

Tramas de la ficción externa en la literatura peruana y sus modos ficcionales

Carla Sagástegui Heredia

TESI DOCTORAL UPF / 2013

DIRECTOR DE LA TESI

Dr. Amador Vega (Departament d'Humanitats)

INSTITUT UNIVERSITARI DE CULTURA

A Enrique Carrión

Agradecimientos

La curiosidad por el discurso religioso en la literatura peruana ha sido el motivo de esta investigación y por ello agradezco a cada persona citada a lo largo de sus páginas, pues mi única labor ha sido entretejer sus propuestas. Agradezco profundamente a Amador Vega por haberme guiado a lo largo de esta búsqueda, pero mucho más, por su paciencia para enseñarme a dialogar con el arte, la mística y para escuchar mis ansiosas explicaciones sobre la religiosidad que me rodea. También debo agradecer a Michael Pfeiffer, a quien le debo que, en medio de sus charlas sobre cómics y Frye, me aconsejara bucear en el mundo de las diferencias y dejar atrás los intentos universales.

Esta curiosidad religiosa tiene un padre, José María Arguedas, quien me llevó a conocer a mis queridos “zorros arguedianos”, grandes compañeros con grandes esperanzas: Carmen María Pinilla, Santiago López Maguiña, Cecilia Rivera, Gonzalo Portocarrero, Cecilia Esparza y los demás amigos que reunidos en casa de Rafael Tapia, escucharon en largas sesiones mis intuiciones sobre los mitos de Huarochirí y alentaron con su conocimiento y experiencia tantas de estas pesquisas. Fue en esas reuniones en las que me presentaron a William Rowe y al padre Gustavo Gutiérrez, a quienes agradezco haberme enseñado el alma de la religiosidad arguediana. A Martin Lienhard le agradezco todo el apoyo que me dio acerca del mito en la literatura latinoamericana. A mis amigos historiadores, Nelson Manrique y Betford Betalleluz, les agradezco por todos los insumos que me dieron para poder imaginar la historia del Perú, siglo por siglo; a Cléber S. Dias por ayudarme con los fascinantes misterios paleográficos del Manuscrito de Huarochirí. Debo agradecer también a mis alumnos por escucharme en mis clases de literatura y dejarme afinar con ellos el acercamiento cosmológico de esta investigación, quizá no tengan idea de cuánto me han ayudado. A mis amigos de Poyeni por dejarme leerles Arguedas. A mis amigos de los martes les doy las gracias por su cariño y por resolver cada uno de mis tropiezos filosóficos siempre con una sonrisa. A Pere Canal por ayudarme con el acabado final. A Natasha, Andrea, Joanna, Eli y Avril por todo su amor y su apoyo, gracias a ellas conseguí el tiempo necesario para escribir y soñar.

Finalmente, a Daniel, por haberme dicho que quería ser un *danzaq* cuando sea grande.

Resumen

La presente investigación busca demostrar que los principios de Northrop Frye utilizados en *Anatomía de la crítica* aportan a la comprensión de inteligencias narrativas distintas de la occidental. Para ello, la inteligencia narrativa andina será descrita por medio de tres configuraciones: la configuración cosmológica de la representación mítica, la configuración de las tramas literarias y la configuración del devenir de los modos ficcionales.

Utilizando las configuraciones anteriores, se propone un orden de la configuración del devenir de los modos ficcionales andinos que sigue dos principios: la representación literaria de la relación entre el autor y su sociedad y la representación del poder del héroe. De esta manera, se demuestra como la ficción de la narrativa andina se trata de una ficción externa particularmente distinta de la occidental y se propone cinco modos ficcionales, los cuales anhelan convertirse en el modo de representación más auténtico de la realidad.

Abstract

This dissertation aims to demonstrate that the principles that Northrop Frye uses in his *Anatomy of Criticism* contribute to our understanding of narrative intelligences other than that of the West. In order to do so, I describe the Andean narrative intelligence using three configurations: the cosmological configuration of mythic representation, the configuration of literary plots, and the configuration of the tendencies of fictional modes.

I thus propose an order for configuring the tendency of Andean fictional modes that follows two principles: the literary representation of the relation between the author and his society, and the representation of the hero's power. I thereby demonstrate how Andean narrative fiction is an external fiction—one that is particularly different from that of the West—and propose five fictional modes intended to become the most authentic mode of representing reality.

Introducción

El escritor peruano José María Arguedas, un mestizo criado por indígenas en los andes, dedicó toda su vida al estudio mítico y antropológico de la cultura andina para lograr su revalorización. Su novela *Los ríos profundos* (1958), sus investigaciones y las actividades culturales que organizaba habían logrado que los artistas e intelectuales, particularmente los que pertenecían a los sectores altos de la sociedad, se interesaran por comprender e incorporar la cosmovisión andina, especialmente mítica, en su discurso. Sin embargo, en el año 1965, tras haber publicado la novela *Todas las sangres* (1964), Arguedas se deprimió intensamente al ser *acusado* de haber escrito una obra “que sociológicamente no sirve como documento”¹. Sumado a sus problemas psicológicos y biográficos, que para él encarnaban el conflicto entre la cultura occidental y la andina, Arguedas se quitó la vida pocos años más tarde, señalando que este acto casi sacrificial debía interpretarse simbólicamente como el cierre de un ciclo en la historia del Perú y el comienzo de otro nuevo (ARGUEDAS, 2011, 220). Esa transformación embebida de la perspectiva mítica arguediana, que podía “leerse” en su vida de manera simbólica, ha provocado que desde entonces su obra haya sido muy estudiada desde una perspectiva biográfica tanto por científicos sociales, como por críticos literarios, culturales y psicoanalistas. A todos esos estudios subyace el hecho de que Arguedas se presentaba a sí mismo como un mensajero venido del pueblo andino. El éxito de su impacto en el mundo intelectual hoy día ha llevado a que sea considerado un “héroe cultural”².

Para aquellos que somos lectores de Arguedas, resulta ineludible identificar innumerables símbolos y metáforas de su obra e interpretarlas en analogía con su vida y, a la vez, con los conflictos y transformaciones sociales del Perú producto de la exposición y revaloración de la cultura andina, la cual, a pesar de todo, continúa presentando hasta el día de hoy los mayores índices de pobreza en el país. Hoy, cuarenta años después de su muerte, la crítica arguediana se pregunta por qué durante la mesa redonda sobre la literatura peruana se exigió al autor de la novela *Todas las sangres*, una obra ficcional, que esta tuviese que representar “la verdad”:

Toda creación artística hunde sus raíces en la realidad social, incluso si intenta darle la espalda; el escritor y el artista son inevitablemente seres históricos y reflejan su época y su inserción en ella. Pero las auténticas obras –incluso las que, como las de Arguedas, se proponían cumplir un papel concreto en los procesos por los que atravesaba su sociedad— lo son en la medida en que dejan de ser puro documento y se convierten en hechos de lenguaje cuya autonomía y significado son de otro orden. Todo análisis del fenómeno literario tiene que

¹ Comentario de Sebastián Salazar Bondy en ROCHABRÚN (ed.), 2011, 39.

² Así lo llama Antonio Cornejo Polar en su libro *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (2004).

reconocer su especificidad, que lo hace intransferible³.

Las explicaciones de José Miguel Oviedo sobre por qué los científicos sociales habían reaccionado tan duramente contra la novela de Arguedas, pueden comprenderse si es que se toma conocimiento del contexto histórico en el que se había convertido en una dramática urgencia el dejar de ser una sociedad subdesarrollada e injusta, en el que la literatura peruana pasaba por un momento de gran energía creadora y cuando la socio-crítica estaba de moda en Europa y América del brazo de las corrientes de interpretación marxista. Pero al revisar el canon y la historia de la literatura peruana se puede constatar que el exigir una *representación verdadera de la condición social* a la obra literaria ha sido la motivación de los mejores escritores y de las mejores fiestas (cuyas comparsas representan momentos simbólicos de la historia del Perú) desde que se tiene registro. donde ya se había discutido el alcance del Indigenismo de comienzos del siglo XX Observar el canon aún vigente de la literatura peruana de José Carlos Mariátegui (7 *Ensayos de la realidad peruana*, 1928) nos remite a una consecuente selección de voceros que hablan en nombre de la *realidad*. Es desde esta perspectiva que damos sentido al cuestionamiento que el mismo Arguedas realiza cuando se distancia del Indigenismo y al enfrentamiento de los poetas de la poesía pura con los representantes de la poesía social (1940).

1. Propósito de la tesis

En la presente tesis se demostrará que más allá de tratarse de una contingencia histórica, la exigencia de la crítica peruana a la literatura por mostrar la “verdad” como documento, se debe a una confusión de las categorías de ficción que incluso confronta dos visiones distintas. Mientras que para la tradición occidental, la ficción está enfocada en la imaginación de las tramas y la invención de los personajes, la ficción peruana de raíz andina, parece siempre haberse preocupado por ficcionalizar la realidad e incorporarla al texto. Aunque críticos literarios como Oviedo se hayan esforzado por destacar la incomprensión de la ficción literaria⁴ en algunos autores que insistían en denunciar los problemas sociales, no ha llegado a comprenderse que la categoría de ficción occidental no es absoluta ni universal, sino que en distintas culturas existen distintas inteligencias narrativas y, por ello, distintas maneras de representación simbólica en la ficción.

³ Entrevista a José Miguel Oviedo en PINILLA (ed.), 2003, 90.

⁴ En la revista que él editaba junto con Mario Vargas Llosa y Luis Loayza, *Literatura*, Oviedo publica el artículo de Mario Vargas Llosa en el que reprocha la poesía comprometida de Alejandro Romualdo: “¿Es útil el sacrificio de la poesía?”, en: *Literatura*, 31(1959).

Dentro de la tradición crítica, el único autor que hemos encontrado que distinga clases de ficciones es Northrop Frye en su ensayo sobre los modos ficcionales en *Anatomía de la crítica* (1991 [1957]): compleja propuesta de un sistema literario con conciencia, además, de estar realizando una descripción que solo se ha centrado en la descripción de la tradición literaria occidental.

2. Hipótesis

El propósito de la presente tesis es demostrar que los principios cosmológicos que configuran la teoría literaria de Northrop Frye, utilizados en culturas como la peruana (distintas de la occidental y con una historia de lacerante conflicto con ella en este caso), permiten la comprensión de al menos otra clase de ficción y sus modos ficcionales de representación derivados de una cosmovisión del ser humano y su entorno natural, en este caso el andino, y que configuran su propia inteligencia narrativa.

3. Marco Teórico

Probablemente encasillada en la crítica arquetípica y al seguimiento de arquetipos en diversos textos (literatura, cine, cómic), solo dos autores, Tzvetan Todorov y Paul Ricoeur, han prestado atención a la crítica de modos ficcionales que establece Northrop Frye en el primer ensayo “histórico” de su célebre *Anatomía de la crítica*. El primero, Tzvetan Todorov en su ensayo “Introducción a la literatura fantástica” (2006 [1970]), reprocha la falta de criterios científicos para el establecimiento de los cinco modos ficcionales básicos construidos sobre la definición de poder del héroe de la *Poética* de Aristóteles. Confundido por la generalización con la que Frye combina grados y clase de poder, Todorov sostiene que si los hubiese establecido previamente y combinado de manera algebraica, se hubiese obtenido mayor variedad de modos ficcionales. Una consecuencia de esta reinterpretación sería, por lo tanto, abrir el sistema arquetípico de Frye a través de una conversión de lo histórico a la teórico, similar a la que propone Todorov para los modos ficcionales.

Cuando Todorov analiza los modos ficcionales, descubre que Frye solo menciona cinco modos que pueden comprobarse en la historia de la literatura:

1. El héroe tiene una superioridad (de naturaleza) sobre el lector y sobre las leyes de la naturaleza; este género es el mito.

2. El héroe tiene una superioridad (de grado) sobre el lector y sobre las leyes de la naturaleza; es el género de la leyenda o del cuento de hadas.
3. El héroe tiene una superioridad (de grado) sobre el lector, pero no sobre las leyes de la naturaleza; estamos frente al género mimético elevado.
4. El héroe está en una posición de igualdad con respecto al lector y a las leyes de la naturaleza; es el género mimético bajo.
5. El héroe es inferior al lector; es el género de la ironía. (2006, 33-34).

Los criterios con los que Frye los construye (diferencia de clase o grado y si puede escapar o no a las leyes de la naturaleza), dice Todorov, permiten establecer trece modos ficcionales que pueden considerarse “teóricos”, es decir, puede que no hayan existido, pero que sí puedan existir:

Para hacer aparecer las incongruencias internas bastará un rápido análisis de la clasificación. 1. Allí se compara una unidad, el héroe, con otras dos: a) el lector (“nosotros mismos”) b) las leyes de la naturaleza. Además, la relación (de superioridad) puede ser cualitativa (“de naturaleza”) o cuantitativa (“de grado”). Pero si esquematizamos esta clasificación, advertimos que hay un gran número de combinaciones posibles que no figuran en la enumeración de Frye. Digamos de inmediato que hay asimetría: a las tres categorías de superioridad del héroe no corresponde más que una sola categoría de inferioridad... Una objeción a nuestra propias objeciones podría ser la siguiente: si Frye no enumera más que cinco géneros (modos) de las trece posibilidades teóricamente enunciadas, es que esos cinco géneros existieron mientras que no puede afirmarse lo mismo respecto de los ocho restantes. (2006, 36).

Esta “corrección” sin duda es consecuencia de la perspectiva estructuralista, que analiza las obras hasta un nivel atómico en busca de las estructuras científicas del discurso, claramente expuesto por Umberto Eco en *La estructura ausente* (1986 [1968]). El mismo Todorov, muchos años después, en su *Crítica de la crítica* (1991 [1984]) explicará la confusión e irrelevancia de su comentario a Frye.

Northrop Frye es un autor ajeno a la tradición estructuralista. Él se encuentra, como Mijaíl Bajtín, Gilbert Durand, René Girard y Paul Ricoeur, dentro del pensamiento desarrollado por la antropología filosófica de Ernst Cassirer y su acercamiento hermenéutico que procura una visión holística del símbolo como parte integral de la condición humana. Dentro de este conjunto de autores, el filósofo y hermeneuta Paul Ricoeur, en el segundo tomo de *Tiempo y narración* (1995b [1984]), dedicado a la “configuración del tiempo en el relato de ficción”, se basa en la teoría de los modos ficcionales de Frye para describir lo que él llama la “inteligencia narrativa” de una cultura y que consiste en el procedimiento sintagmático y paradigmático de la configuración narrativa que comparten sus autores y lectores⁵. El devenir de los modos

⁵ A la descripción de la “inteligencia narrativa” también dedica Ricoeur el segundo capítulo “La construcción de la trama. Una lectura poética de Aristóteles” de la primera parte de su libro *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (1995a [1983]), donde expone el concepto de “triple mimesis”. El concepto de cultura en el que se basa Ricoeur es tomado de Clifford Geertz, *The*

ficcionales en las formas de representación que anhelan ser cada vez más verosímiles en Occidente que encuentra en Frye le parece “plausible” y lo utiliza para comprender el sentido apocalíptico en el tiempo ficcional, el límite máximo de cuestionamiento irónico al que ha llegado la literatura contemporánea.

Tomamos como marco teórico de esta tesis el concepto de “inteligencia narrativa” de Paul Ricoeur: “...la inteligencia narrativa no se limita a suponer la familiaridad con la red conceptual constitutiva de la semántica de la acción; requiere, además, familiarizarse con las reglas de composición que gobiernan el orden diacrónico de la historia.” (1995b, 119). Desde la perspectiva que resalta la lectura del centro de deseo y carencia apocalíptico sobre el que se construye la teoría ficcional de Frye, el arquetipo o trama literaria pregenérica se torna en una “herramienta” hermenéutica de lectura intertextual para Ricoeur que permite establecer los modos ficcionales a partir de los modos de representación en la historia de una cultura. Ricoeur, aunque solo aplica estas herramientas a la “inteligencia narrativa” occidental, reitera que otras culturas pueden tener sus propias y distintivas configuraciones narrativas, las cuales se originan, remitiéndonos nuevamente a Frye, en la cosmología mítica de cada una: “Comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del “hacer” y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas.” (*Ibid.*).

Los principios y categorías de Frye serán desarrollados a profundidad en cada uno de los tres capítulos utilizando como método el recurso de Ricoeur de la lectura transhistórica, el cual requiere de cierta esquematización de una tradición literaria a partir de los deseos y carencias latentes en los mitos de origen religioso. Compartimos con Frye, Ricoeur y Frank Kermode (1983 [1967])⁶ la definición de literatura como resultado del nexo entre “ficción” y el “mito roto” de Paul Tillich: el mito que se ve a sí mismo con conciencia de ser solo eso, un mito construido con palabras, en tanto la desmitologización de los relatos produce que las tramas se mantengan en una tradición narrativa, pero bajo la sospecha de que se trata de una representación ilusoria, inventada.

interpretation of cultures (1973) y enriquecido con la propuesta de Ernst Cassirer, en la cual las formas simbólicas son interpretadas como procesos culturales (*Filosofía de las formas simbólicas*, 1988 [1925/1929]).

⁶ Paul Ricoeur desarrolla el tema en el Tomo II de *Tiempo y narración* (1995b, 414-419).

3.1 La teoría de los arquetipos de Northrop Frye

En 1957, el pastor y profesor de literatura canadiense Northrop Frye publicó el libro *Anatomía de la crítica*. En este texto, Frye tenía la intención de poder esbozar en un solo sistema, científico y poético a la vez, todo el fenómeno literario; como resultado, el sistema descrito en su libro abarca tanto la crítica como la naturaleza ficcional de las obras mismas, la historia de la literatura, sus arquetipos y sus géneros. Todo este diseño tenía el propósito de poder superar los debates entre escuelas de la crítica literaria (particularmente el generado por la postura extrema del *New Criticism* que abandona la tradición histórica por el estudio de la forma en las obras aisladas), las cuales desarrollaban cada una por su lado, según Frye, distintos aspectos de un solo fenómeno, el literario, cuando estos “aspectos” debían entenderse como complementarios en lugar de incompatibles. Ahora bien, aunque su sistema abarca cuatro grandes teorías, la teoría de los modos ficcionales, la teoría de los símbolos, la de los arquetipos y la de los géneros, ha sido sin duda su teoría arquetípica la más difundida por él mismo, así como uno de sus aportes más polémicos a la historia de la crítica literaria (NOHRNBERG, 2001).

Por arquetipo debemos entender una estructura formal carente de contenido y no un mito específico, como el de Edipo por ejemplo. Los cuatro arquetipos de Frye son la comedia, el romance, la tragedia y la ironía y ellos no guardan correspondencia con los géneros literarios, es decir, una obra de teatro puede poner en escena una tragedia como *Macbeth*, así como la novela *El túnel* de Ernesto Sábato puede narrarnos el mismo arquetipo, aunque con otro argumento. Estos arquetipos tienen su origen en los mitos religiosos (compuestos por los anhelos y pesadillas del ser humano, así como de los rituales en los que se perpetúan de manera cíclica, como la tragedia en las fiestas de Dionisos) que debido a la secularización de la literatura a lo largo de la historia han ido desplazándose dentro de las obras literarias, generándose un proceso que va del centro a la periferia: del mundo mítico y legendario que tiene al mito como argumento hacia el naturalismo o realismo contemporáneo en el que los mitos conforman la estructura arquetípica del texto y no necesariamente su argumento. *El túnel* no nos narra un mito trágico de vigencia religiosa, pero sus páginas nos relatan, al igual que *Ajax* en los tiempos de la *pólis*, la caída del héroe por la *hýbris*. Frye asume que esto es cierto y no se esfuerza por comprobarlo. No obstante, como señala Todorov, sí es cierto que prima en la literatura una forma representación equivalente a la religiosa:

¿Cómo se manifiesta, concretamente, una mitología? En las sociedades tradicionales, encuentra su expresión en los mitos y en las diversas formas de práctica religiosa. En las sociedades modernas, este papel es asumido por lo que llamamos cultura, con, en su centro, las artes y más particularmente la literatura, la literatura narrativa más que todo lo demás. De ahí la afinidad entre religión y literatura: no porque ésta provenga de aquélla, o deba reemplazarla, sino porque

ambas son variedades de la mitología, adaptadas a sociedades diferentes. La literatura –a la cual volvemos tras un largo desvío- no es una forma degradada de ciencia, no es una descripción del mundo, sino una expresión de los valores de una sociedad, un mundo imaginado. La función de la literatura es la de “dotar a la sociedad de una visión imaginaria de la condición humana”, escribe Frye... (TODOROV, 2006, 98).

