

FICHAS 2
MITOS PREHISPÁNICOS
EN LA LITERATURA LATINOAMERICANA
(1980-)

© Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana
Universitat Autònoma de Barcelona Facultat
de Filosofia i Lletres Departament de Filologia
Española Edificio B, Campus Bellaterra, 08193
<http://grupsderecerca.uab.cat/catalogomitos/>

ÍNDICE

<i>La difusa biografía de Sombra Castañeda</i> , Fernanda Bustamante Escalona.....	8
<i>La Llorona</i> , Chiara Bolognese.....	10
<i>Duerme</i> , Beatriz Ferrús Antón.....	12
<i>Los sordos</i> , Beatriz Ferrús Antón.....	13
<i>Nadie me verá llorar</i> , Beatriz Ferrús Antón.....	15
<i>“La noche navegable”</i> , <i>El disparo de Argón</i> , <i>Materia dispuesta</i> y <i>“Coyote”</i> , Mauricio Zabalgoitia Herrera.....	17
<i>Los viernes de Lautaro</i> , <i>El sol que estás mirando</i> , <i>La canción de las mulas muertas</i> , <i>El tornavoz</i> y <i>Los músicos</i> <i>Y el fuego</i> , Mauricio Zabalgoitia Herrera.....	19
<i>Cordillera negra</i> , Helena Usandizaga Leonart.....	23
<i>Candela quema luceros</i> , Helena Usandizaga Leonart.....	25
<i>Ximena de dos caminos</i> , Helena Usandizaga Leonart.....	27
<i>El gran Señor</i> , Helena Usandizaga Leonart.....	31

CUADRO RESUMEN

OBRA(S)	AUTOR	AÑO	PAÍS	GÉNERO	MITOS	ÁREA CULTURAL EN LA QUE SE INSERTA EL MITO	FUENTES	AUTOR DE LA FICHA
<i>La difusa biografía de Sombra Castañeda</i>	Marcio Veloz Maggiolo	1981	República Dominicana	Novela	Animismo (bacá, galipotes), brujas, biembienes, las ciguapas, las opias, divinidades taínas (cemíes, Guabancex,...), etc.	Caribe		Fernanda Bustamante E.
<i>La Llorona</i>	Marcela Serrano	2008	Chile	Novela	Leyenda de la Llorona	México y posterior reelaboración en toda América del Sur	Trabajos antropológicos de Sonia Montecino y de Oreste Plath	Chiara Bolognese
<i>Duerme</i>	Carmen Boullosa	1994	México	Novela	Agua sagrada, laguna mágica, poderes de inmortalidad, capacidad para controlar las aguas de la laguna	Mesoamérica		Beatriz Ferrús Antón

<i>Los sordos</i>	Rodrigo Rey Rosa	2012	Guatemala	Novela	Juicio maya, taitas, poder de los volcanes	Maya		Beatriz Ferrús Antón
<i>Nadie me verá llorar</i>	Cristina Rivera Garza	1999	México	Novela	El poder mágico de la vainilla	Maya		Beatriz Ferrús Antón
<i>“La noche navegable”, El disparo de Argón, Materia dispuesta y “Coyote”</i>	Juan Villoro	1980, 1991, 1997, 1999	México	Novela y cuento	Trazas míticas y arcaicas de algunos constructos simbólicos nahuas, como el mito del Xólotl, la leyenda del Quinto Sol o el mito de Tezcatlipoca. Mitos traducidos y reestructurados como instancias fuertes de identidad mexicana	Nahua	Fuentes orales y fuentes escritas coloniales	Mauricio Zabalgoitia Herrera

<i>Los viernes de Lautaro, El sol que estás mirando, La canción de las mulas muertas, El tornavoz y Los músicos y el fuego</i>	Jesús Gardea	1979, 1981, 1983, 1985	México	Novela y cuento	Trazas míticas y arcaicas, animismo del desierto, el sol, la muerte, las sombras, el viento y otros objetos de cultura popular. Presencia de voces y cosmovisiones antiguas. Rearticulación de tiempo mítico	Norte de México	Fuentes orales	Mauricio Zabalgoitia Herrera
<i>Cordillera negra</i>	Oscar Colchado Lucio	1985	Perú	Relato	Mito de la piedra, dioses proteicos, espacialidad andina	Andina	Fuentes orales, recopilaciones folklóricas y trabajos antropológicos	Helena Usandizaga Leonart
<i>Candela quema luceros</i>	Félix Huamán Cabrera	1989	Perú	Novela	Mitos de la música, seres del interior de la tierra, wamani	Andina	Fuentes orales, recopilaciones folklóricas y trabajos antropológicos	Helena Usandizaga Leonart

