. La historia de este *bildungsroman*, relatada por un narrador intradiegetico en primera persona, comprende la educación sentimental de la infancia del protagonista. Esta se compone, por una parte, de la vida cotidiana de Tochtli (conejo), un niño huérfano de madre, en el palacio en el que vive con Yolcaut (serpiente de cascabel), su padre, un capo del narcotráfico dispuesto a cumplir todos los caprichos del niño; con Mazatzin (venadito), su profesor, y con sus sirvientes. El personaje está rodeado además de sicarios, de prostitutas y de algunos políticos corruptos. Mientras en su entorno los restos humanos devorados por leones y los cuerpos decapitados son cosas comunes, para Tochtli, los días transcurren entre las clases privadas, los juegos, las películas, la lectura del diccionario que

lo acompaña cada noche, en organizar y utilizar su colección de sombreros, en las investigaciones que el personaje hace sobre historia y, en su tiempo libre, sobre los misterios que suceden en su casa. Esta rutina se ve interrumpida cuando Tochtli descubre que una de las habitaciones del palacio está llena de armas. El protagonista deja de confiar en su padre, quien le había dicho que se trataba de un cuarto vacío, y decide convertirse en una de sus fijaciones: un samurái mudo. A partir de ese momento, comienza a utilizar la misma bata todos los días y, con excepción de su profesor, deja de hablar con las personas que lo rodean.

En una segunda instancia, se narra el viaje que el protagonista emprende junto con Yolcaut y Mazatzin a Liberia en busca de una pareja de hipopótamos enanos con el fin de completar el zoológico particular del niño.

A través de la onomástica utilizada y del léxico de Tochtli, el texto remite al simbolismo y a la cosmogonía de los grupos

nahuas en lo referente al tiempo y a la forma material que toman los días en el calendario. Este recurso pone de relieve el mito de los cinco nemontemi (o días funestos) que formaban parte del calendario solar de los aztecas. En la novela, la dicotomía entre los días con nombre de signo y los cinco días sin nombre es expresada por medio de las “palabras difíciles” que el protagonista conoce y que abren la novela: sórdido, nefasto, pulcro, patético y fulminante. Estos conceptos se encargan, por una parte, de organizar una serie de códigos que orientan la lectura y, por otra, permiten al personaje definir las situaciones de las personas que conoce, del palacio, del país, del mundo y de sí mismo.

En el texto, el mito se establece como un dador de sentido y permite construir la historia e interpretar el sentido de la misma. Este rasgo de la novela toma como base los relatos de la Modernidad, así, a través del sarcasmo, de la ironía y del asombro ante el mundo, la voz narrativa de Tochtli funge como un cuestionamiento del discurso sobre la historia y de la

manera en que la violencia se encuentra en el desarrollo de diferentes civilizaciones y en la teleología del progreso, puesto que los nemontemi muestran los espacios discursivos sobre los que se construye el significado de los acontecimientos históricos.



Códice Florentino

Edgardo Íñiguez