Cada uno de los cuatro arquetipos tiene una clara estructura compuesta por acciones, personajes y fases temáticas a los que pueden asociarse, de acuerdo con Frye, todas y cada una de las obras de la literatura occidental (que por momentos parece asumir como universales), además de representar fenómenos específicos de la condición humana, básicamente los de inclusión y exclusión de la sociedad. De esta manera, se puede trazar la historia de un arquetipo desde un mito trágico específico, como el de Orestes, y establecer asociaciones que puedan aportar a la lectura de *Hamlet* de William Shakespeare o de *El proceso* de Franz Kafka, obras que comparten un arquetipo trágico (la expulsión del héroe), pero que ha sido representado de acuerdo a la visión del mundo y las formas de representación artísticas propias del mundo isabelino del siglo XVI o de la vanguardia existencialista del siglo XX, como si el arquetipo común iluminara las diferencias de estilo, verosimilitud y plausibilidad moral de diversos momentos históricos.

3.2 La condición humana representada por los arquetipos

Los fenómenos humanos que representan los cuatro arquetipos de Frye están en relación con los anhelos de inclusión y las pesadillas de la exclusión social. Y aunque la teoría arquetípica los señala, Frye expresamente declaró en su *Anatomía de la crítica* que no era de incumbencia para su sistema literario el disertar sobre estos fenómenos, pues su visión sinóptica y romántica de la literatura lo obligaba a permanecer dentro de la disciplina que a él le interesaba sistematizar sin recurrir al psicoanálisis, la teología o la sociología.

El universo de la poesía, sin embargo, es un universo literario y no un universo existencial aparte. Apocalipsis significa revelación y cuando el arte se vuelve apocalíptico, revela. Pero revela sólo en sus propios términos y en sus propias formas: no describe ni representa un contenido aparte de revelación... El crítico en cuanto tal nada tiene que decir a favor o en contra de las afirmaciones que una religión elabora a partir de estas concepciones. (FRYE, 1991, 168).

Esta afirmación, sin embargo, no significa que Frye tenga una visión ingenua acerca de la literatura, sino centrada en sí misma. Al respecto, dice Todorov que: “Frye se dio cuenta de que... la literatura no existía.” (TODOROV, 2006, 93). Y luego explica su

broma a partir de dos constataciones que realiza en *Anatomía de la crítica*:

La primera es que la literatura se define de modo diferente según los contextos históricos y sociales; que no existe, pues, una definición estructural posible del objeto literario (*Ibid.*; cf. FRYE, 1991, 345), y que la literatura es un objeto profundamente heterogéneo. La segunda, que no es más que una extensión de la primera, consiste en que no se puede separar la literatura de los demás discursos de una sociedad (cf. FRYE, 350; TODOROV, 2006, 99): lo “literario” se encuentra también fuera de la literatura, como lo “no-literario” en su interior. (Cf. *Ibid.* TODOROV).

Para Todorov, Frye sí logra abrir el universo literario al universo verbal en general, sobre todo al incluir la literatura popular, la música, el cine, el cómic. Pero Todorov no se adentra en los alcances antropológicos de la condición humana a la que se refiere Frye, pues esa es la piedra de toque en la que a nivel crítico, la literatura no puede separarse de los demás discursos críticos de una sociedad. Esta contención ha provocado dos reacciones opuestas de larga data. Los defensores de su teoría literaria le resaltan una vocación antropológica que se deriva de la perspectiva mítica que Frye comparte con su generación (Carol Ohman, 1970 y muchos otros defensores de Frye: A. C. Hamilton, 1998; Jonathan Hart, 1995; Alvin A. Lee y Robert D. Denham, 1978, 1994, 1998). Al respecto se pregunta Keneth S. Rothwell:

Perhaps Frye does not dwell at greater length on these matters because they have already been brought to a high art by older historical scholars and textual critics. Besides, the disciples of myth criticism are no more prone to abusing their methodology than the practitioners of historical and textual criticism. In favor of myth criticism is simply the ineluctable fact that it participates in major intellectual methodologies of the twentieth century: Freudian and Jungian psychology, linguistics, folklores, and cultural anthropology. (1974, 597).

Pero otros autores, conscientes de que el sistema literario y su teoría arquetípica se desprenden de las propuestas de Oswald Spengler y Ernst Cassirer (COUPE, 2002), le reclaman no haberla desarrollado. Entre ellos, la crítica más *amable* fue la que realizó Eric Gans:

A theory of desire is the foundation of any anthropology that goes beyond simple empiricism. Insofar as in Frye's case such a theory exists, or can at least be inferred, he has created one of the few contemporary critical doctrines of more than philological significance; but because this theory of desire is never explicitly developed, and is in fact not the source but a mere reflection of his theory of literature, Frye's anthropology can only remain like Fraser's an essentially taxonomic one, capable of seeing form only where form is explicitly given rather than relating empirically observed patterns to the latent forms of desire. (1978, 28).

Esta polémica sería imposible si es que no hubiese correspondencia entre arquetipos literarios y fenómenos de la condición humana; sin embargo, estas correspondencias sí

han sido trabajadas a profundidad por críticos literarios fuera de la tradición arquetípica y con claras intenciones antropológicas: el humor y la risa como formas de liberación que le corresponden al arquetipo de la comedia, en tanto este arquetipo representa el triunfo del ideal humano en el que la sociedad absurda o caduca es reemplazada por una sociedad más libre, es uno de los principales ejes de la propuesta de Mijaíl Bajtín en su lectura de la literatura, en especial la medieval y cuando se ocupa de la naturaleza de la novela. La aventura de la integración del héroe a la cima de la sociedad, que corresponde al arquetipo del romance, no es otro fenómeno que el del héroe solar en la clásica interpretación de Joseph Campbell o el proceso de individuación de Carl G. Jung. Ahora bien, las coincidencias con Jung son mucho más profundas en tanto que comparten el término “arquetipo”, a pesar de que designan distintos conceptos. Años después de haber introducido el término, Northrop Frye en el *Grán Código* (1988 [1982]), algo avergonzado aclarará en su introducción que al momento de escribir *Anatomía* no se había percatado del empleo que Jung ya había realizado del término. Para Frye es indiferente si la literatura se trata de un fenómeno del inconsciente colectivo o de un acontecer cultural, dado que, como señala Ricoeur, se trata más de una herramienta para una lectura intertextual. No obstante, dejando de lado las diferencias conceptuales, lo cierto es que Jung construyó su característico “proceso de individuación” (JUNG, 2007) tomando como base obras literarias que comparten el arquetipo del romance, en su mayoría medievales o románticas, así como Freud utilizó argumentos clásicos de la mitología griega para buena parte de sus analogías (PIQUER, 2008).

En contraposición a los dos arquetipos hasta aquí mencionados, cuyo carácter es claramente inclusivo (comedia y romance), están las tendencias de la condición humana que los arquetipos representan como una pesadilla en la que el individuo es excluido de la sociedad: el ciclo de violencia mimética y la expulsión del chivo expiatorio son representados en el arquetipo de la tragedia mediante la caída del héroe y su reino, su familia y la sociedad. Este fenómeno ha sido siempre investigado en la tragedia e incluso aquellos que como Pierre Vernant (2002) cuestionan la obsesión de René Girard por forzar en algunas ocasiones las cosas en busca de la envidia “shakespereana”, no pueden evitar ver al héroe trágico como el ser sacrificado para conseguir la paz en su comunidad. Finalmente, estados como el extrañamiento y la anomia desarrollados por Freud y otros pensadores de los albores del siglo XX son representados por el arquetipo de la ironía cuando manifiesta el choque brutal del ser humano contra una realidad que devela la imposibilidad de la realización de los ideales convencionales de inclusión (MARTÍNEZ, 1998).

3.3 Los límites de la gramática arquetípica de Frye

El cuestionamiento a la *Anatomía* de Frye en la academia literaria básicamente se ha concentrado en dos aspectos: el primer aspecto está focalizado en su propuesta de la teoría arquetípica, pues los estudios mitológicos que vinculan las manifestaciones culturales con los mitos han dejado de buscar relatos comunes y universales, arquetípicos. Hoy consideran las diferencias entre los mitos mucho más provechosas que las coincidencias para comprender las particularidades de la visión del mundo en diferentes culturas, como por ejemplo la china, la amazónica, la clásica o la andina. El segundo aspecto en el que se han concentrado sus críticos ha sido en discutir la científicidad de su argumentación en el planteamiento de su sistema literario, en el que el estudio de los arquetipos solo viene a equivaler a la cuarta parte.

Respecto de los problemas que presenta la teoría arquetípica, buena parte de estos surgen de la categoría misma de arquetipo, categoría que han discutido Rudolf B. Gottfried (1968), James Schroeter (1972) y con especial agudeza Bert O. States (1980). Como señalamos líneas arriba, se trata del problema de la búsqueda de universalidad propio del análisis mitológico contemporáneo a Frye. Quizá sea René Girard quien lo ha explicado con mayor claridad en su introducción a *Veo a Satán caer como el relámpago* (2002). En este libro Girard expone las razones por las que primero se subrayó la universalidad y con ello se cuestionó la trascendencia de las creencias católicas, reducidas a ser como un mito más de cualquier cultura. Pero una vez hecho esto, la singularidad y no las diferencias *porque sí*, son las que nos muestran distintas respuestas de distintas culturas a los problemas de la condición humana:

Pese a su exaltación, el comparatismo de los viejos etnólogos no ha llegado a superar nunca el estadio impresionista. Nuestra época poscolonial, tanto por razones de moda intelectual como por oportunismo político, ha sustituido la frenética búsqueda de semejanzas por una glorificación, no menos frenética, de las diferencias... La equiparación de los textos bíblicos y cristianos con mitos es un error fácil de refutar. El carácter irreductible de la diferencia judeocristiana puede demostrarse. (GIRARD, 2002, 13).

Más allá de las razones políticas o del contexto histórico, lo cierto es que la búsqueda de la universalidad puramente literaria tiende a la taxonomía y esto da como resultado un método que solo se retroalimenta y que puede incluso llegar a limitar la interpretación de una obra literaria o de cualquier fenómeno social. Mientras el arquetipo busque la universalidad, tenderá naturalmente a clasificar obras para demostrar que existe.

A ello hay que sumarle que, como señala States (1980), no es necesario el arquetipo para advertir la presencia de movimientos estructuradores constantes de la condición humana representados en la literatura. Frye, en la descripción de los modos ficcionales,

utiliza la dicotomía básica entre tragedia y comedia similar a las estructuras que usa Mijaíl Bajtín bajo el nombre de “las grandes formas arquitectónicas” (1989 [1975]) de la literatura. Pero ocurre que Frye, aunque igual los llama tragedia y comedia, habla de modos ficcionales, cómicos y trágicos, y de los arquetipos de la tragedia y la comedia. Y ese es otro de los defectos favoritos de sus adversarios: que Frye utilice los mismos nombres para conceptos familiares pero distintos entre sí en sus ensayos, actitud criticada en un inicio por Gottfried (1968) y Schroeter (1972), entre otros.

¿Qué puede aportar identificar el arquetipo con el que calza una obra? ¿Es necesario que esto ocurra? Este es uno de los reclamos de Todorov a la obra de Frye, pues de alguna forma la teoría de los arquetipos, al estar separada de la teoría de los modos ficcionales, solo cumple un rol taxonómico, el cual se puede romper si es que se decide subrayar el aporte de la antropología literaria que contiene su sistema arquetípico:

... *Anatomía de la crítica*: libro enciclopédico y sinóptico, una especie de superclasificación que reserva un lugar a todos los aspectos de la obra, pero que, evidentemente, se niega a interpretar las obras o a situarlas en relación a la historia de la sociedad; un inventario de las formas literarias, en el sentido amplio de la palabra “forma”, que incluye las configuraciones temáticas, los niveles de sentido, las clases de imágenes, las convenciones genéricas, subdividiendo cada una de estas mismas categorías en dos, cuatro o cinco subcategorías que vienen a ilustrar ejemplos sacados, también, de una cultura enciclopédica. Esta taxonomía podría, desde luego, mejorarse en tal o cual punto (y el propio Frye no se ha privado de hacerlo), pero no será jamás otra cosa que lo que es: una taxonomía, es decir, una herramienta del pensamiento más que el pensamiento mismo. (1991, 93).

Al abrir el sistema de Frye para describir arquetipos de otras culturas en pos de comprender otras clases de ficción, la teoría dejaría de ser taxonómica, pues la explicación de la inteligencia narrativa remite obligatoriamente a una representación cosmológica de la condición humana, del hombre, la sociedad y su entorno.

3.4 Relaciones con la ciencia y la religión de la teoría arquetípica

Lamentablemente, es imposible no tener que recurrir a presentar esquemáticamente el sistema completo de las cuatro teorías que conforman su *Anatomía*, pero es útil en tanto nos interesa subrayar su forma de sistematización. Solo de esa manera se podrá comprender las críticas a la cientificidad de este sistema. Sabemos que esquematizar a Frye ha resultado siempre contraproducente, pues al simplificarlo se cometen terribles malentendidos, como lo señala el mismo Jonathan Hart (1995), quien reconoce el haber tenido también que recurrir a los esquemas. Este esquematismo es para Paul Ricoeur inevitable al momento de trazar la configuración de una inteligencia narrativa y no debería molestarnos.

La propuesta de un sistema unitario de la literatura está compuesta, para Frye, de cuatro teorías complementarias expuestas en cuatro ensayos. En la descripción que se presenta a continuación se resaltarán la relación complementaria entre ellas:

La teoría de los modos está compuesta por los cinco modos ficcionales antes mencionados (mito, romance, mimético elevado, mimético bajo e ironía). Y las obras optan, por cuestiones de verosimilitud genérica, por uno de ellos. Estos modos ficcionales están organizados, a su vez, por dos grandes formas, la tragedia y la comedia, las cuales también pueden clasificarse. A la par, señala Frye, el ensayo y la lírica tienden a ser, más que modos ficcionales, modos temáticos, centrados en la intención del autor. Esta literatura temática también comparte los cinco modos de representación ficcional. Existen entonces, tres “clases” de ficción (a las que también llama “modos”): interna trágica, interna cómica y externa temática, que se han manifestado de cinco “modos” distintos: mito, romance, mimético elevado, mimético bajo e ironía.

Por otro lado, estos cinco modos ficcionales también le sirven a Frye para describir la historia de la literatura, pues él nota que a lo largo de la historia de Occidente, la literatura (y el arte) ha ido alejándose de la religión y secularizándose, de tal manera que coinciden en ambas las categorías con las formas históricas de representación. Inspirado en la obra de Spengler, Frye concibe estos modos históricos como cíclicos, anunciando un posible y discutible retorno de la literatura al mito. Lo importante es comprender que existen cinco modos “históricos” o “comprobados”, como dice Todorov, y que a lo largo de la historia algunos de ellos han sido primordiales en la forma de representación.

Una vez comprendidas las obras literarias a partir de su tipo de ficción y del tipo de representación que primaba en la época en la que fueron producidas, Frye pasa a su segunda teoría, la teoría de los símbolos. Su teoría de los símbolos está basada en la propuesta de niveles de lectura de Dante Alighieri. Después de que las obras han sido

clasificadas por su modo ficcional, corresponde ahora analizar las formas en las que se puede leer; siendo todas ellas complementarias y necesarias entre sí: desde la fase descriptiva, pasando por la literal, la formal y la mítica, hasta llegar a la anagógica, en la que las unidades de lectura que la conforman son los símbolos entendidos como mónadas. Los símbolos dan forma a los arquetipos. De esta manera se puede esclarecer la diferencia entre los modos ficcionales trágicos y cómicos y los cuatro arquetipos, pues mientras los primeros están asociados a la *representación* del poder del héroe en su sociedad, los arquetipos describen las *tramas*, los movimientos o acciones de los personajes centrales, ya no solo del héroe y, además, dan lugar a las partes de la estructura argumental, seleccionadas según el tema.

El arquetipo une, por lo tanto, las dos primeras teorías, pues está compuesto de imágenes simbólicas que le dan forma y representa los ideales que la ficción suele moldear: la integración y la exclusión. En este tercer ensayo del libro, los arquetipos son llamados *mýthoi* por Frye: la comedia o mito de la primavera y el romance o mito del verano son los integradores y la tragedia o mito del otoño y la ironía o mito del invierno son los excluyentes. Es necesario tomar en cuenta que la relación de cercanía entre los arquetipos los influye mutuamente, de tal forma los romances suelen surgir de una situación trágica y culminar en una cómica, por citar el ejemplo más obvio para Frye. A todo lo expuesto hay que añadir que debido a que las formas de representación que corresponden a cada época en la que se ha dividido la historia occidental (mito, romance, mimético elevado, mimético bajo e ironía - nótese que se reutilizan tres de los nombres a nivel conceptual-), el arquetipo o mito se ha ido desplazando, es decir ha pasado de tener una presencia literal cuando se representa como mito mismo para convertirse en la estructura simbólica de la obra más crudamente realista.

Este sistema se ve completado con la teoría de los géneros que vincula a la literatura con las otras artes representativas o miméticas: la música y las artes plásticas. De esta manera, las obras presentan, en lo que se refiere a los géneros literarios u organización, en el sentido más “físico” del término, un ritmo y una imagen (el cual depende de si la obra es representada, cantada, rezada, recitada o leída) que Frye divide en teatro, *épos*, lírica y prosa. Con esta visión sintética de las cuatro teorías en conjunto, debemos pasar a discutir los rasgos más importantes que caracterizan este sistema literario para que se pueda comprender mejor la ruta que seguirá la presente investigación para reorganizar la teoría arquetípica de Frye respetando la propuesta argumentativa que sostiene su sistema.

El segundo aspecto muy criticado al sistema unitario de la literatura antes descrito es que este es considerado poco científico, por ser metafórico y analógico, en lugar de causal (SCHROETER, 1972). La razón por la que Frye opta por ser metafórico y analógico es consecuencia de su coherencia hermenéutica con los orígenes religiosos de la literatura. Dado que intenta realizar un estilo de prosa crítica que simbolice el

lenguaje literario (resaltado tanto por sus opositores como por sus más férreos defensores), debe recurrir a una argumentación más de tipo cosmogónica que causal.

Muchos de los críticos, entre ellos los más importantes, han cuestionado el valor de demostración científica del sistema porque este “suele” mostrar sus definiciones mediante la apelación a formas simbólicas, como por ejemplo la permanente organización del sistema literario en números armónicos de larga tradición religiosa y analogías similares (cinco modos ficcionales inspirados en Aristóteles y divididos en cuatro tendencias, cuatro niveles de lectura tomados de Dante, cuatro arquetipos en sincronización con la naturaleza, y cuatro géneros literarios). De todas las analogías de simbolismo religioso que han escandalizado a sus críticos, la más reiterativa ha sido la crítica de Schroeter (1972), que subraya el carácter “astrológico” de su teoría arquetípica y que Rothwell (1974) corrige al remitirnos a una visión “astronómica”. La corrección de Rothwell (1974, 599) no es solo anecdótica, sino profunda, pues su corrección nos sirve para comprender que las razones de Frye son astronómicas porque ello es parte sustancial de la religión en tanto uno de los conocimientos de la religión en relación con las estaciones del año y su influencia en el sistema social:

Nunca se ha ignorado la importancia de los fenómenos celestes de un modo completo. Muy pronto ha tenido que caer el hombre en la cuenta del hecho de que toda su vida dependía de ciertas condiciones cósmicas generales. La salida y la puesta del sol, de la luna, de las estrellas, el ciclo de las estaciones, todos estos fenómenos naturales son hechos bien conocidos que desempeñan un papel importante en la mitología primitiva. (CASSIRER, 1967, 44.).

Y si Frye sostiene que la literatura viene de la religión, su prosa crítica debe proceder, como el pensamiento religioso, por medio de analogías. Denis Cosgrove (1990) sostiene que este pensamiento está recobrando vigencia desde que se perdiera con el Renacimiento. Dado que su ámbito de pensamiento es la geografía, Cosgrove se encuentra muy interesado en la forma como la religión, a través de la cosmología, se vincula con la agricultura y el entorno natural. En este contexto él revaloriza el pensamiento medio ambiental, léase “armónico” u “holístico”, y le parece tan válido como el causal debido a su adecuación a la protección del entorno. La preeminencia de este pensamiento en las culturas orales nos conduce a preguntarnos por las posibilidades que puede desarrollar la teoría arquetípica de Northrop Frye en los estudios culturales.