<i>Ximena de dos caminos</i>	Lura Riesco	1994	Perú	Novela	Mito de Inkarrí, dioses proteicos, espacialidad andina	Andina	Fuentes orales, recopilaciones folklóricas y trabajos antropológicos.	Helena Usandizaga Leonart
<i>El gran Señor</i>	Enrique Rosas Paravicino	1994	Perú	Novela	Mito de la piedra, dioses proteicos, espacialidad andina, antepasados presentes	Andina	Fuentes orales, rituales, celebraciones religiosas	Helena Usandizaga Leonart

***La difusa biografía de Sombra Castañeda,*
Marcio Veloz Maggiolo (1981)**

El narrador y antropólogo dominicano Marcio Veloz Maggiolo tiene una extensa y reconocida producción literaria y ensayística en la que la temática de lo nacional pasa a ser el eje en el cual inscribe su posicionamiento político de oposición a la amnesia histórica. En la obra *La difusa biografía de Sombra Castañeda* (1981) el autor vuelve a problematizar “lo dominicano”, esta vez, dándole protagonismo a un complejo entramado de subjetividades históricas dominicanas que han sido condenadas al silencio.

La difusa biografía de Sombra Castañeda tiene dos tiempos: el profano, que sirve para contextualizar, y el sagrado del mito; la fusión de ambos tiempos (lograda a partir de procedimientos narrativos propios del realismo mágico), se plasma en el argumento al convivir elementos de lo real-histórico-verificable con divinidades y seres mitológicos taínos y afro-haitianos: los diversos personajes y sus tiempos, delinean un intermitente

trazado por la historia dominicana que va desde la Conquista hasta la era de Trujillo; configurándose así como una obra que habla de violencia, resistencia, sincretismo e hibridación.

Por tanto, en esta obra, y de acuerdo a Seymour Menton, se identifican rasgos propios de la Nueva Novela Histórica, en cuanto a que en ella es posible entrever una intención por reconstruir la historia de un país a partir de estrategias estilísticas como la incorporación de determinados personajes y momentos históricos, el uso de la intertextualidad, del dialogismo, de la heteroglosia, etc. Fernando Valerio-Holguín la ha enmarcado dentro de la Nueva Etnonovela Histórica, en la medida en que en *La difusa biografía de Sombra Castañeda* se articula la identidad dominicana a través de la historia, el mito y el discurso etnográfico, incorporando a un este Otro-Dentro, Otro colonizado, Otro marginado y muchas veces, Otro aniquilado.

La cultura taína y afro-haitiana que conforman este Otro-Dentro se presentan en la novela particularmente a partir de diversos mitos y divinidades que el discurso oficial no ha clasificado ni como “legado” ni como “tradición”, ya que eso implica darles un atributo positivo y legitimarlos como parte de la identidad de la media isla. En este sentido, el tratamiento del trujillato (o el neo trujillato), que es transversal a toda la novela, no sólo viene a funcionar como una contextualización temporal-histórica, sino que principalmente, como una contextualización discursiva e ideológica, a partir de la cual se denuncian los efectos que tuvo la dictadura, entre ellos la reactivación y re legitimación del discurso nacionalista colonial en la sociedad y en la identidad dominicana.

Veloz Maggiolo, sin componer un inventario de mitos y dioses, y sin la intención de hacer una fiel representación del mundo indígena y afro-haitiano, ficcionaliza la historia dominicana a partir de una narración en la que la mitología criolla se ve reformulada e “hibridizada”: los personajes, sus rituales, sus

creencias y sus tiempos, más que cumplir un rol ornamental, reflejan los múltiples discursos que conforman la dominicanidad y que han sido marginados de ésta; por lo que en esta heteroglosia, el mito, bajo un tono reivindicativo, permite poner en

Fernanda Bustamante E.



Petroglifo del sol taíno Jayuya

La llorona, Marcela Serrano (2008)

Marcela Serrano estuvo exiliada en Italia y en México, en donde, posiblemente, se empapó del mito de La Llorona. Su literatura está marcada por su interés por el tema femenino, en particular por el compromiso con la denuncia de la difícil condición de la mujer pobre en Chile. En este libro, la presencia de las mujeres es doble, ya que la protagonista es mujer, rodeada por mujeres, y también la protagonista del mito que vertebra la historia es una mujer.