Respecto de la validez del pensamiento “religioso”, Stewart Guthrie (1980) se ha dedicado a estudiar cómo el pensamiento religioso y su propia concepción de la “ciencia” funcionan por analogía, tal como se puede observar en el “razonamiento” analógico de la alquimia medieval. Guthrie sostiene, provocativamente, que la lógica religiosa puede entenderse como un razonamiento tan válido como el científico, en tanto representa nuestro mundo y nos permite comprendernos a nosotros mismo en él a través de la “antropomorfización”. Vale la pena mencionar el esquema de Guthrie en el que

encuentra una lógica equivalente entre el razonamiento científico y el religioso:

P1. Phenomena (aspects of the world as known through our senses) initially are ambiguous. D1. Therefore phenomena (at least salient or potentially significant ones) must be interpreted. P2. Phenomena are interpreted by a set of models based on experience of analogous phenomena. P3. A model by which to interpret a phenomenon in a context is chosen from the set by (a) its capacity to generate the phenomenon, (b) the likelihood of occurrence of the phenomenon from which the model derives, and (c) its subjective importance to the observer. P4. Humans, (a) because they are complex and multifaceted, generate a very wide range of phenomena; (b) as social beings, are likely to be wherever the human perceiver may be; and (c) are the most important factor in the human environment. D2. Therefore human-like models frequently are chosen to interpret ambiguous phenomena. P5. Generalization and systematization of this choice is the cognitive basis of religion. (1980, 187).

Frye no deja de discutir en su *Anatomía* que su forma de sistematización sí es científica, lo cual muchos autores han discutido. A nosotros nos sirve que sea religiosa ya que entanto remite a un orden cosmológico⁷ y a un aparato que pueda describir ese sistema de representación, nos permite poder “traducir” en un sentido antropológico, hermenéutico, los modos de representación del mundo.

3.5 La ficción y sus definiciones

En la crítica literaria ha primado una comprensión de ficción distinta de la que utiliza Northrop Frye, pues a pesar de que toda la teoría literaria tiene en común la obra de Aristóteles como punto de partida, Frye establece una distinción previa a los modos ficcionales: la ficción interna aristotélica y la ficción externa temática. Ninguno de estos modos, como veremos a continuación, deben ser confundidos con los “mundos posibles” o categorías similares con las que se ha estudiado la ficción literaria. Por todo ello, es necesario partir de una breve comparación entre las diversas definiciones para establecer por qué se utilizará la propuesta de Frye para estudiar la ficción en la literatura peruana.

La tradición de estudios sobre la ficción, estudiada por Antonio Garrido Domínguez (1996), ha planteado su acercamiento desde el reconocimiento de que existen “mundos mentales” paralelos al real, como son el mundo de los sueños o los mundos hipotéticos. Esta perspectiva ha sido estudiada desde la filosofía y la teoría literaria. Garrido Domínguez realiza una enumeración de los autores que han distinguido “tipos de mundo”, como por ejemplo Karl Popper y sir John Eccles en *El yo y su cerebro* (1977),

⁷ Cf. Polansky, 1981

Lubomir Doležel en *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles* (1997), y Thomas Pavel en *Mundos de ficción* (1986). Del trabajo de todos estos autores, señala Garrido Domínguez, ha surgido el concepto de “mundo posible”, así como los mundos “ontológicamente imposibles”. La necesidad de estos estudios se encuentra íntimamente ligada al surgimiento de la literatura fantástica durante el siglo XIX.

Pero han sido los acercamientos pragmáticos los que han tenido mayor influencia en la crítica literaria hispanoamericana, entre los que resaltan el trabajo de Tomás Albadalejo (*Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín* (1986)) y, particularmente, el de Susana Reisz de Rivarola, crítica literaria peruana que cuestionó los planteamientos anteriores, sobre todo los de Jurgen Landwehr (*Text und Fiktion* (1975)) y Tzvetan Todorov (*Introducción a la literatura fantástica*). Reisz es la autora de un método de análisis que si bien permite clasificar todos los tipos ficcionales (a partir de la convivencia de mundos que ella denomina “modalidades”), se diseñó, al igual que los anteriores, para estudiar la literatura fantástica y la real-maravillosa, muy importantes en la narrativa latinoamericana del siglo XX, especialmente en la obra de autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. En aquel momento, los estudios latinoamericanos se esforzaban en demostrar que las categorías utilizadas en la ficción eran insuficientes para dar cuenta del gran campo de obras que se abría ante sus ojos en un contexto político en el que se buscaba establecer la identidad latinoamericana.

Para comprender la definición de ficción que ha primado en la crítica literaria hispanoamericana, empecaremos describiendo la propuesta teórica de Todorov, la cual se construyó justamente a partir del cuestionamiento al conjunto “teórico” de Northrop Frye (esto es, modos ficcionales, niveles de lectura y arquetipos), para, irónicamente, utilizarlo como base para la elaboración de categorías estructuralistas que describieran clasificatoriamente a la literatura fantástica. Todorov, por lo tanto, también se aleja del estudio de los mundos que él mismo reclama, sean estos posibles o imposibles.

Aparentemente, la búsqueda de una rigurosidad estructuralista, y por ello teórica, llevó a Todorov a un “supuesto” alejamiento de la mirada transhistórica de la ficción y su clasificación en interna y externa propuestas por Frye, aunque, como a continuación demostraremos, su propuesta nunca pudo eludir la necesidad de establecer los modos ficcionales en contexto con la cosmovisión propia de la época correspondiente a la obra literaria.

El marco teórico de la *Introducción a la literatura fantástica* se construyó a partir de una dura evaluación teórica de *Anatomía de la crítica*. Todorov escogió a Northrop Frye por ser autor de la “teoría de los géneros” más importante después de la segunda guerra mundial, sobre todo porque en ese momento, en el contexto teórico se había empezado a descartar el estudio de los géneros en favor de las características distintivas de una obra

en particular. Por ello, Todorov propone analizar las categorías con las que Frye construye sus géneros (termino que es usado como equivalente a taxonomía) para encontrar las categorías estructuralistas que cumplan el mismo fin; en este caso, para estudiar el género fantástico.

A diferencia de Linneo⁸, Todorov no imagina el género de manera arbórea, sino que concibe el sistema literario como un entramado similar al de Frye, en el cual se entretajan todas las categorías estructurales, basadas en lo estático y lo dinámico, y a todas y a cada una de ellas las considera géneros. Todorov considera géneros los modos ficcionales, géneros los arquetipos, géneros los tradicionales (lírica, teatro, épica y prosa) y géneros los tipos de prosa. Al realizar esta operación, Todorov coloca en un mismo nivel estructural los distintos ensayos de Frye: el histórico (modos ficcionales), el ético (niveles de lectura), el arquetípico (las tramas literarias) y el retórico (géneros literarios).

Al analizar cada uno de ellos, en particular el género de los cinco modos ficcionales de Frye (mito, romance, mimético elevado, mimético bajo e ironía), Todorov critica su carácter histórico-descriptivo y presta atención a su limitación teórica, pues resalta que la unidad del héroe se compara con otras dos: el lector (“nosotros mismos”) y las leyes de la naturaleza. A partir de estas comparaciones en clase y en grado, Todorov infiere que la propuesta de Frye plantea muchas más posibilidades de modos que los cinco descritos:

Pronto llama nuestra atención el hecho de que Todorov considere todos los géneros “teóricos”, en particular porque esta afirmación surge a raíz del análisis de la propuesta de modos ficcionales en un ensayo que Frye denomina “histórico”. Pero en todo caso, lo que molesta a Todorov es el “descuido teórico” de Frye, dado que no expone todas las combinaciones posibles de las categorías, lo cual trae como consecuencia el descartar como teoría literaria todo el planteamiento de *Anatomía*. Este es quizá el punto de inflexión más claro, pues aunque Todorov anhela una teoría con categorías cuya combinatoria produzca la cantidad más abarcadora de posibilidades literarias, debe reconocer aquello que le critica a Frye, esto es, su limitación teórica por tener que realizar corroboraciones de carácter histórico descriptivo. Todorov resuelve la posible culpa con anunciarle al lector que se puede encontrar en cualquier momento con una obra que será “un nuevo género” no tomado en cuenta por él, pero que eso es algo que él no puede predecir:

⁸ Para Todorov, Carl von Linneo es el primero en realizar una clasificación realmente científica: “También podría decirse que quien sólo clasifica no puede hacerlo bien: su clasificación es arbitraria, porque no se apoya en una teoría explícita: un poco como esas clasificaciones del mundo de los seres vivientes, anteriores a Linneo, donde no se vacilaba en establecer una categoría con todos los animales que se rascan...” (2006, 17-18).

Se ha planteado que las estructuras literarias, y por lo tanto los géneros mismos, se ubican en un nivel abstracto, desfasado respecto al de las obras existentes. Habría que decir que una obra manifiesta tal género, no que él existe en esa obra. Pero esta relación de manifestación entre lo abstracto y lo concreto es de naturaleza probabilista; dicho de otro modo, no hay ninguna necesidad de que una obra encarne fielmente su género, sólo existe una posibilidad. Lo que equivale a decir que ninguna observación de las obras puede confirmar ni invalidar una teoría de los géneros. Si me dicen: esa obra determinada no entra en ninguna de sus categorías, por lo tanto sus categorías son malas, podría objetar por mi parte: vuestro por lo tanto no tiene razón de ser; las obras no deben coincidir con las categorías que sólo tienen una existencia construida; una obra puede, por ejemplo, manifestar más de una categoría, más de un género. (2006, 20-21).

Los principios que Todorov consigue extraer de su evaluación de Frye parten de que “toda teoría de los géneros se basa en una representación de la obra literaria”. Para comprender esta representación, primero establece tres “aspectos” de la obra. El aspecto verbal es el de la enunciación dentro de la obra, que abarca desde el estilo hasta el emisor y receptor implícitos del texto. El estudio del aspecto verbal que Todorov lleva a cabo en los capítulos 3, 4 y 5 es muy similar a los “niveles” de lectura que Frye establece en el segundo ensayo de *Anatomía*, llegando a dedicar un capítulo a la escritura alegórica. El aspecto sintáctico es el de las relaciones que mantienen entre sí las partes de la obra, las cuales son lógicas, temporales y espaciales. Su aplicación se traduce en la importancia del “final” o de la “aparición” fantástica en la “estructura”, es decir, en la trama fantástica. Finalmente, el aspecto semántico es el de los “temas” o universos semánticos, los cuales, casi separados de la estructura antes mencionada, equivaldrían a los arquetipos. Todorov establece vínculos con el psicoanálisis y cataloga los temas en los del yo y del tú. Al eludir la discusión del concepto de ficción, el descriptivismo teórico de Todorov solo permite tomar como punto de partida una noción de realidad basada en lo que el ser conoce como las “leyes naturales” (2006, 24), en contraposición a todo aquello que comprende como “sobrenatural”. Preocupado por la posibilidad teórica de los cinco modos ficcionales, Todorov olvida la clasificación entre ficción interna y externa.

Susana Reisz desarrolla, en su libro *Teoría literaria. Una propuesta*, un estudio mucho más amplio respecto de la ficción literaria, el cual la conduce a cuestionar la pertinencia de los términos de Todorov. En su caso, sí se encuentra desarrollada una definición de ficción que abarca un campo de textos más amplio que el literario (el cual comprendería también los chistes, por mencionar otro tipo de texto). La “fórmula” de la que parte es la siguiente: “Un texto es ficcional si emana de un productor ficticio y/o si se dirige a un receptor ficticio y/o si se refiere a objetos y hechos ficticios.” (1986, 140).

Si bien para Reisz son los códigos estéticos los que determinan el texto literario (135), es notorio que en su análisis no se centra en el productor o receptor ficticios, sino en “la

modificación de los objetos y hechos de referencia del texto”. Esto se debe a que una obra literaria siempre contará con un productor ficticio, pues: “Cuando se repara en el hecho de que el mundo que se constituye por la mediación de una “voz” distinta de la del autor –por más que pueda llevar su propio nombre-, de una voz instaurada por él como fuente de un discurso que no es el suyo, no puede ser el mundo de lo fáctico.” (138). Reisz, al igual que Todorov, tampoco distingue entre una ficción interna (voz distinta a la del autor) y externa (voz del autor), pues para ella los “enunciados literarios –en nuestro planteo ficcionales—no pueden ni deben ser sometidos a la prueba de la verdad, que el productor no cree que sus enunciados sean verdaderos (como el que se equivoca) ni pretende que se los crea como verdaderos (como el mentiroso).” (146). Así, el mundo fáctico es materia de la historia y no de la literatura⁹. La literatura presenta como “posible” o como “fáctico” hechos posibles o imposibles y es esta modificación de las modalidades ficcionales la que da lugar a los tipos de ficción. Para establecer estas modalidades, Reisz retoma las nociones de posible, verosímil y necesario de Aristóteles y las redefine por contraposición al concepto de noción de realidad basada en la teoría de Hans Glinz (1973) el contexto de causalidad en el que uno se fía al actuar. Sin embargo, la frontera que se abre entre lo real o posible y lo irreal o imposible va desplazándose de forma permanente, pues todo hecho nuevo incorpora al ámbito de lo real nuevas posibilidades.

El “desplazamiento” de esta frontera no es trabajado de manera transhistórica; pero en el caso de la literatura fantástica, Reisz no puede eludir el comprender la cosmovisión europea del siglo XIX como distinta de cosmovisiones anteriores¹⁰. Y es por ello que no considera suficiente la ambición teórica de Todorov, pues le parece que no llega a determinar criterios claros. La coexistencia de lo posible y lo imposible varía según el tipo ficcional. Al incluir el “Cuestionamiento (explícito o implícito) o no-cuestionamiento de la coexistencia de distintos mundos dentro del mundo ficcional” como principio, dice la autora:

...hemos asumido uno de los conceptos clasificatorios introducidos por A.M. Barrenechea (1978, 89 y ss.) para delimitar el ámbito de la literatura fantástica

⁹ Reisz retorna de esta manera la propuesta aristotélica de la división entre historia y literatura: “Es manifiesto asimismo de lo dicho que no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente; porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa...; sino que la diversidad consiste en que aquél cuenta las cosas tales cuales sucedieron, y éste como natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; mas la segunda las refiere en particular. Considerar en general las cosas es cuál cosa conviene a un tal decir o hacer, conforme a las circunstancias o a la urgencia presente; en lo cual pone su mira la poesía, acomodando los hombres a los hechos. Referir las cosas en particular es decir qué cosa hizo o padeció en realidad de verdad Alcibíades.” (ARISTÓTELES, 1999, 1451a5-b5)

¹⁰ “Repetidas veces se ha recordado, en efecto, que la literatura fantástica surge en Europa como una especie de compensación ante la rigurosa escisión, impuesta por el pensamiento iluminista, entre la esfera de lo natural y la de lo sobrenatural, que la religión había mantenido coherentemente unidas hasta entonces.” (REISZ, 1986, 167).

en términos más satisfactorios que los propuestos por T. Todorov. Para este autor, la literatura fantástica es un género “evanescente” situado en el límite fluctuante entre lo “maravilloso” y lo “extraño”, que dura lo que dura la vacilación, común al lector y al personaje, sobre la naturaleza de los sucesos imposibles de explicar por las leyes de nuestro mundo familiar. (1986, 164).

Es desde la perspectiva de la cosmovisión que Reisz puede distinguir las distintas relaciones de convivencia y este el punto en el que más se acerca a la noción de modo ficcional de Frye, porque es él quien establece los cambios en relación no con la noción de realidad propiamente dicha, pero sí con la cosmovisión con la que se representa el mundo real. Los cinco modos ficcionales de Frye podrían equivaler a cinco “naciones” de realidad distintas que provocarían diversas relaciones de convivencia, que para Frye, como veremos a continuación, se centran en relaciones internas de la trama literaria.

3.6 La ficción en *Anatomía de la crítica*

Respecto del concepto de ficción como convivencia de mundos o modalidades, estudiado desde una perspectiva pragmática, podemos encontrar en Frye un diseño similar, aunque en las tramas literarias, el cual está descrito en las fases (que Todorov podría llamar “especies”) del arquetipo de la comedia, protagonizado no por héroes individuales, sino por mundos o sociedades¹¹. Las fases son diversos movimientos correspondientes a cada trama literaria: seis para cada arquetipo, tres de las cuales corresponden en influencia al mito vecino. Las fases que varían según la convivencia de modalidades en la comedia, van de la crudeza del mito irónico hacia el ideal mágico del mito romántico. En las tres primeras fases conviven modalidades de sociedades, jóvenes y caducas, de carácter satírico, mientras que en las tres últimas conviven modalidades de mundos mágicos. Veamos, brevemente, los tres tipos distintos de convivencia de los que habla Frye. En la cuarta fase se presenta la comedia del *mundo verde*. Recibe ese nombre porque es el bosque, tomado como lugar mágico, poblado de hadas, en el que los héroes humanos, habitantes de un mundo que responde al orden de la naturaleza, logran resolver los conflictos necesarios para vencer la ley absurda de la sociedad paterna. Su manifestación más clara es la de *Sueño de una noche de verano*. En la comedia de Shakespeare (inserta en la tradición del drama ritual de las estaciones que responde a los cánones establecidos en la comedia por George Peele, Robert Greene y John Lyly en el siglo XVI), los protagonistas logran constituir las parejas por encima de

¹¹ A diferencia de los otros tres arquetipos o tramas literarias (romance, tragedia e ironía) en los que se narra la relación del héroe como individuo respecto de su sociedad (integrado en la cima, expulsado y sometido), la comedia es la trama literaria en la que usualmente se presenta más de un héroe y en la que, incluso, sus nombres son indiferentes, dado que su fin es el de la representación de la renovación social o metamorfosis del mundo.

la voluntad del padre de Hermia, gracias a la ayuda de Oberón, dios de la naturaleza, y su pícaro duende Puck. El mundo verde, a decir de Frye, puebla las comedias de símbolos en los que triunfa el verano sobre el invierno. Estos símbolos encarnan los sueños creados a partir de los deseos: “Este mundo de sueños choca con la locura a ciegas y a traspiés del mundo de la experiencia”. En la quinta fase es la comedia que pasa de la confusión al orden. El mundo confundido está poblado de seres mágicos, como Ariel en *La tempestad* o *El cuento de invierno* de Shakespeare. Este orden, para Frye, muestra un carácter cada vez más religioso y “que parece estar en vías de retirarse del todo de la experiencia humana”. De ahí que en la sexta fase, Frye considere que se alcanza el punto en que colapsa y se desintegra la sociedad cómica. Equivalente a la “realidad invasiva” que parece tener la ficción fantástica¹². Esta es la fase “de una solemnidad oracular que nos dará un *frisson* delicioso si nos entregamos a ella sin reservas. Este es un mundo de historias de fantasmas, de melodramas y de novelas góticas, y, a nivel más sofisticado, del tipo de retiro imaginativo que retrata Huysmans en *À Rebours*”. (1991, 245). Lamentablemente, Frye nunca se detuvo a trabajar la literatura fantástica y mucho menos el contexto irónico que distinguiría con claridad el romanticismo de las obras de Shakespeare y sus contemporáneos, de la extraña literatura de Huysmans y de los demás autores que se inscriben en la literatura fantástica.

En *Anatomía de la crítica*, la ficción se acerca más a la modalidad según la cual la “noción de realidad” se ha ido transformando históricamente y es definida a partir de la distinción que realiza Aristóteles en la *Poética* entre *spoudaios* y *phaúlos*. Aristóteles utiliza ambos conceptos, sobre todo el de *spoudaios*, trabajado también en su *Ética a Nicómaco*, para distinguir entre el virtuoso y el vicioso:

Además de esto, porque los imitadores imitan a sujetos que obran, y éstos por fuerza han de ser o malos o buenos, pues a solos éstos acompañan las costumbres (siendo así que cada cual se distingue en las costumbres por la virtud y por el vicio), es, sin duda, necesario imitar, o a los mejores que los nuestros, o a los peores, o tales cuales, al estilo satírico. ... Tal es también la diferencia que hay de la tragedia a la comedia; por cuanto ésta procura imitar a los peores, y aquella a hombres mejores que los de nuestro tiempo.” (1999, 1448a1-18).

Frye propone no ver esta diferencia en términos morales de malos y buenos, sino en términos del “poder de acción del héroe” (1991, 53), resaltando el sentido figurado de “pesado” y “ligero”. Es muy probable que este “sentido figurado” haya sido tomado de la lectura que realizan los estoicos de Aristóteles, para quienes el *spoudaios* llega a tener un carácter divino¹³, con lo cual se convierte en superior en clase a los demás hombres y

¹² En su definición de ficción *neofantástica*, Jaime Alazraki destaca el cambio en la noción de realidad que ocurre entre el siglo XIX y XX, la cual se acerca a la mirada irónica de la realidad.

¹³ Cf. Schniewind, 1998: “With the Stoics, the question of the status of the *spoudaios* becomes complicated in a way that makes all attempts to determine who exactly he is almost hopeless. It seems as if the *spoudaios* in his moral highness has attained such perfection that he reaches the same level as the

no solo en un grado ético. Esta lectura ha sido estudiada en la obra de Plotino, pero como Frye no cita sus fuentes en su *Anatomía*, solo nos queda intuir que tal sentido es resultado de sus estudios teológicos medievales. De esta manera, en el primer modo ficcional, el *spoudaios* es este ser divino, superior en clase, no solo a los hombres, sino también al medio ambiente. De ahí que el mito trate habitualmente de un relato acerca de un dios. Cuando el *spoudaios* es superior en grado y, así, más cercano al virtuoso aristotélico, aunque se desenvuelva en un mundo en el cual las leyes ordinarias de la naturaleza quedan ligeramente suspendidas, nos encontramos en el modo del romance.

Hasta aquí entonces, se presenta un factor que Todorov no toma en cuenta dentro de sus “trece” posibilidades: el cambio en las leyes con las que se representa la naturaleza, pues estas leyes afectan el poder del héroe. En el modo ficcional del romance, el héroe puede llevar a cabo acciones “maravillosas” aunque él se identifique como humano, pues las armas están encantadas, los animales hablan y existen talismanes de milagroso poder.

En el tercer modo ficcional, el mimético elevado, el poder del héroe ya no es superior al propio medio ambiente natural, sino que es un jefe, sujeto al orden de la naturaleza: el héroe que, de acuerdo con Frye, es el que tenía en mente Aristóteles y es el propio de la tragedia. En el modo mimético bajo, el *spoudaios* se acerca al *phaúlos*, no en el sentido de “vicioso”, sino en el sentido de “ligero”, lo cual significa que el héroe ya no es superior sino es “uno de nosotros”. Frye mismo resalta que el término “héroe” ya se ve afectado, complicando el uso del término incluso en los mismos escritores. Habría que agregar que, más que nunca, el héroe está sujeto no solo al orden de la naturaleza, sino también al orden social, como cualquiera de “nosotros”. Finalmente, en el modo irónico, el héroe definitivamente es un vicioso, un *phaúlos*: inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos en el que el orden se presenta como una “escena de servidumbre, frustración o absurdo” (1991, 55).

De acuerdo con Patrick Downey (2000), ello se debe a que Frye añade el término *épos*. Al hacerlo, transforma esta división, si se quiere entre bueno y malo o virtuoso y vicioso, en un poder de acción del héroe que determina los cinco modos ficcionales. Esta contraposición, de acuerdo con Downey, es política, pues se trata de categorías que se establecen en las relaciones entre el individuo y su *pólis*, las cuales coinciden con la

sophos. Or, on the contrary, the Stoic *sophos* is so deeply determined from an ethical point of view that he has indeed all qualities of the *spoudaios*. A short look at some fragments will give already an impression of that ambiguity. It might seem, from some fragments, as if the *sophos* still remains in a specific status, being for example solely the priest as it seems (*ierea monon einai ton sophon*, SVF (12), 604), the *spoudaios* being the *mantikos* (*kai mantikon de monon einai ton spoudaion*, SVF, 605). Yet, there turns out to be no clear distinction between the priest and the oracular, as in other fragments the *sophos* is designed as the *mantikos* (*monon de ton sophon kai mantin agathon einai*, SVF, 654), and also the *spoudaios* himself figures sometimes as divine (*theious te einai*, SVF, 606). This goes even so far as to make God himself *spoudaios* (*spoudaios estin ho theos*, SVF, 661)”.

definición de trágico y cómico:

Although this account of epos in terms of “lightness” or “weight” is very close to what we have already seen, there is a key difference here that is distinctively emblematic of more modern thinking—translating *spoudaios* and *phaulos* in terms of relative power. *Spoudaios* and *phaulos* correspond to what I have been discussing under the terms of seriousness and playfulness, and these two categories are, at least in Plato and Aristotle, political categories and have to do with an individual’s relationship to the city (i.e., his political or social standing). Thus someone who takes political things with the highest seriousness would be “heavy” and bear the gravity of position and responsibility, whereas taking such things lightly makes one free to play with such things and not to take on the burden of political responsibility. (2000, 106).

Sea o no el giro que menciona Downey un giro estoico, tal como hemos señalado previamente, nos interesa sobremanera las consecuencias políticas de este giro, pues el impacto en el conocimiento trae como consecuencia un cambio en la noción de realidad que no ha sido estudiado a profundidad en las clasificaciones de los mundos como posibles e imposibles:

Seriousness and playfulness are thus directly connected to nobility and baseness, for what makes the noble noble is their political standing in the eyes of those who matter, while the baseness of the base is their primary concern with such nonpolitical concerns as sex, money and comfort. If we add the element of wisdom to this—which may come into either conflict or concurrence with political nobility and baseness, and so ties in with the thematic elements connected with the narrator—we can say that Frye’s understanding of character based upon power sets it apart from his more accurate account of plot in terms of society. If he were thus to interpret character according to political, which is to say social, standing, there would be a much greater congruence between the characters and action. This is especially so in the light of his two “main tendencies” having to do with movement into or out society; a movement that must always have political implications, one way or the other, for the characters. (2000, 102)

De ahí que Downey comprenda el desplazamiento de Frye a la luz de los cambios políticos y filosóficos que responderían a la tendencia hacia la verosimilitud que destaca Paul Ricoeur en su estudio, en el tomo II de *Tiempo y narración* (1995b), sobre las metamorfosis de la trama.

Los modos ficcionales de Frye, por lo tanto, tienen que ver con las acciones (“En las ficciones literarias la trama consiste en que alguien hace algo.”) que puede realizar el héroe de acuerdo con el orden social y natural representado. Esta es la razón por la cual Frye encuentra coincidencias “históricas” con las formas de representación occidentales de la realidad que para él equivalen a las cinco épocas de la literatura occidental. Para describirlas, Frye las separa según la trama sea de integración a la sociedad, comedia, sea de expulsión de la sociedad, tragedia. Esta división también responde a las

categorías de *spoudaios* y *phaúlos*, pues el héroe virtuoso es aquel que se integra y el vicioso el que se expulsa, pero en este caso sí coincide con el sentido ético de los términos. Estas dos categorías previas a la de “tramas” son también llamadas “modos” por Frye, lo que genera cierta confusión conceptual. En todo caso, cabe resaltar que Frye las considera categorías propias de la ficción “interna”, siguiendo el concepto de trama de Aristóteles: “Es, pues, la fábula lo supremo y casi el alma de la tragedia, y en segundo lugar entran las costumbres... En cuanto a las costumbres, el carácter es el que declara cuál sea la intención del que habla en las cosas en que no se trasluce, qué quiere o no quiere.” (1999, 1450a40- b8).

Esta definición de ficción es central en Aristóteles, pues es la trama la que debe ser verosímil y es en esos términos que trabaja la verosimilitud, es decir en términos de composición más que en términos de un análisis de modos ficcionales. La trama debe poder llegar a cobrar tal vida que se alcance a construir un universo autónomo con palabras:

En la tragedia se valen de los nombres conocidos, porque lo factible es creíble; mas las cosas que nunca se han hecho, no de inmediato creemos ser factibles. Al contrario, es evidente que los hechos son factibles; porque no hubieran sido hechos si factibles no fuesen. Sin embargo, en algunas tragedias uno o dos nombres son los conocidos, los demás supuestos; en otras, ninguno es verdadero, como en el *Anteo* y en la *Flor de Agatón*, donde las aventuras son fingidas bien como los nombres, y no por eso deleitan menos... De aquí es claro que el poeta debe mostrar su talento tanto más en la composición de las fábulas que de los versos, cuanto es cierto que el poeta se denomina tal de la imitación. (1999, 1451b20-36).

Con el héroe definido en función de la trama, Frye nos hace reflexionar respecto de cómo existen obras “literarias” en las que la trama no es el “alma” de la obra, sino más bien la ideología u opinión del autor: “En géneros tales como las novelas y las obras de teatro, la ficción interna es, por lo común, de primordial interés; en los ensayos y en los poemas, el interés primordial reside en la *diánoia*, la idea o el pensamiento poético (algo bastante diferentes, claro está, de otras clases de pensamiento) que el lector recibe del escritor.” (1991, 78).

Esta ficción, llamada por él “temática”, es una ficción externa que relaciona al escritor con su sociedad. Por supuesto, no deja de ser ficción, pero en esta se debe reconocer la importancia de la proyección o incorporación del autor y su sociedad al interior de la obra. Ambos tipos de ficción, la interna y la externa, se encuentran presentes en todas las obras y, aunque Frye insiste en que se trata de “un asunto de opinión o de énfasis en la interpretación” (79), previamente ha destacado los géneros de ensayos y poemas como los característicos. La pieza clave para comprender a cabalidad este tipo de ficción es la relación expresa que se establece entre el autor y su sociedad con la obra:

...es evidente que no existe tal cosa como una obra ficcional o una obra temática en la literatura, ya que los cuatro elementos éticos (éticos en el sentido de relacionarse con el personaje): el héroe, la sociedad del héroe, el poeta y los lectores del poeta, siempre están presentes, al menos en potencia. Difícilmente puede existir una obra literaria sin alguna clase de relación, implícita o expresa, entre el creador y su público. Cuando la posteridad substituye al público que el poeta tenía en mente, la relación se altera pero se sigue manteniendo. Por otra parte, aún en poemas y ensayos, el escritor es, hasta cierto punto, un héroe ficcional con un público ficcional... (1991, 78-79).

En el poema o el ensayo, según estas reflexiones de Frye, deberíamos poder encontrar la “ficcionalización” del autor y de su público o sociedad. Es en ese sentido que utilizaremos el concepto de ficción externa como: el tipo de ficción que incorpora al autor y su sociedad dentro la obra con la intención de que el público los reconozca no como fabulados, si no como tema del que trata la obra.

4. Metodología

En la presente investigación seguiremos una metodología que parte del principio de que un arquetipo es cada una de las cuatro grandes tramas literarias que se originaron en Occidente¹⁴ durante el período en que configuró míticamente al ser humano y su mundo en analogía con la naturaleza y la agricultura. Relatos míticos como el de Orfeo o el de Ulises son ejemplos de aquellas configuraciones y de cómo perduran hasta el día de hoy.

Debido a su permanencia a través de la historia de una cultura, los arquetipos permiten comparar los diferentes modos ficcionales, por los cuales entendemos *las distintas formas de representación mimética con las que el arquetipo ha sido imaginado a lo largo de los siglos*. El modo ficcional es la forma como en los relatos míticos y después literarios, el autor se *imagina* el poder de los héroes y demás protagonistas, así como las leyes que rigen el entorno temporal y espacial en el que se desenvuelven. Para Northrop Frye, son cinco los grandes cambios que los modos ficcionales han mostrado a lo largo de la historia: el modo ficcional del mito fue sucedido por el modo legendario del romance, luego por el modo cortesano del mimético elevado, el modo realista del mimético bajo y el modo existencial de la ironía. A lo largo de la historia de Occidente, mediante estos cinco modos ficcionales y con distintos géneros literarios, cuatro arquetipos han sido narrados: la comedia, el romance, la tragedia y la ironía. Estas grandes tramas configuran la inteligencia narrativa occidental y son por ello unidades

¹⁴ De aquí en adelante, el término Occidente se refiere a la cultura europea que tiene su origen en Grecia y que se ha expandido e impuesto por el mundo entero con el correr de los siglos.

pregenéricas que, como señala Paul Ricoeur, se han manifestado a lo largo de siglos de historia en la épica, lírica, la novela, el drama; y el cine y el cómic, como Frye agregaría.

El arquetipo se “desplaza”, dice Frye, por la historia y para ello recurre a una imagen espacial que remite al viaje a través del tiempo. Durante este viaje, el arquetipo se reviste con otros personajes y circunstancias históricas, se oculta, se va al fondo, se cubre de intertextualidad. La trama puede transformar su esquema, pero sigue respondiendo a su orden. Sin embargo, ¿por qué persisten los arquetipos? ¿Por qué no desaparecen? Ricoeur encuentra la respuesta a su persistencia en el concepto de *la inteligencia creativa de la tradición narrativa*: un conocimiento público, en el sentido de una categoría cultural permanente, como la organización política o las redes de parentesco, entrecruzada con todas las demás, que expone una comprensión cosmológica y moral utilizando un lenguaje poético, simbólico, que se trasmite mediante textos ficcionales.

Ya la vocación etnográfica ha demostrado que todas las culturas cuentan con mitos cosmológicos y conductuales. Y también ha declarado que cada cultura tiene una inteligencia narrativa diferente, a veces en grado, a veces en clase, que la distingue de las demás. La diferencia, dicen los antropólogos contemporáneos, se debe a que el entorno geográfico genera cosmologías *ad hoc* para la permanencia de una cultura en el territorio que ocupa a lo largo del tiempo.

De ser así, ¿cómo es que Frye conceptualiza el origen, y por ello la lógica, de esta inteligencia narrativa occidental? La respuesta a esta pregunta se encuentra, en Occidente, en el conocimiento de la cosmología religiosa, en el mito, compuesto de sueño y de ritual, que surge de la *sincronicidad* con la naturaleza. La sincronicidad descrita por Frye consiste en que la percepción consciente del ciclo de las cuatro estaciones del año y la renovación de los cultivos trae como consecuencia el anhelo de inmortalidad. Dado el rechazo instintivo de los seres humanos contra la muerte, se produce la construcción de un ideal o sueño colectivo (pues el ser humano solo puede sobrevivir en comunidad) y, mediante la identificación analógica entre el ciclo de la vida vegetal y el ciclo vital humano, la vida se “narra” desde cuatro tramas: la primavera, el verano, el otoño y el invierno (equivalentes en analogía con la comedia, el romance, la tragedia y la ironía). Al producirse el anhelo por la inmortalidad, como consecuencia de la renovación anual del ciclo vegetal, surge el modo ficcional mítico: el ser humano construye con palabras e imágenes a los dioses y espíritus en los que proyecta la inmortalidad y que dan un sentido narrativo cosmológico (equiparable al científico) al conocimiento sobre el ser humano y su entorno medioambiental. Esta cosmología Frye la toma del culto a la fertilidad y del ciclo de expulsión del chivo expiatorio griego: ritos de integración y renovación, de expulsión y castigo respectivamente.

Ahora bien, si, como se ha señalado líneas arriba, cada cultura desarrolla su propia inteligencia narrativa, ¿se puede comprender el origen y la naturaleza de la inteligencia narrativa de otra cultura mediante la aplicación de los principios utilizados por Frye para comprender el origen y la naturaleza de la cosmología occidental? Para demostrar que la teoría de Frye permite describir la inteligencia narrativa de una cultura, cualquiera sea esta, es necesario primero identificar estos principios. Los principios hasta ahora expuestos son:

1. En toda cultura se presenta una identificación analógica entre los ciclos de la naturaleza, el ciclo de cultivo y el ciclo vital humano.
2. Que del anhelo a la inmortalidad surge la mimesis mítica.
3. Que de la identificación cíclica surgen las tramas míticas.

A ellos debemos sumarle un cuarto y un quinto principio, pues de ser la mimesis mítica correspondiente al tipo de identificación analógica particular de una cultura, probablemente el devenir de la mimesis (devenir que en Occidente se produce del ir del mito hacia un mayor realismo, siguiendo un deseo por alcanzar la mayor verosimilitud y plausibilidad) pueda variar debido a una identificación analógica distinta provocada por el entorno medioambiental. Este principio es central en la propuesta de Frye y en la relectura que de ella hace Paul Ricoeur, pues este deseo permite estudiar el devenir mimético de una cultura gracias a la permanencia de los arquetipos y el sentido que produce en los cambios de su representación mimética; en síntesis, expone una especie de sentido narrativo, de teleología, de sus diversos modos ficcionales a lo largo de la historia.

Los dos siguientes principios son, entonces:

4. Que del modo en que se da el paso del poder mítico sobrenatural al poder humano cotidiano surge el deseo del devenir mimético.
5. Que el deseo del devenir mimético se puede comprobar en los cambios de representación que reviste el arquetipo a lo largo de la historia de su cultura.

5. Estructura de la investigación

De la metodología antes expuesta, se infiere que se requiere de un conjunto de herramientas que analizaremos en cada uno de los tres capítulos, análisis que ilustraremos con las *quilcas* de la *Nueva corónica y buen gobierno* (2001 [1615])¹⁵ de Guamán Poma de Ayala para facilitar la lectura del contenido simbólico.

El análisis será distribuido en tres capítulos de la siguiente manera:

1. En el primer capítulo se establecerá que los principios de Frye aportan a la comprensión de inteligencias narrativas distintas de la occidental, y se desarrollará el concepto de inteligencia narrativa de Paul Ricoeur como compuesto por tres configuraciones que se relacionan entre sí a lo largo del tiempo y que remiten al origen de las narraciones míticas y su cosmología: la configuración cosmológica de la representación mítica, la configuración de las tramas literarias y la configuración del devenir de los modos ficcionales. Cada configuración será descrita a partir del deseo y la carencia que las ordenan.

Para la determinación de la configuración de la representación mítica en cualquier cultura se propondrá utilizar los principios de la lectura anagógica que Northrop Frye utilizó para describir la representación bíblica. Los principios que se utilizarán para establecer esta representación serán dos: el de la acción humana que establece los mundos y el principio de la identidad, que categoriza los mundos y produce sus símbolos. Tomando como texto base los relatos míticos del *Manuscrito de Huarochirí* para estudiar la representación mítica andina, se demostrará que su inteligencia narrativa produce, tras aplicar el principio de la acción humana sobre el entorno, mundos y categorías variantes respecto de la occidental. También se demostrará que tras aplicar el principio de identidad se presentarán relaciones simbólicas más jerárquicas que unitarias.

Finalmente, se enunciará el deseo de la inteligencia narrativa andina como el deseo de una sociedad que clama por un territorio ordenado y el miedo a ser un individuo solo en un territorio caótico, distinto del deseo (apocalíptico y occidental) de un individuo que busca las palabras capaces de simbolizar un universo propio y el miedo a la incapacidad de la escritura y del lenguaje.

2. En el segundo capítulo se demostrará que la configuración de las tramas literarias responde a las mediaciones que realiza la trama literaria entre la obra y el lector. Estas

¹⁵ La edición utilizada de *Nueva corónica* es la versión digitalizada a cargo de John Murra, Jorge Urioste y Rolena Adorno (2001).

son: la selección de los acontecimientos que se transformarán en historia; la selección de episodios y personajes en función de la conclusión del relato; la asociación intertextual y la sedimentación transhistórica. Luego se analizará la propuesta de Frye para extraer de ella los dos principios que utiliza para la configuración de las mediaciones y que da lugar a la representación de la relación deseada, soñada, del individuo con su sociedad y su opuesta, la representación de relación temida, de la pesadilla, del individuo y su sociedad; El primer principio es su representación en analogía con las estaciones del año. Previo a su aplicación, se sustentará por qué este principio requiere previamente decidir si es plausible generalizar la identidad entre estaciones y el ciclo de la vida, pues pueden existir otros calendarios en otras culturas, aunque se demostrará que en el caso andino, se realiza una identificación similar. El segundo principio que se analizará y aplicará es el de la conclusión y de cómo los episodios y los personajes están determinados por ella.

De su aplicación al *Manuscrito de Huarochirí*, se podrá comprender que, a diferencia de Occidente, no se representa la relación entre un individuo y su sociedad, sino la relación entre una sociedad y su representante y su dios ordenador, y que esta representación coincide con el ciclo de cultivo y las dos estaciones del año que se identifican en los Andes: la estación de lluvia y la estación seca. Como resultado de ello, se podrá esquematizar la trama arquetípica del sueño y de la pesadilla, como inversa la una a la otra y dividida cada una en cinco episodios (número recurrente en el manuscrito), así como los personajes de estas tramas.