La novela hace referencia explícita a esa figura de la mitología (mexicana, en primer lugar, y luego de muchos otros lugares de Hispanoamérica, entre ellos Chile) llamada la Llorona, una mujer que vagabundea por la ciudad en busca de sus hijos, a quienes ella misma ha asesinado, ahogándolos en un río. La autora describe este mito nada más empezar la novela: “Me llamaron así por la leyenda, por el alma en pena de una madre que asesinó a sus hijos ahogándolos en el río. Dicen que vaga

por las noches... llorando y lamentando sus muertes. Dicen también que las noches de tormenta se abren ante ella sin descanso y el corazón se le escapa del cuerpo junto a sus sollozos. Es la Llorona” (9). El mito tiene, además, una versión autóctona chilena que es “la Pucullén”, pero Serrano no hace referencia a eso.

La sombra de la figura de la Llorona está presente a lo largo de la novela, y, desde las primeras líneas, la autora nos guía hacia esta pista de lectura: “Tú la mataste. Eso me dijeron en el pueblo. Y me llamaron la Llorona” (9). Sin embargo, se comprende en seguida que la mujer no está realmente marcada por la culpa de la Llorona, ya que dice “si hubiese sido yo la asesina” (9), lo que nos hace entender que no lo es. La protagonista, además, es acusada de estar loca, y esto refuerza la atmósfera místico-sobrenatural de la novela, en la que habrá que indagar. Locura y magia se entrelazan constantemente en el texto, y las creencias míticas constituyen el substrato del contexto cultural en el que se mueve la protagonista, que, con

frecuencia, visita a una adivina para tratar de averiguar la real condición de su hija.

Al definir a su personaje como la Llorona, Serrano indica claramente su papel en la historia: ella es la que carga con la culpa de todas sus desgracias, como toda mujer pobre y sin estudios. A través de esto, la autora, ilustra también los peligros de los prejuicios que penetran muy bien en la consciencia del pueblo si éste no tiene recursos económicos y culturales. La figura de La Llorona está muy presente en el imaginario colectivo chileno y se enmarca en una cosmovisión campesina y popular.

En mi ensayo analizaré también los elementos negativos que presenta el texto (la trama bastante previsible, la búsqueda del efecto dramático, el tono melodramático, y su constante apuesta por una visión maniqueista de la sociedad, entre otros). Sin embargo, para nuestro proyecto es interesante por distintas razones, que esbozo brevemente. En primer lugar, es

de tener en cuenta el hecho de que Serrano es una escritora muy conocida y leída en Chile y en algunos países de Europa, por lo cual, a través de su novela, se llega a dar visibilidad a un mito que tiene mucha importancia en la cultura latinoamericana. En efecto, si la analizamos desde una perspectiva más amplia, la figura de La Llorona representa a la madre que sufre por la muerte dramática de sus hijos (sea ella la culpable o no) y esto puede brindarnos claves para interpretar otras situaciones análogas que se producen en la actualidad. En segundo lugar, la protagonista de esta novela, La Llorona que inventa Serrano, representa y encarna a una de las miles de víctimas de los abusos gravísimos que sufrieron las mujeres de clase más pobre, durante la dictadura de Pinochet. Por lo tanto, es importante destacar que, a pesar de los defectos que he mencionado más arriba, la novela muestra un interesante uso del mito en cuestión; la autora sabe cómo darle una función concreta de denuncia para los lectores de la sociedad contemporánea.

Chiara Bolognese

Duerme, Carmen Boullosa (1994)

Claire, hija de una prostituta, que vive vestida de hombre para eludir la violencia de su sociedad sobre el cuerpo de las mujeres, viaja como grumete al Nuevo Mundo en busca de fortuna. Allí es confundida con un varón, drogada y capturada por los sirvientes de un noble español, que buscan a alguien parecido a su señor, para que vista sus ropas y lo sustituya en el cadalso. Cuando la india que ayuda a disfrazar a la prisionera descubre que es una mujer, decidirá ayudarla cortando su pecho y vertiendo allí el agua purísima de la laguna de Temixtitan, anterior a cualquier efecto de contaminación por parte de los conquistadores, que los indios han sabido guardar. El agua se apodera del cuerpo de Claire, que se convierte en inmortal, en mujer más allá del tiempo y de la muerte, pero también la transforma en un ser doble, en el que se mezclan una memoria indígena derivada del agua que la posee y sus propios orígenes occidentales.