Al final se revisará cómo estas tramas han sido de cierta forma estudiadas como familias de textos compuestos en diversas épocas. Para ello nos basaremos en el trabajo que el crítico literario peruano Antonio Cornejo Polar ha realizado al analizar, desde sus orígenes coloniales hasta el día de hoy, la puesta en escena de la Muerte del Inca, cuyos episodios están configurados con la trama de la pesadilla. Utilizaremos también la investigación realizada por Martin Lienhard (1992) acerca de la Carta de reclamo, con una cobertura de más de tres siglos de colonia, cuyos episodios están configurados con la trama del sueño.

3. En el tercer capítulo, utilizando las configuraciones anteriores, podremos proponer finalmente cuál es el orden de la configuración del devenir de los modos ficcionales andinos. Para ello presentaremos los dos principios concernientes de la teoría de Northrop Frye. El primero nos describirá la relación entre el autor y su sociedad, su representación literaria y las clases de ficción que de ella se derivan. De esta manera, demostraremos que la ficción de la narrativa andina se trata de una ficción externa particularmente distinta de la occidental. Posteriormente, al aplicar el segundo principio acerca del poder del héroe, cuyos cambios están asociados a la desmitologización de las tramas y a los cambios en la explicación del mundo, demostraremos cómo en el caso andino no es el héroe humano quien muestra los cambios en el poder, sino la

autoridad. Tras sustentar por qué el devenir de los modos ficcionales andinos persigue el deseo de convertirse en la representación más auténtica de la realidad, podremos finalmente establecer nuestra propuesta de los cinco modos de la ficción externa de la cultura peruana.

Para terminar, se reflexionará acerca de cómo el anhelo por la representación temática de la realidad se manifiesta en la crítica literaria peruana muy cercana a las ciencias sociales, cerrando así el círculo hermenéutico de Paul Ricoeur al comprobar que el lector peruano está configurado por una inteligencia narrativa de ficción externa.

6. Justificación

De todo lo antes expuesto, consideramos que el caso de la cultura peruana y su tradición narrativa resultará una herramienta eficiente para la comprobación de que estos principios nos pueden ayudar a comprender el devenir de sus modos ficcionales, distintos de los modos occidentales a pesar de sus imbricaciones. La razón se encuentra en que como el Perú presenta diferencias geográficas muy marcadas respecto de Occidente (que describen no solo uno, sino varios sistemas medioambientales muy distintos entre sí), la analogía entre los ciclos de la naturaleza y el humano ha sido resaltada como distinta de la occidental¹⁶.

A nuestro parecer, las diferencias se derivan de que el Perú, por encontrarse tan cerca de la línea ecuatorial, solo presenta dos estaciones al año: una de lluvia y otra sin lluvia. A ello hay que sumarle que el territorio que actualmente ocupa presenta tres regiones geográficas que reducen mucho el porcentaje de valles y tierras fértiles: la costa es semidesértica, la sierra esconde pequeños valles en medio de durísimas montañas andinas y la Amazonía solo cuenta con las orillas de los ríos, pues el resto de su abundante y variado territorio presenta una ecología muy frágil. Así, del millón 285 mil kilómetros cuadrados del país, solo el 2,9 por ciento es cultivable: menos de cuarenta mil kilómetros cuadrados. En España, como en casi toda Europa – a excepción de Grecia donde es 17 por ciento- el 25 por ciento del territorio es cultivable: 125 mil kilómetros cuadrados¹⁷. Eso trae como consecuencia una relación del ser humano con su territorio diferente a la que se presenta en Europa: mientras que en Occidente, no alcanzan los hombres y mujeres para hacer producir las grandes extensiones cultivables, en el territorio de la costa y la sierra peruanas, se presenta un exceso poblacional en pugna permanente por tierras de cultivo. En la Amazonía, el exceso poblacional no es el

¹⁶ Cf. GOLTE, 1980.

¹⁷ Cf. Banco Mundial, Tierras cultivables (% del área de tierras), 2012, <http://datos.bancomundial.org/indicador/AG.LND.ARBL.ZS>

humano, sino que el hombre y la mujer están restringidos por un territorio sobrepoblado de ríos, plantas y animales, siempre en movimiento, en medio de un sistema ecológico donde el ser humano se perjudicaría si interviene más de lo necesario. La hipótesis que vamos a comprobar es que los modos ficcionales de la literatura peruana responden a una clase de ficción externa, es decir, a una forma de representación especializada más en la representación de grupos sociales que de individuos y guiada por el deseo de clamar por un territorio ordenado; a diferencia de los modos ficcionales occidentales, especializados en la representación interna del individuo universal y que anhelan alcanzar una palabra apocalíptica, capaz de simbolizar su propio universo.

Las tramas literarias andinas han sido estudiadas por la crítica literaria peruana cuando esta empezó a incorporar la representación oral en su canon. Para ello, revisaremos dos investigaciones que ya se pueden considerar clásicas e indispensables para la descripción de esta literatura: *La voz y su huella* (1992) de Martin Lienhard, donde propone una periodificación *ad hoc* a la literatura oral, independiente de la periodificación estética tradicional de las corrientes literarias occidentales, y *Escribir en el aire* (1994), de Antonio Cornejo Polar, en el que se estudian las tramas a partir del establecimiento del “grado cero” de la literatura peruana en el momento en que el inca Atahualpa es apresado por no saber leer la palabra de Dios.

Índice

Resumen.....	vii
Introducción	ix
1. Propósito de la tesis.....	x
2. Hipótesis.....	xi
3. Marco Teórico	xi
3.1 La teoría de los arquetipos de Northrop Frye	xiv
3.2 La condición humana representada por los arquetipos.....	xv
3.3 Los límites de la gramática arquetípica de Frye.....	xviii
3.4 Relaciones con la ciencia y la religión de la teoría arquetípica.....	xx
3.5 La ficción y sus definiciones	xxiii
3.6 La ficción en <i>Anatomía de la crítica</i>	xxviii
4. Metodología	xxxiii
5. Estructura de la investigación	xxxvi
6. Justificación.....	xxxviii
1. La configuración cosmológica de la representación mítica andina	1
1.1 El deseo apocalíptico.....	5
1.2 El principio de acción humana en la creación de categorías.....	7
1.3 El principio de la identidad de las categorías, los símbolos.....	8
1.4 El Manuscrito de Huarochirí	8
1.4.1 Contexto histórico y religioso del Manuscrito	10
1.4.2 La autoría del Manuscrito.....	15
1.5 El principio de acción humana en el Manuscrito de Huarochirí	20
1.5.1 El mundo del “territorio”	20
1.5.2 El mundo animal.....	24
1.5.3 El mundo vegetal	27
1.5.4 El mundo mineral	30
1.5.5 El mundo del agua	32
1.5.6 El fuego	35
1.6 El principio de identidad en el Manuscrito de Huarochirí	38
1.6.1 La sociedad divina, el padre	39
1.6.2 La sociedad humana, el hijo	40
1.6.3 La sociedad animal, la llama	48
1.6.4 La chacra y la coca	49
1.6.5 La organización del territorio, la <i>huaca</i> y la piedra.....	47
1.6.6 La organización del agua y los canales	50
1.7 La identidad entre unicidades.....	52
1.7.1 El mundo divino, el mundo del territorio y el mundo del agua: Pariacaca y la montaña.....	52
1.7.2 El mundo humano y el mundo vegetal: el hombre y la chacra	54

1.7.3 El mundo animal al servicio de dioses y hombres	56
2. La configuración de las tramas literarias o arquetipos andinos	63
2.1 La configuración de las tramas literarias.....	65
2.2 Los arquetipos occidentales	66
2.3 El sueño y la pesadilla del ser humano respecto de su sociedad en el Manuscrito	68
2.3.1 Configuración de la trama en función del final en el <i>Manuscrito Huarochirí</i>	79
2.3.2 Los episodios	80
2.3.2.1 El número cinco y el tiempo narrativo.....	81
2.3.3 Los episodios de la trama del sueño: establecimiento del dios padre ordenador del territorio	83
2.3.4 La trama literaria de la pesadilla: la caótica tiranía del dios caníbal. 85	
2.3.5 La conclusión.....	89
2.3.6 Los personajes	89
2.4 La sedimentación de las tramas.....	95
3. La configuración de la ficción y los modos ficcionales.....	103
3.1 Los principios de la ficción en Frye	103
3.1.1 La desmitologización.....	104
3.1.2. El sincretismo	107
3.1.2. La relación entre el autor y su sociedad	118
3.2 Los modos ficcionales.....	122
3.2.1 Los modos de la ficción externa de la cultura peruana.....	123
3.2.1.1 Modos ficcionales del caos	127
3.2.1.2 Modos ficcionales del orden	130
3.2.2 El poder del héroe.....	114
3.3 El devenir de los modos ficcionales andinos	133
3.3.1 El modo mítico	135
3.3.2 El modo evangelizador	135
3.3.3 El modo religioso	136
3.3.4 El modo indigenista	137
3.4.5 El modo político	139
3.4 La crítica literaria y el anhelo de la verdad	140
Conclusiones.....	143
Bibliografía	147

Tabla de ilustraciones

Figura 1.....	23
Figura 2.....	26
Figura 3.....	28
Figura 4.....	31
Figura 5.....	34
Figura 6.....	36
Figura 7.....	41
Figura 8.....	46
Figura 9.....	53
Figura 10.....	57
Figura 11.....	59
Figura 12.....	84
Figura 13.....	88
Figura 14.....	90
Figura 15.....	94
Figura 16.....	100
Figura 17.....	110
Figura 18.....	111
Figura 19.....	126
Figura 20.....	132
Figura 21.....	134
Figura 22.....	135

1. La configuración cosmológica de la representación mítica andina

A lo largo de esta investigación se estudiarán las tres configuraciones de la representación simbólica en la inteligencia narrativa: la configuración cosmológica de la representación mítica, a la que dedicamos el presente capítulo; la configuración de las tramas literarias y la configuración del devenir de los modos ficcionales serán motivo de los siguientes capítulos.

Estas configuraciones responden a la aplicación de un conjunto finito de principios que utiliza Northrop Frye en *Anatomía de la crítica* (1959) para hacer su estudio cosmológico de la literatura occidental. Por ser principios cosmológicos conforman un “orden simbólico”¹⁸ con el que esta cultura representa su entorno. Por ejemplo, si Cristo es al mismo tiempo *Dios padre, hombre, cordero y árbol de la vida*, es porque la concepción de Cristo “reúne a todas estas categorías en una sola identidad... La identificación religiosa y la poética difieren sólo en intención, siendo la primera existencial y la segunda metafórica” (1991, 188). Dicha identificación es para él la base del “diseño” de los símbolos con los cuales se representa el entorno humano deseado: un pueblo unido y protegido por un dios; un hombre justo que transforma su entorno mediante el trabajo, que domestica al animal y cultiva el jardín... En cada ocasión que estos principios sean establecidos, al ser estudiados en los relatos míticos de una cultura se podrá comprender las particularidades medioambientales de su “orden simbólico” y sus formas de representación.

Los principios de configuración de la representación mítica y los principios de la configuración de las tramas literaria –es decir, del proceso sintagmático mediante el cual se selecciona los personajes, circunstancias, acciones y fines de los acontecimientos del relato (siguiendo la propuesta aristotélica)–, al ser combinados, conforman la base de la inteligencia narrativa de una cultura, que al estudiarse bajo de los principios de la tercera configuración, expone el devenir de los modos ficcionales, como sucesivas transformaciones a lo largo del tiempo histórico que forman parte de los cambios en la cosmovisión del mundo que adoptan las sociedades. Mediante estos principios, la literatura va dando forma a una tradición con un característico universo propio, literario, pero con una configuración cuyo origen se remonta a la forma en que la religión predominante de una cultura construyó sus relatos cosmológicos más antiguos. El uso permanente de este proceso sintagmático, generación tras generación, cultiva una inteligencia narrativa que se nutre de la experiencia, y, como dice Paul Ricoeur en

¹⁸ El término es de Paul Ricoeur (*Tiempo y Narración. Tomo III. El tiempo narrado*. p. 972)

Tiempo y narración (1995b [1984]), varía, se acumula, se sedimenta. Así, la permanencia del relato de la *Odisea* en la tradición literaria occidental se debe a que forma parte de su inteligencia narrativa. Es por ello que se trata de un relato que ha sido interpretado tanto como mito y como literatura, como un texto con autoridad respecto del conocimiento sobre las acciones del hombre, e inevitablemente como un modelo narrativo transhistórico.

El estudio cosmológico de los mitos, establecidos como origen narrativo y en comparación con las primeras obras literarias que tienen conciencia de ser relatos escritos, permite analizar la primera variación en el modo ficcional y en la cosmovisión occidental, al dar indicios acerca del proceso de desmitologización¹⁹ que da lugar a la literatura. La razón de este proceso de desplazamiento, sostiene Northrop Frye, es que esta variación en los modos ficcionales es una respuesta al deseo de “orden” simbolizado por una cultura, el cual funciona como centro configurador de los mitos y sus grandes tramas literarias.

En occidente, la tradición crítica ha identificado en el deseo apocalíptico el centro de un símbolo literario que se torna cada vez menos sagrado y cada vez más verosímil, más humano. En el apocalipsis los críticos siempre han destacado dos sentidos: como universo simbólico coherente en sí mismo²⁰ y como cierre, fin, clausura del relato; un juicio final. Este deseo ha provocado un “orden” que produce relatos que vuelcan su atención hacia una realidad cada vez más cotidiana, reemplazando en el narrador las funciones de autoridad que antes tenía el sacerdote respecto del conocimiento acerca de las acciones humanas. Con el correr del tiempo, la autoridad del autor también se ha visto cada vez más cuestionada, incluso por ella misma, cuando la desmitologización se agravó en el siglo XX con el desborde de la escritura y la conciencia de que la realidad era incoherente. Basta ver el profundo cambio que produjo en el arte la aparición de la novela como primer género exclusivamente escrito y leído, para comprender que su configuración irónica respecto de cualquier autoridad condujo a la variación más radical en los modos ficcionales, pues cuestionó todas las convenciones literarias con la experimentación vanguardista e interpretó al mito en el borde, entre el principio y el fin, entre la pura forma y la anagogía. James Joyce y su *Ulises* representan esa frontera apocalíptica.

El orden que diversos estudios cosmológicos de los mitos y modos ficcionales han identificado en Occidente es aquel que responde a un deseo que se mira a sí mismo y

¹⁹ Para la presente investigación consideramos que el concepto de *desplazamiento* de Frye es acorde con el concepto de *desmitologización* de Paul Ricoeur, que desarrollaremos en el tercer capítulo. Al respecto hemos revisado: de este último autor, *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica, III. Introducción a la simbólica del mal*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003; y, por el otro lado, *Simbología y lógica de la redención: Ireneo de Lyon, Hans Küng y Hans Urs von Balthasar leídos con la ayuda de Paul Ricoeur*, de Eduardo Lopez- Tello Garcia, Gregorian University Press, Roma, 2003.

²⁰ Cf. “El cielo de la religión”, en FRYE, 199, 187.

que sufre por su desgarradora conciencia de ser hipotético. De ahí que Frye hable de un centro que anhela ser ordenado, pero cuya contraparte es la voluntad del caos y su naturaleza amenazante:

Opuesta al simbolismo apocalíptico está la presentación del mundo que el deseo rechaza totalmente: el mundo de la pesadilla y del chivo expiatorio, del cautiverio, del dolor y de la confusión... Y así como las imágenes apocalípticas en la poesía se asocian estrechamente con el cielo religioso, asimismo su contrario dialéctico se encuentra estrechamente vinculado con el infierno existencial como el *Infierno*, de Dante... Por ello, uno de los temas centrales de las imágenes demoníacas es la parodia, la burla del juego exuberante de la vida al sugerir su imitación en términos de “vida real”. (1991, 195)

Frye logra identificar este deseo al notar que las tramas literarias presentan los mismos anhelos que las tramas míticas, sagradas, con las que difiere en que sus protagonistas son humanos, pues sus dioses ya se alejaron del hombre. Entonces, el hombre va mirándose a sí mismo de maneras distintas y acumuladas que lo conducen a una especie de realismo extremo. “Naturalismo” lo llama Frye:

Nuestro examen de los modos ficcionales nos ha mostrado que la tendencia mimética misma, la tendencia a la verosimilitud y a la exactitud en la descripción [de la vida humana], es uno de los dos polos de la literatura. En el otro polo hay algo que parece relacionarse tanto con el término de Aristóteles, *mýthos*, como con el significado usual de mito. Es decir, se trata de una tendencia a contar una historia que es originalmente una historia acerca de personajes que pueden hacer lo que les da la gana [dioses], y sólo gradualmente se desplaza hacia una tendencia a narrar una historia plausible o verosímil. Los mitos de los dioses se convierten en las leyendas de los héroes; las leyendas de los héroes se convierten en las tramas de las tragedias y comedias. (*Ibid.*, 77)

Identificar este deseo requiere de una lectura anagógica del símbolo literario, según Frye, por ser la comprensión de la relación entre un rito y el sueño la finalidad de dicha lectura. Así, esta lectura consigue que cuando observemos el sueño como un todo, notemos tres cosas: “Primero: sus límites no constituyen lo real, sino lo concebible. Segundo: el límite de lo concebible es el mundo del deseo satisfecho, libre de toda angustia y frustración. Tercero: el universo del sueño se encuentra totalmente dentro de la mente del soñador.” (*Ibid.*, 159)

La lectura anagógica es la última de las cuatro fases interpretativas o niveles de lectura del símbolo literario que Frye, en el segundo ensayo de su *Anatomía de la crítica*, retoma de la exégesis bíblica medieval (en concordancia con su descripción de la tradición narrativa occidental, pues considera la Biblia como el *contenedor originario* de todas las tramas de la cosmología occidental²¹). Aquí surge, pues, la pregunta de si la

²¹ Podemos asumir que la tradición occidental ha sido la fundadora de una tradición cristiana, aunque, como bien señala Paul Ricoeur, esta tradición occidental también “es heredera de varias tradiciones

lectura anagógica que realiza Frye de la ficción occidental no es en sí misma una lectura *occidental* capaz de deformar la identificación del deseo en otra tradición cultural. Pero lo que justamente ocurre es que Frye está interesado en explicitar la configuración literaria en tanto simbólica, lo cual subraya su carácter *hipotético* y no la verdad de su contenido temático. Consideramos, en consecuencia, lo *hipotético* como equivalente a un sistema de relaciones que responden a un deseo, sea éste el que sea. La exégesis bíblica medieval puede ser la base para esta lectura porque Frye la reconfigura como una exégesis abierta y no cerrada, en tanto concibe la capacidad de simbolización, siguiendo a Cassirer, como necesidad de la naturaleza humana:

En lugar de decir que el intelecto humano es un intelecto que tiene necesidad de imágenes, habremos de decir, más bien, que necesita símbolos. El conocimiento humano es, por su verdadera naturaleza, simbólico. Este rasgo caracteriza, a la vez, su fuerza y su limitación. (1967, 52)

Las cuatro fases o lecturas del símbolo literario en Frye coinciden con la comprensión narrativa que Paul Ricoeur describe en *Tiempo y narración*. Veamos cómo concuerdan: La primera es la *literal* y se define como leer el poema como poema. En ella el lector reconfigura el texto en su imaginación, proceso que describe Ricoeur como *mímesis I* y que consiste en la capacidad humana de *asociar narrativamente las partes que componen una trama*:

Cualquiera que pueda ser la fuerza de la innovación de la composición poética en el campo de nuestra experiencia temporal, la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de la acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal. (1995a, 115-116)

Es una fase, por lo tanto, centrada en el carácter hipotético de la estructura narrativa. La novela realista es la novela que facilita en mayor grado esta reconfiguración por parte del lector: coincide con su pre-comprensión del mundo de la acción humana.

La segunda lectura es llamada *formal* y permite identificar, aislar, las imágenes que el relato toma de la naturaleza. Es el proceso que Ricoeur describe como *mímesis III*, pues es *la experiencia literaria del lector* la que permite realizar la asociación con su propia experiencia cotidiana. El lector puede instruirse sobre el mundo mediante la identificación de los símbolos literarios, cuyo extremo son las alegorías y parábolas, relatos que apelan al grado más convencional, por lo tanto más tradicional, de esta fase.

La tercera lectura es la fase *arquetípica*. Esta interpretación presta su atención a la trama misma como arquetipo, como repetición de las mismas formas de narración simbólica

narrativas: hebrea y cristiana, y también celta, germánica, islandesa, eslava.” (1995a, p. 137).

en diferentes textos. Se trata de una recurrencia intertextual²² que contribuye a nuestra experiencia literaria. Ricoeur reconoce en el arquetipo “el esquematismo nacido de la sedimentación de la tradición” (1995b, p. 400). Se crea, de esta manera, un “orden” en los símbolos de la segunda fase que tienen un carácter hipotético. Es el esquema del juicio trágico que comparten la *Orestiada*, *Hamlet* y *El proceso* de Kafka.

La última fase corresponde a la lectura *anagógica* y es en la que Frye interpreta el símbolo como una mónada. Es la capacidad imaginaria de la experiencia literaria que puede *totalizarse desde un centro*: ésta es la lectura apocalíptica, cuyo centro está en el deseo encarnado en una voluntad de dominio entre lo apolíneo y lo dionisiaco, entre la unidad y el caos. En esta fase, el mundo en su totalidad puede ser un sueño capaz de ser representado en un texto. Es de este modo que la literatura, para Frye, resguarda su objetivo cósmico. La exégesis anagógica nos conduce, pues, a la búsqueda del deseo de orden y de caos con que los símbolos y tramas representan el mundo en una cosmología que desarrollará su propia tradición narrativa, de ahí que Erick Gans (op.Cit.) considere a Frye como autor de una teoría del deseo. Para conocer los principios con los que Frye realiza esta exégesis, primero debemos profundizar la función que el deseo apocalíptico ha jugado en la interpretación de la literatura occidental.

1.1 El deseo apocalíptico

La existencia de una inteligencia narrativa, dice Ricoeur, está demostrada en cómo las culturas a lo largo del tiempo producen obras que se dejan agrupar entre sí por medio de las tramas. Estas agrupaciones son los arquetipos, que dan lugar a un esquematismo, o sistema hipotético de relaciones. Los arquetipos se desarrollan en modos narrativos imaginarios, ficcionales, que implican la dimensión temporal de la *tradicionalidad*. La tradicionalidad es el concepto que Ricoeur utiliza para sustentar la mirada transhistórica de Frye, tan criticada, irónicamente, por su falta de historicismo. Para que exista la tradicionalidad, debemos pensar en una mirada a largo plazo de la historia de una cultura, particularmente en los momentos de cambio de mentalidad y sus relaciones con los cambios en los modos ficcionales.

Frye, siguiendo el modelo de Spengler, presenta cinco etapas para Occidente (hasta 1959) que corresponden a la cultura clásica, la medieval, la cortesana, la democrática y

²² No creo que sea la intertextualidad misma, como señala Ricoeur, pues existe una intertextualidad fuera de la trama, solo del discurso, sobre todo en la novela contemporánea, en aquello que se llamó “técnica narrativa”. Un caso es la estructura de la novela *La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa, que presenta un contrapunto similar al que el mismo autor estudia como característico en la novela *Madame Bovary* de Gustavo Flaubert.

la existencial. La tradicionalidad es la capacidad de supervivencia y adaptación de las tramas a cada una de estas etapas. Por ello se requiere observar en su estudio la presencia de dos procesos: uno de identificación y otro de variancia. Se desprende, entonces, que ninguna tradición puede ser considerada “anacrónica”, pues la recurrencia de las tramas presenta variantes que constituyen una tradición de manera acumulativa y sedimentada. Si antes mencionamos que la *Orestiada*, *Hamlet* y *El proceso* de Kafka presentan la concordancia del juicio trágico en sus tramas, también presentan variaciones como la atenuación de la conflictiva figura materna hasta su ausencia (de Clitemnestra, pasando por Gertrudis, hasta la señora Grubach) o las distintas percepciones de la justicia (de la formulación de ideales jurídicos²³, pasando por la venganza, hasta el sinsentido del sistema judicial y social).

Ricoeur, al estudiar la tradicionalidad de occidente, devela una lectura narrativa que siempre ubica al presente de la cultura como el momento final, “el fin”; así, el sentido de la narración se ha configurado en torno a la categoría de final para realizar la combinación sintagmática de la trama. La trama está compuesta, como el Apocalipsis, solo de símbolos, pero también es apocalíptica porque selecciona el comienzo y todos los demás elementos aristotélicos que constituyen la trama (partes, personajes, circunstancias, fines, etc.) en función al final del relato. Poner fin al relato significa concluir el relato de la trama de manera conmovedora y acabar con el relato en sí, pero también romper caóticamente su esquematismo hasta el punto de dejar un relato sin final. Para comprender mejor este “orden”, Ricoeur se detiene a describir los fenómenos de desviación que, para autores como Frank Kermode (1983), parecen conducir a una muerte del arte narrativo en tanto la literatura contemporánea, particularmente la novela, se ve a sí misma en medio de una crisis apocalíptica en la que la muerte de las convenciones se ha vuelto inmanente al texto. Para Kermode, del mismo modo que para Frye, el cierre apocalíptico ha sido heredado de la tradición bíblica, fuente de todas las tramas occidentales.

Para Northrop Frye, el Apocalipsis no solo aporta una narración que contiene comienzo, medio y final, sino que conlleva un deseo que contiene su propia ironía, la de no poder alcanzar el Apocalipsis debido a la imposibilidad de representar el mundo solamente mediante símbolos. Esta ironía literaria es consecuencia de la desacralización del símbolo, resultado del “escepticismo de los clérigos”, según Kermode; y manifestación del mito roto según el sentido de Paul Tillich (1968 [1957]), cuando se toma conciencia de que un mito es tan solo un mito compuesto por palabras. La *desmitologización*, que para Kermode resulta ser la muerte de la narrativa, una especie de violencia contra la

²³ Respecto de los estudios acerca de la justicia en la obra de Esquilo, véase el artículo de Enrique Herreras “La idea de la justicia en la obra de Esquilo”. Δάμωv. Revista de Filosofía, 45 (2008), pp. 55-70.

<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/13169/1/La%20idea%20de%20la%20justicia%20en%20la%20obra%20de%20Esquilo.pdf> [consulta realizada el 10 de agosto de 2011].

convención, es para Frye un retorno cíclico, inevitable, hacia el mito, pues el “deseo” de lo apocalíptico tiene su contraparte en no poder alcanzarlo:

El retorno de la ironía al mito que observamos en la ficción, halla su paralelo en ciertas tendencias del artesano irónico a volver a lo oracular. Esta tendencia va a menudo acompañada por teorías cíclicas de la historia que contribuyen a racionalizar la idea de un retorno, constituyendo la aparición de dichas teorías un fenómeno típico del modo irónico... Tenemos a Joyce y su teoría viconiana de la historia, que considera a nuestra propia época como un frustrado Apocalipsis seguido, al instante, por el retorno a un período anterior a Tristán. (1991, 90)

El deseo en occidente es, por lo tanto, un centro en el que prevalece una lucha de voluntades entre el orden apocalíptico, traducido en imágenes de la unidad y fertilidad, y el caos infernal de la incoherencia y la sequía. La lucha nietzscheana entre *eros* y *tánatos*. En su origen oral, mítico, el deseo apocalíptico se traduce en un orden simbólico que describe un mundo en convivencia con Dios, un mundo con un fin inminente. En su escritura literaria, describe un mundo abandonado por Dios, un mundo donde el fin es inmanente. Debemos añadir que la *desmitologización* de los relatos en Occidente ha ido de la mano con la pérdida de autoridad de su autor. Ya no se trata del profeta o adivino, mensajero de una revelación cósmica, sino de un escritor que publica novelas en el medio editorial. Pero también hay que tomar en cuenta que en otras culturas –como es el caso de la peruana– persisten en su interior sociedades de fuerte raigambre oral, en las que, por cierto, el mito no se ha roto o ha perdido tanta autoridad, aunque se haya entremezclado con la literatura de la cultura occidental en la que sí se presenta ese malestar, que Ricoeur ve en Kermode como la conciencia de que la literatura es tan solo una ficción, un consuelo nietzscheano frente a la muerte, o esa *molestia* de la que habla Edward Said²⁴. En *Anatomía de la crítica*, la configuración de la representación cosmológica está conformada por dos principios: uno de *acción humana* y otro de *conceptualización*, los cuales se mueven entre los polos del deseo y del temor.

1.2 El principio de acción humana en la creación de categorías

El primero, el principio de acción humana, ocurre cuando el deseo se expresa en las formas que asumen las categorías de la realidad bajo la acción de la civilización humana; las formas temidas, a su vez, son aquellas que escapan a la civilización. La forma impuesta por el trabajo y el deseo humanos al mundo vegetal, por ejemplo, “es la del jardín, la finca, el huerto, o el parque. La forma humana del mundo animal es un

²⁴ En su clásico *Beginnings: Intention and Method* (1985).

mundo de animales domésticos, en que la oveja goza de tradicional prioridad, tanto en la metáfora clásica como en la cristiana.” (1991, 187). Este principio de acción, expresado en las formas creadas por el trabajo y el deseo humanos²⁵, se relaciona directamente con el deseo cuando se puede establecer la forma contraria, que en el caso de la lectura occidental de Frye es la imagen demoníaca. Contraria al anhelo, al jardín se le contraponen el bosque caótico y amenazante, en tanto no ha sido transformado por el ser humano. El principio de acción es, entonces, el deseo del trabajo humano, en tanto *forma* primaria de relacionarse con el mundo.

1.3 El principio de la identidad de las categorías, los símbolos

El segundo principio es el de la identidad de lo “universal concreto”: proceso *kantiano*, como señala Ricoeur, en que las categorías del jardín y de lo animal agrupan lo idéntico a los otros (todos los jardines son un *jardín*, todos los animales son un *animal*), pero también identifican al individuo (todos los hombres son uno solo) con el jardín. “Razón por la cual los mundos divino y humano, son asimismo, idénticos al redil, a la ciudad y al jardín, e idénticos son los aspectos sociales e individuales de cada uno.” (*Ibid.*, 188). El principio de identidad implica entonces dos movimientos: uno es el del concepto, que agrupa y, el otro, el del símbolo, que identifica: Cristo es el hombre que equivale a Dios, al jardín, al cordero, etc. El principio de identidad es, de esta manera, el de la conceptualización y el del símbolo, base de las categorías con las que se comprende y describe el mundo.

1.4 El Manuscrito de Huarochirí

Estos dos principios de configuración, el de la acción humana y el de la identidad, los aplicaremos a un singular texto dentro de la tradición literaria peruana. Se trata del manuscrito quechua del siglo XVII titulado por José María Arguedas *Dioses y hombres de Huarochirí* (2009 [1966/1598²⁶]) y por Gerald Taylor *Ritos y tradiciones de*

²⁵ Las categorías que estudia Claude Lévi-Strauss en *El Pensamiento Salvaje* (1964), a partir del estudio de mitos de diversas culturas, se pueden considerar las mismas que estudia Northrop Frye, lo que las dota de cierta autoridad antropológica. No obstante, cabe resaltar que Frye va del medio ambiente al mito y no a la manera de Lévi-Strauss, del mito al medio ambiente.

²⁶ La fecha de su composición fue asignada por Pierre Duviols, a partir de una frase del capítulo noveno en el que el narrador señala que el padre está hace menos de un año en San Damián, en Huarochirí. Ávila había llegado en el año 1597, por lo que el texto pudo ser redactado “a fines de 1597 o a principios de 1598.” (2009, 235). Antonio Acosta (1987) sugiere que Ávila ya cuenta con el título de “doctor” en esa

Huarochiri (1987), “único texto quechua popular conocido de los siglos XVI y XVII y el único que ofrece un cuadro completo, coherente, de la mitología, de los ritos y de la sociedad en una provincia del Perú Antiguo”²⁷26. Este Manuscrito –así lo denominaremos en el marco de este trabajo– fue encontrado en el legajo del “extirpador de idolatrías” Francisco de Ávila, que se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, acompañado del *Tratado y relación de los errores, falsos Dioses y otras supersticiones, y ritos diabólicos en que vivían antiguamente los y.s de las Prouincias de Huaracheri...* Este tratado no es otra cosa que la traducción al español del texto quechua²⁸ (del que solo llegó a traducir los siete primeros capítulos) y está fechado en 1608. El Manuscrito quechua acotaciones de Ávila en los márgenes; algunas son de estilo y otras indican falta de información: ubicación, nombres, etc.

La importancia de este texto para el estudio de la mitología andina radica en su singularidad, pues es el único relato escrito en quechua que trata solo de mitología²⁹, hecho que acerca más a la religión con la literatura que los demás textos quechuas o bilingües más antiguos que hasta hoy se conocen, pues estos son *crónicas* mucho más emparentadas con la etnografía y la historia. Nuestro objetivo es utilizar este texto como base para la descripción de una nueva inteligencia narrativa que surge de la convivencia de los conquistadores españoles (en principio, encomenderos y evangelizadores) con la población indígena (caciques y algún otro que tuviera acceso a la escritura). Es por ello necesario explicar el contexto religioso en el que se produjo el texto, sobre todo porque la mayor parte de estudios mitológicos, antropológicos y etnohistóricos han tendido a incorporar estos mitos dentro del edificio teórico que describe una cosmovisión andina casi cerrada sobre sí misma, y que da poca importancia al hecho que destaca y desarrolla el historiador Juan Carlos Estenssoro (*Entre el paganismo y la santidad*, 2003), a saber: que a fines del siglo XVI e inicios del XVII, nos hallamos en medio de un acontecer histórico en el que la población indígena estaba luchando por ser reconocida como cristiana, que participaba de la reproducción simbólica “e institucional” del catolicismo, pero que también era frenada en su proceso de integración. Siguiendo a Estenssoro, el contexto histórico y religioso del Manuscrito es indispensable para comprender la creación de nuevas categorías cosmológicas. .

misma frase, pero Duviols considera que carece de significancia, pues “doctor” puede haber sido usado como “una cláusula de respeto y cortesía” (236). Más adelante expondremos nuestra postura respecto de la datación.

²⁷ Introducción de José María Arguedas a la primera edición de *DHDH* (2009 [1966], 1). El texto fue escrito en la versión del quechua “oficial” si se quiere, llamado “lengua general”. Los españoles decidieron continuar con el proceso de difusión de esta lengua iniciado por la expansión inca.

²⁸ A pesar del estudio que realizó Roswith Hartmann (1981) en el que comprueba que se trata de una traducción, Taylor sostiene que el Manuscrito y la versión de Ávila tienen una base común (1987).

²⁹ Si bien durante la campaña de extirpación de idolatrías se recogió mucha información sobre la religiosidad andina, ésta respondía usualmente a preguntas sobre los ritos, restando importancia a los mitos. Este es el único texto que prioriza los relatos míticos.

1.4.1 Contexto histórico y religioso del Manuscrito

El conquistador Francisco Pizarro había fundado Lima, la capital del virreinato peruano, en el año 1535. La justificación de la empresa, una vez asumida por la corona española, fue la de evangelizar a los pobladores para poderlos considerar súbditos del rey y, así, posicionarse en el territorio. El primer impulso evangelizador se produjo con el primer concilio limense, en el año 1551, y se caracterizó por tener un discurso doctrinal inestable. Son pocos los textos que se pueden estudiar, pues el Tercer concilio (1583) retiró de circulación los catecismos previos y destruyó muchos de los materiales utilizados³⁰. Cabe resaltar, en este contexto, que la trasmisión del mensaje religioso era indispensable para garantizar los vínculos políticos con los súbditos. El pecado de la idolatría en el que vivían, al ser considerado *contra natura*, suponía la pérdida de cualquier derecho a la soberanía.

En el Perú no se dio la esclavitud indígena, sino que se buscó un “dominio incuestionable”: si el rey quería tener súbditos, tenía primero que convertirlos. Al inicio se contribuyó, por la poca cantidad de religiosos, a la evangelización de los *curacas* principales y sus familias para que difundiesen el mensaje cristiano. A los caciques les convenía evitar aparecer como idólatras y verse reconocidos como cristianos para mantener su rol político. Así, de paso, la corona reforzaba la cristianización de autoridades indígenas propias y contrarrestaba el desacato de los encomenderos a las Leyes nuevas³¹. No solo por ello, en la práctica fueron los *curacas* los que convirtieron más indios que los doctrineros, pues los indígenas asociaban también el ser cristiano al hecho de haber sobrevivido a la violencia y enfermedades y, en general, a la mortandad.

Por su parte, los conquistadores pensaban en una sociedad cristiana española a la que sería progresivamente asimilada la población indígena por medio del ejemplo y de los lazos político-sociales personales. Para ellos este otro tipo de conversión no se iba a producir por la cristianización de una sociedad indígena preexistente que mantuviese sus señores naturales propios convertidos simplemente en súbditos del rey católico. En realidad buscaban disolver las estructuras de poder indígenas, de tal manera que para un encomendero el “volverse cristiano era ser incorporado a la sociedad más que asumir un

³⁰ Solo han sobrevivido: la *Instrucción que se ha de tener en la doctrina de los naturales*, firmada en 1545 por el obispo de Lima, Jerónimo de Loayza (conservada en una versión revisada en 1549); el *Primer concilio limense*, hecho público en enero de 1552; la *Plática para todos los indios* de fray Domingo de Santa Tomás, inserto al final de su *Grammatica o Arte de la Lengua General*, 1560 (en realidad, anterior a 1555; es el más antiguo texto quechua conservado como primer ejemplo de prédica en el Perú); y la *Confesión General para los indios*, en quechua y castellano, que figura en el *Lexicón* del mismo fraile, de fecha incierta. (ESTENSSORO, op. Cit.)

³¹ *Leyes y ordenanças nuevamente hechas por su Magestad para la governación de las Indias y buen tratamiento y conservación de los Indios* (1542)

sistema de creencias” (*Ibid.*, 39). Este proyecto era factible porque el aislamiento de las encomiendas hacía posible una evangelización que apuntaba al germen de una sociedad laica hispana.

También se presentaron acercamientos inversos, del cristianismo a la religión indígena, durante esta etapa de creación de una nueva sociedad. Se presenta el caso en 1541 de un encomendero que fue con su cacique a una *huaca*³²31 para consultar sobre los rumores de que matarían a Pizarro y creyó en su palabra. Cuando las Leyes nuevas cuestionan el sistema de las encomiendas, la respuesta de los encomenderos es que sin ellos los indígenas volverían a ser infieles, dado que representaban un sistema social que no se debía desestructurar. Se proclaman entonces como los únicos garantes de la fe cristiana. La corona persiste en contra de ellos, quienes reaccionan acusando de idólatras a los caciques porque compiten por el mismo rol de señores cristianos. En ese momento, los *curacas* toman su revancha demostrando, con la ayuda de funcionarios y frailes, que su verdadera y temprana conversión ha dado frutos al punto que existe ya una segunda generación de naturales cristianos que “son devotos y moralmente solventes, saben leer, escribir, música, montar a caballo.” (*Ibid.*, 41)

Ante esta situación la corona decide que el avance de la evangelización debía estar en manos de religiosos que contrarrestasen los intereses de los encomenderos, por lo que se prohíbe a los encomenderos establecer su residencia entre la población indígena. La otra medida que se toma es la de recurrir al establecimiento de conventos, los cuales pasan a cumplir un rol muy importante en la sociedad, pues en ellos se formará a los nuevos cristianos, primero aislados de su lugar de origen para después reinsertarlos a sus comunidades como agentes de evangelización. Fue de esta manera como se conservaron algunas de las instituciones indígenas y se dio un lugar importante a los naturales en la cristianización, sin que se llegara a plantear seriamente darles acceso al sacerdocio, aunque llegaron a cumplir algunas de sus funciones.