Claire se topará con diferentes personajes indígenas, capaces de dominar la magia del agua y de dialogar con ella en la laguna, incluso de modificar sus ciclos.

A partir de aquí comienza una nueva existencia, que la ata a la ciudad de México, pues si se aleja de ella más de treinta kilómetros cae en un tremendo sopor que la hace dormir hasta que regresa a la laguna que le da la vida. Claire, que vive ya como mujer, pero que nunca llega a sentirse tal, otro rasgo de su identidad dúplice, entrará al servicio del Virrey, conocerá al escritor Pedro Ocejo, quien se enamorará de ella y vivirá diferentes avatares, (entre ellos liderar las tropas del Virrey, vestida de hombre, contra los indígenas), donde su existencia como mujer de agua será una constante.

Cuando Pedro Ocejo se ve obligado a dejar México, Claire lo acompaña, sabiendo que dormirá hasta que él pueda hacerla regresar a la ciudad, pero Ocejo envejece y enferma sin poder cumplir su misión, por lo que solo puede imaginar un futuro

para Claire, en el que es capaz de hacerla despertar, para que ella vuelva a vestirse de hombre y decida organizar a los indios con el propósito de alzarlos contra el conquistador, porque la historia de México es la de una identidad compleja, con complicados vaivenes.

Beatriz Ferrús



Anónimo, Nurember, 1524

Los sordos, Rodrigo Rey Rosa (2012)

Cayetano, joven de 23 años, que vive con su madre en la montaña guatemalteca soñando con ser vaquero, es llamado por su tío, guardaespaldas de profesión, a la capital para aprender el oficio. La necesidad lo obliga a aceptar el empleo. Así queda al cuidado de Clara, hija de un tiránico banquero que vive rodeado de continuas amenazas. El joven, de excepcional puntería, irá poco a poco aprendiendo el oficio, se acostumbrará a la dinámica de la ciudad, pero renegará de su corrupción. Por eso, cuando Clara desaparece durante uno de sus días de permiso, decide buscarla sin tregua, con más dedicación incluso que su propia familia.

¿Se trata de un secuestro o de una desaparición voluntaria? Las desconcertantes llamadas de la joven desde los lugares más remotos del mundo y sus amores ilegítimos con el abogado de la familia siembran la duda. Don Claudio fallece por el estrés de ver perdida a su hija, mientras el hermano de Clara recupera la

armonía con su padre y la herencia perdida ¿ha tramado éste su desaparición? Chepe, el tío de Cayetano, se aprovecha de la situación para cobrar un falso rescate, por lo que el joven se enfrenta a él y acaba matándolo.

A partir de aquí, emprende un viaje a Nahualá, tierra de indios, donde el amante de Clara ha fundado un hospital para éstos. Allí descubre que Clara sigue con vida, vive con su amante y parece estar permanentemente drogada. ¿Es el hospital un centro de experimentación con los más desheredados, incluso de tráfico de órganos? Cayetano así lo sospecha, pero cuando trata de denunciarlo sufre un accidente de moto que lo hace acabar en el mismo hospital.

A partir de aquí la historia se bifurca en dos versiones: la de Cayetano, que no duda de la violencia ejercida sobre Clara ni de las malas artes practicadas en el hospital y la de Clara y su amante, que niegan cualquier acción ilegítima y justifican de forma coherente todas sus acciones.

Cayetano sólo consigue convencer de su versión a un grupo de pastores, que desatan a una turba dispuesta a linchar a los doctores del hospital, pero la intervención de los taitas, con su fuerza mítica, logra apaciguar las cosas. Todos los implicados en la historia aceptan someterse a un juicio maya, donde no triunfa la versión de Cayetano. Éste, que considera que el juicio ha sido manipulado, acaba desencantado de cualquier tipo de justicia en su país y decide retirarse a su pueblo y buscar a su hermana, que trabaja como prostituta; pero unos extraños mareos lo asedian durante el viaje. ¿Ha sido Cayetano fruto de experimentación cerebral en el hospital? La historia queda abierta a las múltiples versiones de un país de leyes múltiples, de luces y de sombras, que jamás elude la vigilancia de los volcanes que lo pueblan.