La cristianización en los conventos se concentró en la formación de niños a través del canto. Este recurso memorístico iba acorde con la doctrina de aquel entonces, la cual era concebida como un texto que todo cristiano debía saber de memoria. Pero los recursos fueron muy variados. La primera evangelización se caracterizó por la diversidad de soluciones propuestas para la conversión de los indios, consecuencia de la falta de una estructura institucional capaz de sostener a la Iglesia. Cada orden y cada grupo en su interior (dominicos, mercedarios, luego franciscanos, y, sólo en 1551, agustinos), actuaba por cuenta propia y, en el clero secular, incluso cada individuo seguía su buen parecer. En 1545, el primer obispo de Lima, Jerónimo de Loayza, promulgó una *Instrucción* dirigida a todos los que se ocupaban de la catequesis, con el propósito de construir un proyecto común de evangelización. Si bien esta *Instrucción* permitió cierta

³² *Huaca* denomina tanto lugar sagrado, templo o piedra, como al dios que representa.

libertad, el objetivo era que la doctrina se aprendiese de memoria. En ella se explicitaba lo que “se debe predicar” (*Ibid.*, 55). Se trató, en síntesis, de una analogía simbólica que haría despertar a los indios de la ignorancia en la que habían vivido y temer que Dios se había enojado con ellos, y que la prueba era que no había enviado antes religiosos para que pudieran gozar de la bienaventuranza, por ser creación divina. Los predicadores anunciaban la gloria celestial, la “dicha en el más allá” para los bautizados que obedecían los mandamientos. Tenían, entonces, que encontrar en la lengua general las palabras concretas que pudieran traducir “las reglas de juego de la conversión” (*Ibid.*, 54) y las imágenes en murales que narraran los mitos.

Pero surgió el obstáculo de las lenguas. El quechua, la más importante de las lenguas generales difundidas por el estado inca, no era hablado ni comprendido por la mayoría de los indios; por eso se necesitaba siempre de intermediarios indígenas para la evangelización y la administración de la justicia; incluso los niños reclutados en los conventos tuvieron que asumir espontáneamente tareas de catequesis. “Este temor puede explicarse tanto como una excusa como una suspicacia lingüística que venía sin duda a agregarse a la inseguridad teológica de algunos misioneros laicos” (*Ibid.*, 49). El temor era que de la coexistencia de catecismos diferentes en circulación que aprendían de memoria, los indios podían deducir que la verdad católica no era ni monolítica, ni única. Y era cierto, porque al memorizar nuevos textos notarían la diferencia. Este tema obsesionaba a las autoridades eclesiásticas. Loayza prohíbe los textos en quechua; serán en castellano o en latín, y se deben saber las oraciones para ser admitidos al bautismo. Los *curacas*, para 1560, exhibían este conocimiento como signo de estatus. Pero esto no fue respetado por las órdenes religiosas, que enseñaban a los niños a orar en latín y en su misma lengua.

Establecer un catecismo único “que permitiera borrar contradicciones y divergencias, será la razón principal del concilio limense de 1551, el primero celebrado en América” (*Ibid.*, 52). Según Estenssoro esta fue una victoria pírrica. Se retomó mucho de la instrucción de 1549, debían seguir enseñándose en castellano. Podemos distinguir tres tipos de catecismos entre los que han sobrevivido en el Perú, cada uno de ellos corresponde a unos textos de referencia como base para sus contenidos y presentación: narrativo- genético (*Biblia*), precriptivo-normativo (*Decálogo*) y dogmático (*Credo*). Los más antiguos son todos del primer tipo, costumbre que todavía tenía cierta vigencia en la península a inicios de la década de 1550. El modelo dogmático sólo terminará por imponerse en los Andes entre 1567 y 1583. (*Ibid.*, 54) Los narrativo-genéticos hablan de la creación universal de la humanidad, no hacen referencia al Rey ni al Papa, no hay historia de la Iglesia: “Un primer rasgo erasmista que puede leerse también como una forma de abrirse a la posibilidad de un eventual cristianismo indígena totalmente autónomo a la espera de la realización del ideal lascasiano” (*Ibid.*, 54). “Moro” es reemplazado por “indio” en la *Instrucción*, de tal manera que volverse cristiano podía implicar dejar de ser indio, estableciendo involuntariamente diferencias entre los

hombres e incluso entre los cristianos, dando a entender que cuando el predicador dice “todos descendemos de Adán y Eva” parece estar hablando de otros hombres creados por dios. También se habla de los demonios y la caída de los ángeles. No se habla de la Trinidad, ni de la Iglesia. La Encarnación se narra como un mito, que recuerda el de los *huacas* Cuniraya y Cavillaca en el Manuscrito de Huarochirí. La narración como mito permite aceptar la creencia y se explica por analogía (la encarnación es como la luz que atraviesa el vidrio). Esto se usa en las imágenes de la iglesia de Andahuaylillas. Dios se deja matar, resucita para probar que es dios y es recibido en los cielos por Dios Padre (término no ligado a la trinidad) y así abre la puerta para que los demás hombres puedan entrar. Gracias a eso,

los indios solo estarían tan sólo atrasados con respecto del resto de la humanidad (castigo más prolongado debido a su ignorancia y eventual idolatría), pero les bastaría comprender la verdad para ponerse al día y acceder al cielo que Dios ha concedido para todos. En realidad, su salvación les es presentada como una posibilidad inmediata, sin tener que sufrir una ruptura; gracias a un simple saber, su historia puede integrarse a la Historia universal, asegurándoles la bienaventuranza. Al no existir el infierno para los hombres, éstos han sido tan sólo privados del cielo temporalmente lo que da a entender que la redención es retroactiva al punto que podría no existir gentilidad alguna privada definitivamente del cielo” (*Ibid.*, 58) .

Las doctrinas o catecismos, al ser traducidos, tuvieron que encontrar en la religión de los naturales significados lo más similares a los cristianos, procurando no mencionar a la Trinidad, ni a Dios (sí a Dios Padre) ni a Cristo. En Nueva España, no hubo mayor polémica por las traducciones al náhuatl, lengua en la que los sacerdotes católicos encontraron nombres equivalentes (Dios = *teotl*). En Perú, Dios no se tradujo *huaca*, nombre que daban a los dioses regionales; más bien, la doctrina decidió muy pronto que *huaca* fuese traducción de “ídolo”. Con otra perspectiva, los evangelizadores optaron por utilizar nombres propios como *Huiracocha* y como *Pachacámac*. En sus *Comentarios reales* (1609), el inca Garcilaso de la Vega describe el sentido de Pachacámac: *hacedor del mundo*. Para Estenssoro, el hecho de que Garcilaso lo considerase equivalente al Dios cristiano, es una muestra de cómo la iglesia reinterpretó el nombre del importante *huaca* costeño y lo divulgó durante los primeros años de evangelización. El término Dios padre se tradujo como Huiracocha. Las élites cuzqueñas, del sur del Tawantinsuyu, pensaron que los españoles eran hijos de Huiracocha que llegaban a protegerlos y ayudarlos a vencer a las élites del inca Atahualpa, del norte del Tawantinsuyu. Pronto se dieron cuenta de que estaban equivocados, pero quedó la denominación “viracocha” para designar a los españoles. Para evitar que fuese un término negativo, se acuñó la expresión “viracocha de veras” (*checca viracocha*). Finalmente “Huiracocha” llegó a designar “Cristo” en los sermones. Cabe resaltar que “Huiracocha”, según Estenssoro, debe verse como un epíteto quechua que los incas expandieron como una especie de sincretismo, representado en su propia

saga, y que se adjudicaba a divinidades civilizadoras, “detentoras del saber y de las normas sociales por encima de los meros valores económicos de la abundancia” (*Ibid.*, 102) Un ejemplo es el *huaca* Cuniraya en el *Manuscrito de Huarochirí*, llamado Cuniraya Viracocha. Por eso, el adjetivo “Huiracocha” aplicado a los españoles los convertía en predicadores de un dios civilizador.

Ahora veamos qué ocurre con los *huacas*, los dioses regionales (mayores) o locales (menores) de los naturales, y su representación en el discurso evangelizador. La palabra *huaca* denomina tanto el lugar sagrado, sea piedra o templo, que es centro de adoración, celebración y consulta del dios, como también significa “dios”, ser divino de diversa magnitud que nos detendremos a estudiar más adelante. En todo caso, el lugar y su efigie dan lugar a la traducción de *huaca* como ídolo, pero como divinidad pagana, condenada e infernal, la iglesia asocia *huaca* a *supay*, término que se refería a los condenados, a los espantos, y que se traduce como demonio³³. Estenssoro estudia los cambios en las traducciones de palabras como *diablo*³⁴, *ángel*, *alma*, *espíritu*, *inocente/santo*, *padre*, *iglesia*, *cielo*, *mundo* e *infierno*. Y, como hemos señalado, estas traducciones se siguieron utilizando a pesar de que Loayza había decidido que el catecismo se aprendiera en castellano.

Muy pronto, en 1565, se produce un movimiento político-religioso regional llamado *Taki unquy*, resultado de una interpretación indígena de la doctrina: treinta y tres años después de la muerte del inca se empezó a predicar “que no era tiempo de Dios sino de *huacas*” y que ya no era su “mita” es decir, su turno de trabajo. Eso significaba que las almas de los *huacas* infieles, de los gentiles, interpretando el catecismo, habían salido del infierno junto con Cristo, pero que no habían podido entrar al cielo, dado que habían enseñado los evangelizadores que eran hijos distintos, así que se habían quedado errando en este mundo y se encarnaban en los cuerpos de los vivos y exigían culto. A partir de esto, destaca Estenssoro, en las siguientes tres versiones del catecismo se borró las referencias a la duración de la vida terrenal de Cristo y a la liberación de los habitantes del infierno (*Ibid.*, 133).

El Cacique Guamán Poma de Ayala es para Estenssoro el ejemplo contrario a la interpretación indígena arriba mencionada y muestra cómo otros naturales habían aceptado el dogma y lo habían aprendido de manera “perfecta” (*Ibid.*, 135). Guamán Poma no solo se inspira en la doctrina para describir la vida e historia del Perú, sino que, además, las ilustra de acuerdo a la formación que recibió de fray Martín de Murúa. Es por ello que utilizaremos las imágenes de su *Nueva Corónica* (1616) para acompañar la descripción de la inteligencia narrativa del Manuscrito y así tener un referente concreto

³³ Gerald Taylor es quien subraya el carácter de condenado o alma en pena que tiene la palabra *Supay*, el cual fue primero asociado con *trasgo*. (2000)

³⁴ En el segundo capítulo estudiaremos cómo los *huacas* regionales mantienen su nombre denominación, siendo solo los menores asociados a los *supay*.

de la incorporación de formas de representación occidentales en la cultura andina. Además, la *Nueva Corónica* y el *Manuscrito de Huarochirí* fueron escritos durante un episodio de ruptura que se veía llegar: entre 1565 y 1589 arriban al Perú las normas del Concilio de Trento, la Inquisición, la Compañía de Jesús y el primer virrey. Encabezada por el virrey Toledo, se da inicio a una reforma que busca que los indígenas vivan de acuerdo a patrones españoles que permitan explotar su mano de obra. Como la razón de la conquista era la evangelización de sus naturales y no podían ser cristianizados muy pronto (pues al ser considerados cristianos serían iguales, el sistema carecería de justificación), se produjo una larga campaña de Extirpación de Idolatrías en las que se intentaba demostrar, según la postura de Estenssoro, cómo la idolatría se había escondido y el largo tiempo que les llevaría acusarlos, primero de ídólatras y posteriormente de hechiceros. El Doctor Francisco de Ávila, cura de la doctrina de San Damián de la “dicha provincia de Huarochirí”, posible gestor del Manuscrito, fue precisamente un exitoso extirpador de idolatrías, que se benefició económicamente de su labor. Guamán Poma describe su crueldad en la *Nueva Corónica*. Su trabajo lo inició con una espectacular ceremonia en Lima en la que lanzó a la hoguera ídolos, piezas de oro y plata y hasta momias de los antepasados, ante el asombro y dolor de muchos.

1.4.2 La autoría del Manuscrito

Del Manuscrito se asume que pudo ser parcialmente editado y probablemente dirigido como proyecto, por Ávila³⁵. Es muy probable también que fuera escrito por el copista del que solo sabemos que se llamó Tomás; muy probablemente, un indígena educado en un convento que trabajó, como también hiciera Guamán Poma, con un extirpador de idolatrías³⁶. El Manuscrito recopila 33 relatos sobre los mitos de los dioses regionales, los *huacas* de Huarochirí. En todo caso, en 1608, Ávila empieza a escribir la traducción inconclusa al castellano de los capítulos del Manuscrito. Al analizar los mitos del Manuscrito se tomará en cuenta que Ávila comparte esta forma de representación, de alguna u otra forma, y que la utiliza también en sus sermones. Estos sermones permanecieron vigentes hasta el siglo XVIII.

Francisco de Ávila es también protagonista del Manuscrito: aparece como ejemplo de un buen sacerdote cuya presencia, a diferencia de los malos doctrineros, evita que se

³⁵ Respecto de la biografía de Francisco de Ávila y las hipótesis sobre su grado de participación en la elaboración del manuscrito hemos comparado tres versiones: el estudio biobibliográfico de Pierre Duviols (ARGUEDAS, 2009), el prólogo de Gerard Taylor a su edición del Manuscrito (1987), así como la biografía realizada por el historiador Antonio Acosta con la que concluye el mismo.

³⁶ En el caso de Guamán Poma se trató del “visitador de idolatrías” Cristóbal de Albornoz durante la campaña del Taki Onkoy (DUVIOLS 2009, GUAMÁN POMA 1616)

sigan practicando ritos paganos. Sobre su vida, se cuenta con textos y registros que permiten conocerlo. Cuando se leen sus cartas, se puede notar su obsesión por describir minuciosamente los ritos. Se preocupa mucho por indicar el lugar exacto, describir detalladamente el rito y las emociones de los indígenas respecto a sus divinidades, y sobre todo, los nombres que le dan a en su lengua a todo lo anterior. Hoy en día lo consideraríamos un “investigador”. Los fines de su investigación sobre el culto a los *huacas* pueden ser claramente inferidos de su biografía. De origen desconocido –no se sabe si fue mestizo o criollo–, y considerado por sus más importantes biógrafos, Duviols (2009) y Acosta (1987), como expósito y probablemente ilegítimo, Francisco de Ávila creció en el Cuzco, en las décadas de 1570 y 1580, cuando solo cerca de 500 españoles vivían entre 60.000 indios; de ahí que se asuma que tuvo siempre un conocimiento del quechua y de las costumbres andinas que servirían para su desempeño como doctrinero.

El hecho de que hubiese destacado como alumno en el colegio de la Compañía de Jesús es la única posible razón para justificar que fuese trasladado a Lima para continuar sus estudios en la Universidad, pero realmente no hay prueba alguna de que esto ocurriese. Se desconoce cómo sin tener pariente alguno en Lima pudiese llevar adelante sus estudios; en todo caso, lo hizo de tal manera que pronto llamó la atención de sus profesores y compañeros, entre 1592 y 1596. Sin que se tenga tampoco noticia de por qué regresó al Cuzco, se sabe que en el año 1596 el obispo de Tucumán le entregó las órdenes menores y mayores de lector a presbítero. En 1597, regresó a Lima para graduarse de bachiller. Gracias a esta historia, en 1597, con menos de 25 años, obtuvo por oposición la doctrina del curato de San Damián, en el repartimiento de Huarochirí. Este repartimiento al este de Lima estaba dividido en cuatro curatos y San Damián era uno de los más ricos de la Audiencia de Lima. Así que Ávila consiguió rápidamente estar cerca de la capital y con una doctrina que lo beneficiaría rápidamente. Se sabe que permitía que acudieran a sus lugares sagrados a depositar dinero y productos que luego él recogía, que se apropiaba de enormes cantidades de productos agropecuarios y que, gracias a los indios –cuyos caciques lo acusarían en 1607– construyó una casa en Lima, en la que vivían al menos cinco personas más. A ello hay que agregarle las acusaciones sobre las relaciones que establecía con mujeres solteras y casadas. Pero concentrado en obtener el grado de doctor en la universidad y en buscar una plaza de canónigo en la catedral, hasta 1607 se podría considerar, dice Acosta, que “Ávila fue uno más de los doctrineros del arzobispado de Lima” (2009, 567). De hecho, a diferencia de otros doctrineros que abandonaban sus estudios, se consigna en las acusaciones que se ausentaba por encima de lo establecido por el tercer concilio, pues se encontraba concentrado en su formación académica. Al parecer contaba con la simpatía del arzobispado de Lima, pues en 1598 lo nombraron Vicario de la provincia de Huarochirí, aunque no era la suficiente como para darle un cargo catedralicio.

El giro en la vida de Ávila, que le permitió ganar popularidad y respeto, fue la venganza contra los pobladores que lo habían acusado. Los caciques y toda la población había

protestado porque Ávila había acordado con un encomendero el poner un obraje para explotar la mano de obra en el trabajo de textiles. Estuvo preso en la cárcel eclesiástica y, tras haber enviado a amigos suyos, entre los que figura Choquecaca –amigo y también personaje del Manuscrito–, a convencer a algunos caciques de que desmintieran lo dicho, y que un obispo amigo suyo pagase la fianza, Ávila pudo regresar a Huarochirí. Así fue que decidió demostrar lo buen doctrinero que había sido y para ello inició las campañas de idolatrías, acto que, a su vez, dice Acosta, le sirvió como terrible herramienta de venganza, sobre todo después de haberles permitido cumplir con sus ritos. Es notorio, por tanto, como señala Acosta, el que sea descrito en el Manuscrito como el buen padre que se distingue de los otros que no han logrado que se dejen de practicar los ritos idólatras, como en los capítulos 7, 20 y 25.

No queda claro ni en Duviols ni en Acosta cuánta y qué participación tuvo Ávila en la elaboración del Manuscrito. Acosta mismo se presenta como el recopilador del Manuscrito “Recogido por el Doctor Francisco de Ávila presbítero (...) de personas fidedignas y que con particular diligencia procuraron la verdad de todo y aun antes que Dios las alumbrase vivieron en los dichos errores y ejercitaron sus ceremonias.” (2009, 191). La única fuente de información para su campaña de idolatrías que menciona Ávila en la carta *Ritos de Huarochirí* de 1621 son las confesiones y los ritos e ídolos que pueda observar: por ejemplo, el tener miedo a un lugar habitado por un demonio, en el que Ávila dice haber clavado una cruz. Pero el narrador del texto, el misterioso copista Thomas, del que no se sabe nada, salvo que es natural de Checa, se esmera en darle coherencia lineal y narrativa al texto, lo que significa que el Manuscrito no es una mera recopilación, sino un texto pensado, como dice Arguedas, en términos bíblicos. ¿Ávila planteó la composición de un libro así? ¿O fue idea del propio escritor?

Cuando se lee el Manuscrito, las acotaciones de Ávila son básicamente de precisión, de datos que faltan, sobre todo nombres, como en sus cartas; de lo contrario, están asociadas a las dudas internas de la narración principal, por ejemplo cuando no se puede establecer si Cuniraya Viracocha es anterior o posterior a Pariacaca. No hay ningún elemento que pueda conducirnos a pensar que Ávila se encontraba corrigiendo un trabajo delegado. Solo se puede pensar, como señala Duviols que “le tocó quizá al misterioso Thomas la labor de juntar y ordenar la materia a partir de los relatos fragmentarios recogidos por él o por Ávila” (2009, 234). Discrepamos respecto al hecho de que alabar el trabajo de Ávila sea señal de que eso le confiere la responsabilidad de la síntesis, así como el de ser de Checa. En realidad, nos parece que es un proyecto conjunto, en el que Ávila ha convencido a Thomas de las razones con las que inicia el proyecto, como cuando Ávila permitía las idolatrías y, quizá, el Manuscrito haya sido imaginado como un trabajo académico para su doctorado cuando disfrutaba de los beneficios de su doctrina. A continuación enumeramos el texto con la intención de presentarlo como conjunto de posibles argumentos de Ávila para convencer a Thomas de que escribiera este libro:

1. Si los indios de la antigüedad hubieran sabido escribir, la vida de todos ellos, en todas partes, no se habría perdido.
2. Se tendría también noticias de ellos como existen sobre los españoles y sus jefes; aparecerían sus imágenes.
3. Y por ser así y como hasta ahora no está escrito eso, [se hablará] sobre la vida de los antiguos hombres de este pueblo llamado Huarochirí, antiguos hombres que tuvieron un progenitor, un padre; sobre la fe que tenían y de cómo viven hasta ahora.
4. De eso, ha de quedar escrita aquí [la memoria], con respecto a cada pueblo, y cómo es y fue su vida desde que aparecieron.

En todo caso, como señala Taylor de manera hipotética, más allá de que no podamos establecer con seguridad el rol de Ávila para conseguir un escritor en quechua y en la elaboración del Manuscrito, el sacerdote

mostró un interés permanente en el desarrollo del documento quechua – lo que se puede averiguar por sus numerosos comentarios al margen—y pensaba ya, sin duda, en la redacción de su Sermonario (publicado en 1646, casi cuarenta años después) y en el gran provecho que este documento iba a representar para la identificación de los *huacas* locales y la extirpación de culto. (1987, 18).