Beatriz Ferrús



Nadie me verá llorar, Cristina Rivera Garza (1999)

Matilda Burgos, nacida en las tierras donde se cultiva la vainilla y conocedora de sus secretos míticos, es llamada a la ciudad por su tío, médico de profesión e higienista por vocación para ser educada por éste. La muchacha vive una rígida vida de trabajo hasta que conoce a Diamantina y a sus amigos, un grupo de rebeldes, que buscan un nuevo destino para el país. Matilda queda prendada de Diamantina, joven pianista de singular fuerza personal. Cuando ésta fallece la joven sufre una fuerte crisis personal, que la hace convertirse en obrera de una fábrica, en prostituta por necesidad y en amante de un ingeniero con el que vive en una aislada región, su gran amor Paul Kamack. La muerte de éste la hace acabar en un manicomio, donde conoce al morfinómano Joaquín Buitrago, fotógrafo de locos, cuya descarnada y dura fotografía rompe cualquier tipo de cánones.

Joaquín, atormentado por un pasado de amores trágicos, donde también fue amante de Diamantina, cree haber conocido a Matilda en su etapa de prostituta. La fascinación que ésta le produce lo llevará a sobornar al doctor del manicomio para conseguir su expediente, un falso certificado de desintoxicación de sus adicciones y la ayuda necesaria para recuperar su patrimonio e irse a vivir con Matilda; pero esta unión sólo será transitoriamente feliz, pues la loca se niega a aceptar la paz que le provoca su relación con Joaquín y sigue añorando a Paul, por lo que vuelve a refugiarse en la locura.

Mientras los atormentados protagonistas viven su historia de amor/desamor en la burbuja del manicomio o en la finca de Joaquín la tormentosa historia del México de los años 20 va haciéndoles llegar su eco.

Beatriz Ferrús Antón



“La noche navegable” (1980), *El disparo de Argón* (1991), *Materia dispuesta* (1997) y “Coyote” (1999), Juan Villoro

Juan Villoro se estrena en la literatura mexicana con una colección de relatos, *La noche navegable*, en 1980. Situada su escritura entre el cruce del agotamiento de los metarrelatos de progreso y desarrollo nacionales y una visión juvenil, desencantada tras el 68, pero heredera de algunas de las agencias puestas en marcha por la *literatura de la onda*, en estos primeros relatos se han reconocido posiciones críticas, aunque paródicas y un tanto nihilistas, frente a los bienes culturales *fuertes* de la patria, pero además con las posibles presencias, un tanto más puras, sobrevivientes del México prehispánico.

Esta posición, urbana y juvenil, establece una continuidad más o menos reconocible en sus volúmenes de relatos posteriores, como *Albercas* (1985), en donde acaso las constantes son la recuperación de procesos de crecimiento, a la manera de mini-

bildungsroman, en los que un presente incierto y en crisis, muchas veces es contrapuesto a un sistema de vida anterior, tradicional en fe y valores, pero rico en imágenes y símbolos de cultura indígena y mestiza, ahora ya imposibles.

La repetición, muchas veces desde el deseo, la sexualidad y los complejos de clase, de estos modos de narrar se amplían con la irrupción de sus dos primeras novelas —*El disparo de argón* (1991) y *Materia dispuesta* (1997)— hacia espacios más hondos del individuo, su cultura e identidad, tanto existencial como nacional. Así también de la Ciudad de México como alegoría de un *sistema mexicano*, cuya “estética de lo inacabado” contiene las fuerzas del caos y la creación al mismo tiempo, narrando así esa cultura imposible, pero funcional, que los autores de la segunda mitad del siglo XX se apresuraron a fabular entre el horror y la admiración.

De este modo, frente a una mexicanidad amplia y de largo alcance, cuyo poderío incuestionable emana desde la

centralidad capitalina y sus narrativas mestizas (ya vistas como problemáticas y tejidas en modos amplios de corrupción y poder), Villoro establece no amplias, pero si hondas presencias, funciones y alcances de objetos, símbolos y trazos míticos de los antiguos mexicanos. Frente a literaturas como la de Fuentes o Paz, la relación que Villoro articula desde sus fabulaciones con el pasado mexicano y sus bienes culturales no es constructiva, sino, más bien, muchas veces cínica, destructiva o cuestionadora; esto desde una literatura que en su descreimiento no llega a ser abiertamente crítica o telúrica.

De ahí que los personajes plenamente mexicanos de Villoro, tanto en “La noche navegable” como en las novelas mencionadas, sufran, en algún momento, confrontaciones con poderes que, muchas veces inconscientemente, reconocen como más amplios, más antiguos, más sabios: los del México antiguo. Así funciona, a lo largo de *El disparo de Argón*, el paralelismo entre el mito de la confrontación con la carne de

Tezcatlipoca frente al espejo con la descomposición del sistema mexicano, por ejemplo.

Pero también hay activados recursos paródicos desde los cuales figuras “ancestrales”, como el tlatoani-maestro Suarez en *El Disparo de Argón*, o espacios míticos, como las piedras de Monte Albán en el cuento mencionado, cumplen la función de revelar esos mecanismos de interés, deseo y engaño que permean todas las conciencias, como una suerte de “condena mexicana”.

En el caso específico de *Materia dispuesta*, el mito del dios Xólotl, imbricado con interpretaciones posteriores del animal “sagrado”, el ajolote, conforma una metáfora amplia del “ser mexicano” (capitalino), que leída a contraluz del famoso ensayo de Bartra, funciona como emblema de la hibridez y metamorfosis de la identidad nacional, aunque ésta, en la narrativa de Villoro resulte parodiada y llevada al linde del agotamiento y el fracaso. Pero también en esta novela hay

oportunidad y recomienzo; la trama termina con el devastador terremoto del 85, que destruyó una parte considerable de la ciudad criollo-mestiza erigida sobre Tenochtitlán. Y este acto funesto, propio de la violencia de los dioses, propone una nueva oportunidad para la mexicanidad.

En “Coyote”, cuento publicado tiempo después, acaso la dicotomía que otorga tensión al relato es otra en relación con el sur mexicano o los vívidos símbolos nahuas de la Ciudad de México (muy presentes en toda su narrativa anterior). En este caso, sujetos capitalinos se adentran en el desierto de Zacatecas para acometer un acto iniciático, el de la ingesta de peyote; acto ya vuelto ya cliché frente a la cultura lisérgica de décadas anteriores, pero que sin embargo revela relaciones de poder –centro-norte— y la consabida crisis de los sujetos tardomodernos desde su incapacidad para recrear los rituales, pero hambrientos de sentidos profundos.

Villoro escribe un ese tiempo del descreimiento al que sólo le queda simular los antiguos ritos, sean estos del pasado mexicano o de la modernidad en sí, que todo lo fragmenta y sublima paradójicamente.

Mauricio Zabalgoitia Herrera



Tezcatlipoca, que en náhuatl significa “espejo humeante”.

Los viernes de Lautaro (1979), El sol que estás mirando (1981), La canción de las mulas muertas (1983), El tornavoz y Los músicos y el fuego; Jesús Gardea

Dentro de la amplia obra de Jesús Gardea es en algunas novelas y cuentos, sobre todo de su primer época, en donde se pueden encontrar alicios míticos, continuidades arcaicas, símbolos y cosmovisiones antiguas ligados a lo indígena. Esto, en primera instancia, a partir de la construcción de una geografía fabulosa: Placeres, ciudad inhóspita del desierto.

Interpretado desde un entrecruce, un tanto tardío y por ende quizá posmoderno, entre aspectos del “realismo mágico” y “lo real maravilloso”, Placeres ha sido percibido como un espacio ficcional e intertextual que en la obra de Gardea rompe los consabidos lazos entre realidad, realismo y verosimilitud. Así, es desde este espacio de ficción que cierta parte de la obra de Gardea se presenta como un solo cuerpo ficcional, que además admite lecturas e interpretaciones transversales.

Sin embargo, y más allá de los límites de la crítica, la noción de tiempo ligada a Placeres es desde donde su escritura puede ser concebida como un particular palimpsesto (en términos de Gordon Brotherton), que imbrica palabras que parecen provenir de pasados remotos con realidades de la inmediatez rural norteña de la segunda mitad del siglo XX. En relación con el tiempo, pero también en cuanto a determinados recursos de lenguaje, es que creemos que una lectura sensible a modos y presencias rituales y orales de enorme amplitud y vigencia puede revelar la particular resolución moderna que Gardea descubre en el desierto del norte de México, sobre todo en cuanto a ciertas formas antiguas, ligadas a un tiempo mítico que funciona como negación del tiempo acumulativo del capital.

Lo anterior nos ha activado ciertas hipótesis. En primer lugar, que desde la inaugural colección de cuentos *Los viernes de Lautaro* (1979) hasta, por lo menos, la novela de 1985, *Los músicos y el fuego*, una constante indagación acerca del tiempo

fijo —el tiempo como un “suceder inmóvil” (Quemain)—, que *domina* Placeres desde la fuerte presencia del sol, funciona como principio estructurador del espacio literario, pero más como una amplia y repetida reflexión que conecta, como bisagra, tradiciones y presente. Y es en este choque continuo, aunque fatalmente armónico, en donde emanan, a veces como metáforas y otras como presencias, seres, objetos e imaginarios arcaicos, no del todo occidentales. Estos provienen de una amplia tradición cultural y mítica, sobre todo tarahumara, o'oba y seris, que entre otros muchos aspectos comparten visiones cardinales (este-oeste) ligadas al poderío del sol, y su trayectoria de lo muerto a lo vivo (lo que se repite de manera cíclica); o la concepción del mundo del sueño (y la oscuridad) como un espacio en el que las almas deambulan y conocen su futuro. Ambos ejemplos resultan pertinentes en la narrativa de Gardea.

En relación con lo anterior, una segunda hipótesis sugiere que la muerte, como presencia constante, y no sólo al nivel de los

temas y motivos, sino como principio que hace *convivir* a los vivos con los muertos en la instancia de realidad abarcada por Placeres, establece un principio más amplio de lectura. Desde éste se pueden reconstruir continuidades, en las cuales ciertas agencias criollas establecieron comunicaciones profundas, existenciales y de cosmovisión con voces indígenas. De ahí que la muerte se acompañe en la novela *El sol que estás mirando* (1981) o en *El tornavoz* (1983) de una serie de elementos con un alto carácter simbólico y mítico, como las sombras, las piedras, la tierra, el aire; así también fenómenos como los sueños, la convivencia con fantasmas y la presencia de sujetos míticos clave, como los chamanes (el Wixárika huichol; cultura con un alto poder transculturador en la zona norte). En *La canción de las mulas muertas* (1981), por ejemplo, el clima llega a presentarse como un elemento sobrenatural, casi con los poderes de un dios antiguo (y perverso).

Un fuerte “animismo”, entonces, impregna también, desde el lenguaje, a objetos clave, acaso híbridos en el sentido de

García Canclini, y de cultura popular. Estos objetos adquiere una función primordial en cuentos y novelas (como en “La guitarra”), estableciendo, acaso, puentes entre mundos rituales y cosmogónicos profundos y los limitados modos de ser y estar del tiempo del capital.

Lo anterior funciona a partir, sobre todo, de juegos con el recuerdo y el destino (siempre fatal). Esto establece un engranaje más entre un tiempo remoto y el eternizado presente, así como con una tradición *universal*, de corte proustiano, en el nivel del relato. De ahí que el lenguaje, tanto como repetición y fijación de lo oral (y por ende ritual), así como vehículo de la escritura (y por tanto del artificio), sea el elemento más destacado en la narrativa de Gardea. La crítica ha ahondado en el efecto de extrañeza y detenimiento que las frases concisas, y muchas veces incoherentes en cuanto a la unión de lo procaz y lo poético, lo coloquial y lo plástico, de Gardea proponen, acercándolo, quizá, al consabido “laconismo” de Rulfo. Con este autor, de hecho, es con quien

quizá su literatura guarda una relación más estrecha. Y esto no tanto (o no sólo) por una labor de repetición o relectura, sino por la posibilidad, que nosotros defendemos, de que se hayan dado fenómenos similares de fabulación y modernización de territorios todavía desconocidos por las centralidades culturales.

En términos generales, las ricas estrategias fabuladoras de Gardea hacen ver relaciones perdurables, no indígenas puras, pero sí de procesos de transculturación coloniales y posteriores, en las que a pesar de la desterritorialización sufrida por los grupos indígenas de la zona, determinados imaginarios, historias, símbolos y huellas míticas habrían “sobrevivido”, imbricadas con relatos de vida y costumbres criollos, pero “provincianos”, y así marginales a su modo.

Mauricio Zabalgoitia Herrera



El desierto de Chihuahua, el espacio de Placeres, de los objetos simbólicos y de los mestizajes desconocidos.

***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



Yana Puma

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. El relato 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, 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. 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.

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 llenan su primera página al final de la novela.

Helena Usandizaga



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

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.

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 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



Los pabluchas ascienden hacia las cumbres portando la cruz