Consideramos al manuscrito como fuente originaria de la configuración narrativa andina, gracias a que se fija durante más de dos siglos mediante la recepción de los sermones de Ávila. El éxito de estos sermones se puede adjudicar, señala Estenssoro, a que si se compara el sermonario de Avendaño con el de Ávila, este estimula una “nueva religiosidad indígena católica” (*Op. Cit.*, 366) que se dirige hacia el “futuro” y encuentra en los sermones sobre la resurrección la clave para comprender, por ejemplo, el mito de Inkarrí o la resurrección del inca:

La proximidad tan saltante, entre los sermones de Ávila y el mito de Inkarrí compilado en el siglo XX refuerza, y prueba, la dependencia de la utopía de este tipo de discurso. La prédica permitía, en efecto, jugar con sus propias ambigüedades, facilitando a los indios un diseño de base para construir una nueva identidad y ofreciéndose como estimulante para sus propias aspiraciones políticas. (369)

Seguimos a Estenssoro con que es a través de esta nueva religiosidad indígena que se logra elaborar un discurso “de carácter narrativo” que posibilita la creación de una cultura común³⁷ de aspiración homogénea. Cuando se utiliza el término “inteligencia narrativa andina”, no se hace, entonces, desde una perspectiva ingenua que creyese en la

³⁷ Autores como Alberto Flores Galindo (*Buscando un Inca*, 1988), Manuel Burga (*Nacimiento de una utopía*, 1988) y Antonio Cornejo Polar (*Escribir en el aire*, 1994) prestan mucha más importancia a la conciencia de que los conquistadores españoles no establecerían alianzas con ningún grupo étnico, estando todos ellos bajo la misma situación de dominación, que al discurso o actos simbólicos de la evangelización.

posibilidad de poder reconstruir una inteligencia narrativa puramente prehispánica, sino a una inteligencia que configura textos como resultado de una narración en la que fue fundamental aprender la doctrina de memoria. Ninguna de las traducciones del Manuscrito ha tomado en cuenta este contexto, aunque a partir de la recopilación y estudio de mitos andinos contemporáneos de Efraín Morote Best (su trabajo se inicia en el año 1955 y culmina con la publicación del libro *Las aldeas sumergidas* en 1988), ya se reconoce la influencia de los relatos bíblicos en los mitos andinos, y el mismo Arguedas (1966) al parecer también es consciente de dicho efecto³⁸. No obstante estas constataciones, Taylor (1987) y Salomon (1991), priorizan la búsqueda de los significados andinos más antiguos posibles en concordancia con las categorías de la cada vez más convencionalizada “cosmovisión andina”³⁹.

La misma situación se presenta en los estudios que se han realizado sobre los mitos del Manuscrito de Huarochirí y recopilaciones contemporáneas, incluso en el mismo pueblo de Huarochirí (ORTIZ, 1980). La finalidad parece siempre ser la búsqueda de la cosmovisión andina, sea en términos antropológicos (ORTIZ 1980, 1991, etc. KATO 2005, etc.), etnohistóricos (PEASE 1973, ROSTOROWSKI y LEMLIJ 1987) y semióticos (BALLÓN 1997, RUBINA 1989). Dentro de este último campo del conocimiento, el de la semiótica, destaca por las razones contrarias el trabajo filosófico que Oscar Quezada (2008) construye a partir del análisis de los mitos peruanos y la obra de J. Fontanille. Si bien Quezada dialoga con los principios ya establecidos por los estudios de la cosmovisión andina y sigue el rigor lexicográfico de Taylor, al concentrarse en las relaciones semióticas internas del texto, colabora a una descripción de la representación más sincera y que lo lleva a prestar atención a la figura evangelizadora del *huaca supay*.

Para las citas del Manuscrito hemos decidido utilizar más usualmente la versión de José María Arguedas, pues al dotarla de oralidad le añade formas de representación andinas, tal como Arguedas las había aprendido en su infancia y estudiado en la madurez, de manera que resulta más natural establecer los vínculos con la inteligencia narrativa peruana en su totalidad histórica. No obstante, para poder establecer con claridad algunos significados otorgados en las traducciones al quechua que se realizaron para la doctrina cristiana, nos remitiremos a la versión de Taylor (*Op. cit.*) y al trabajo de Estenssoro (*Op. Cit.*). Hechas nuestras acotaciones al valor documental del Manuscrito,

³⁸ Es interesante resaltar que Arguedas solo subrayara la historia prehispánica y no el lenguaje que está tocado “por la espada de Santiago”. No se ocupa de la configuración narrativa occidental y de su influencia en la versión del o los copistas.

³⁹ Salomon así lo da a entender: “Cosmological ideas are not spelled out in the Huarochirí manuscript. ... The Andean cosmos can be partly understood from these myths, but not because the myths explicitly describe it. We deduce what we can by noticing what the tellers take for granted. To some degree the picture can be augmented with data from other written sources and from recent ethnographic research that offers conceptual analogies. (Earls and Silverblatt 1978 propose a synthetic model.)”

pasamos a estudiarlo bajo los principios de acción humana e identidad⁴⁰.

1.5 El principio de acción humana en el Manuscrito de Huarochirí

Desde los trabajos de Hermann Trimborn, autor de la traducción al alemán publicada entre 1939 y 1943, el territorio y los fenómenos climáticos, protagonistas de los mitos, han sido representados según formas tan distintas de la occidental como distintos son el clima y el territorio. De ser cierto que la cosmovisión presenta rasgos particulares derivados de la representación del medio ambiente, la aplicación de los principios cósmicos de Frye debería presentar diferencias y, por supuesto, algunas coincidencias, respecto del principio de acción en la cosmovisión occidental. Incluso, debemos reconocer que el separar el principio de acción humana del principio de identidad es una operación algo forzada, pues en Occidente, en términos de configuración, los dos principios se presentan juntos. Por ello, cuando Frye expone los ámbitos de la acción humana, el mundo ya se encuentra clasificado por la “cadena del ser”, la cual separa en primer lugar, a la naturaleza del ser humano y luego la clasifica en animal, vegetal y mineral.

En el caso del Manuscrito de Huarochirí, el ser humano impone su forma de trabajo en los valles de los Andes, configurando su deseo y, por tanto, su rechazo en torno a los siguientes campos semánticos resultado del trabajo humano en el entorno medio ambiental, a los cuales llamaremos “mundos”.

1.5.1 El mundo del “territorio”

Tan solo al hablar de *territorio* ya se establece una categoría que Frye no ha utilizado al describir los mundos animal, vegetal y mineral. Así el territorio podría estar, dependiendo de la acción humana, dentro del mundo mineral, pero también del vegetal. ¿Por qué distinguir como mundo en el Manuscrito al territorio y no dejarlo como en Frye, compartido entre el mundo vegetal y el mundo mineral? Ocurre que en el Manuscrito de Huarochirí, las piedras del mundo mineral no son insumos para construir ciudades, tal como las describe Frye, ni los vegetales se cultivan para disfrutar de un

⁴⁰ Si bien los estudios antropológicos previos pueden coincidir eventualmente con los hallazgos que se realizan en la presente investigación, nunca estos se han realizado bajo los dos principios de Frye que estamos introduciendo, sino, más bien, bajo las convenciones de Lévi-Strauss y el estructuralismo. (Cf. la introducción de Alejandro Ortiz Rescaniere a su estudio *Huarochirí, 400 años después* (1980).

jardín, cuyo fin es la comodidad del ser humano. En la zona andina, el territorio es tan montañoso y árido que requiere de canales de regadío y de andenes para “horizontalizar” todo el terreno vertical posible (TORERO 1974, MURRA 1975a en SALOMON 1991), por lo que los efectos de la acción humana en el ámbito tienen como fin la re-construcción del territorio mismo.

La transformación del territorio es permanente en esta obra, no solo por la construcción de andenes y acueductos (canales de regadío) sino también, como veremos más adelante, porque los dioses surgen de las montañas, producen sismos, crean lagunas y se transforman –y transforman a los seres humanos– en piedras. Esas piedras se convierten en centros de peregrinación y adoración. Frye quizá hubiese ubicado esta categoría junto con el mundo mineral Pero en el Manuscrito, no se construye la ciudad, sino el espacio territorial. Las piedras y el espacio son centro de las fiestas rituales de cultivo y mantenimiento del territorio.

La sacralización de las piedras en los territorios conquistados por el *huaca* y entregado a sus hijos nos remite a la concepción de Mircea Eliade (1981) sobre el espacio sagrado:

la toma de posesión ritual debe en uno u otro caso repetir la cosmogonía. En la perspectiva de las sociedades arcaicas, todo lo que no es «nuestro mundo» no es todavía «mundo». No puede hacer uno «suyo» un territorio si no le crea de nuevo, es decir, si no le consagra. Este comportamiento religioso con respecto a las tierras desconocidas se prolongó, incluso en Occidente, hasta la aurora misma de los tiempos modernos. Los «conquistadores» españoles y portugueses tomaban posesión, en nombre de Jesucristo, de los territorios que habían descubierto y conquistado. La erección de la Cruz consagraba la comarca, equivalía, en cierto modo, a un «nuevo nacimiento»: por Cristo, «las cosas viejas han pasado; he aquí que todas las cosas se han hecho nuevas» (Corintios II, 17). El país recién descubierto quedaba «renovado», «recreado» por la Cruz. (ELIADE, *Op.cit.*, 20-21).

Si recordamos el ejemplo de Ávila en el que narra cómo él mismo colocó una cruz en un lugar sagrado, vemos que la presencia del territorio es fundamental, incluso tras la llegada de los españoles en los relatos del Manuscrito. Al respecto, Frank Salomon (1991) sostiene que la religión de Huarochirí nos brinda un mapa mental de grupos sociales adheridos a sus dioses lugareños y ancestros locales⁴¹. El territorio o “paisaje” es tan importante que el término *huaca* no solo designa a los dioses, sino también a cualquier “cosa material” del entorno que manifiesta lo sobrehumano: la cima de una montaña, una fuente de agua, rocas, un árbol quemado por un rayo, unas ruinas, etc. Pero recordemos que lo sagrado también tiene una contraparte. El caos, la amenaza, está en la falta de territorio para cultivar: “vivieron miserablemente, hasta en los precipicios

⁴¹ “The abundance of landmark detail in the text, which we have tried in notes to key to modern cartography, reflects the function of myth as a memory bank of information about the tellers' generally invasion based claims on resources.” (6)

y en las pequeñas explanadas de los precipicios hicieron chacras, escarbando y rompiendo el suelo. Ahora mismo aún se ven, en todas partes, las tierras que sembraron, ya pequeñas, ya grandes. (13).” Es importante aquí aclarar que el concepto de territorio, vinculado a cerro y a chacra, se traduce como *llacta* y no como *pacha*, lo cual subraya lo espacial más que lo temporal:

The commonest term for the anciently defined settlement, *llacta*, is not the simple equivalent of ‘town’ or ‘village’, which denote a portion of territory or the legal corporation that governs it. A *llacta* in its old sense might be defined as a triple entity: the union of a localized *huaca* (often an ancestor-deity), with its territory and with the group of people whom the *huaca* favored. The word *llacta* could thus be used to mean the deity that was master of a settlement. (SALOMON, *op. Cit.*, 23)

Taylor compara las diversas acepciones de *pacha* recogidas por Diego Gonzalez Holguín en el *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú 1958/1608*, el primer diccionario del quechua cusqueño. Y encuentra dos conceptos, el de espacio y tiempo en general y otro vinculado a la integridad. Pero también encuentra la categoría de mundo o universo, que comprende que es característica del vocabulario de los predicadores. De acuerdo con Salomon (1991), “*pacha*” no tiene traducción, pues “denota el momento o intervalo de tiempo y lugar o extensión en el espacio –e incluso, así lo hace a cualquier escala–” (la traducción es nuestra). Por ello, nos dice, una frase como “la *pacha* no está bien” podría significar desde “no es un buen momento” hasta “el mundo no está bien” o “la época es mala”. En la mitología contemporánea⁴², señala Salomon, “*pacha*” significa “madre tierra”. La *pacha* admite el cambio y el cataclismo, como en el capítulo 3 sobre el diluvio, o cuando Pachacámac puede destruir el mundo con un terremoto al darse la vuelta.

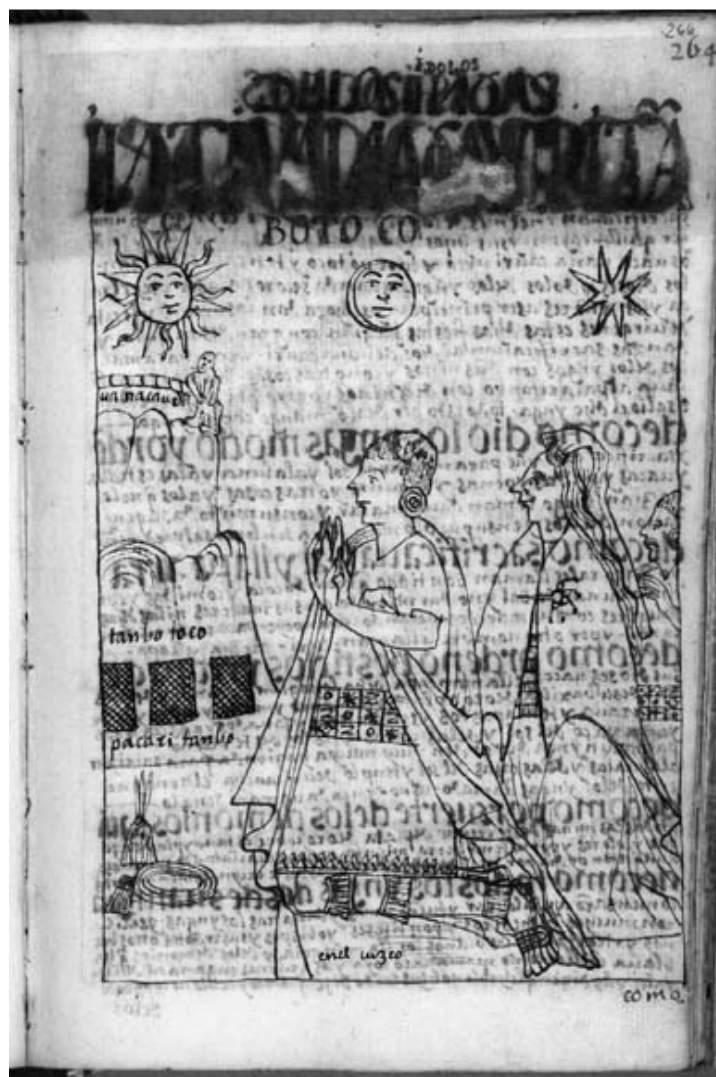
Por estar más vinculada al concepto de “mundo” (así como “Pachacamac” se utilizó por un tiempo para designar al “hacedor del mundo”), fue *pacha* la palabra utilizada por *La Plática* para introducir los neologismos que darían lugar a la explicación católica del más allá:

Para significar el ámbito de lo terrenal, mundo (o ‘este mundo’ en la terminología teológica de la época), *caypacha* (literalmente ‘este mundo’); para el más allá, *hananpacha*, el cielo (literalmente ‘el mundo alto o de encima’), y *ucupacha* (literalmente ‘el mundo de adentro’ o ‘el mundo de abajo’) el infierno. Teniendo en cuenta la omisión del purgatorio, que no quería explicarse a los indios, tenemos un juego de oposiciones en que coexiste una bipartición (este mundo/más allá) y una tripartición horizontal (cielo/mundo/infierno) típicamente cristianas. (Estensoro, *Op. cit.*, 111-112)

⁴² Actualmente, *Pacha* es uno de los conceptos más importantes para las descripciones de las cosmovisiones andinas como las de Tom Zuidema, John Earls, etc. (LOZADA, 2006)

El territorio deseado abarca, por lo tanto, un territorio animado por dioses telúricos, sacralizado en piedras y *huacas* materiales, y que proyecta la acción humana sobre la chacra y la montaña.

Figura 1



En esta *quilca* de Guamán Poma se puede observar a los incas adorando los espacios sagrados del territorio; la identificación entre los dioses y el territorio hace que ambos se llamen “*huacas*”. En este caso, se observan los lugares sagrados de “Uana Cauri / Tanbo Toco [agujeros del tampu] / Pacari Tanbo / en el Cuzco.” (2001, 266).

1.5.2 El mundo animal

Aquí se presenta una aparente coincidencia con las categorías occidentales respecto en que la forma de trabajo y deseo radican en la domesticación. Salomon señala que no existía en el quechua un nombre para designar el conjunto de los animales, razón por la que tuvieron que adaptar la palabra del español: *animalcona*, que combina categorías de animal doméstico y salvaje que en quechua son llamados por palabras separadas⁴³. Ahora bien, en el Manuscrito los animales en general están al servicio de los seres humanos, incluso cuando son maltratados por ellos:

Una llama macho que pastaba en una montaña con excelente yerba, sabía que la Madre Lago [el mar] había deseado [y decidido] desbordarse, caer como catarata. Este llama entristeció; se quejaba: «in, in» diciendo, lloraba, y no comía. El dueño del llama, muy enojado, lo golpeó con una coronta de choclo: «Come, perro –le dijo-, tú descansas sobre la mejor yerba». Entonces el llama, hablando como si fuera un hombre, le dijo: «Ten mucho en cuenta y recuerda lo que voy a decirte ahora: de aquí a cinco días, el gran lago ha de llegar y todo el mundo acabará», así dijo, hablando. Y el dueño quedó espantado; le creyó. «Iremos a cualquier sitio para escapar. Vamos a la montaña *Huillcacoto*, allí hemos de salvarnos. (Cap. 3, 23).

Los animales que no son domesticados están también vinculados a un espacio regional. Mientras correspondan a la región del dios paterno, Pariacaca, estos animales colaborarán con los hombres; si estos animales corresponden a la región de un dios enemigo, como el salvaje Huallallo Carhuincho que comía humanos, entonces son terriblemente amenazantes. La asociación de los animales al servicio de los dioses puede verse con claridad en el capítulo 2, el capítulo en el que Cuniraya Viracocha sale a buscar a Cavillaca y en el camino va sacralizando a los animales que colaboran con él y condenando al estado salvaje a los animales que le traen malas noticias.

También pueden competir con el hombre en términos de sobrepoblación, que es la contraparte del miedo vinculado a la escasez del territorio en el Manuscrito: “Entonces toda esa parte tenía muchas tierras cálidas, estaba poblada de grandes serpientes, caquis (loros según Taylor) y toda clase de animales; cuando Huallallo vivía allí, la tierra estaba cargada de estos animales.” (Cap. 8, 49). Mas es la acción del hombre sobre los animales la que nos interesa, sobre todo en términos sacros. Salomon reconoce, específicamente, la importancia de la llama en la mitología andina:

The tellers of many myths identified with the splendor of the heights and with

⁴³ Esta distinción se presenta hasta el día de hoy. En el Diccionario de la Academia Mayor de la Lengua Quechua, “uywa” designa “Todo animal doméstico, utilizado para carga y trilla” y “maru”, “animal salvaje”. (Cusco, 2005)

their product, camelid wealth on the hoof. One of the major ceremonies was a llama race to the sacred heights, with the first llama acclaimed and given a sacred name (cap. 9, secs. 120-122, 128) (12)

Pero además de pastorear y entregar a los animales como ofrenda (“Además, degollarán para ti llamas viñayrua que aún no hayan parido, y también te ofrecerán trozos de orejas que han de cortarles, todas estas cosas comerás por siempre” (8,53)), los animales sagrados –y nuevamente, la llama en particular-- son ante todo utilizados como oráculos⁴⁴.

La religión andina se basa en un sistema oracular de comunicación entre los dioses y los hombres⁴⁵, la llama cumple el rol de animal sacrificado y fuente de información por medio de la lectura de sus entrañas como se puede ver en el manuscrito. Respecto de la importancia de la llama en la religión andina se puede consultar el trabajo que realiza *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru* escrito por Sabine MacCormack en 1993, en el que se detiene a estudiar el rol de la llama en los rituales religiosos en la obra de Guamán Poma de Ayala y Cieza de León.

De ahí que la ayuda que envían los dioses sea mediante los mensajes que relatan los animales. Los animales pueden hablar de ser necesario, además de hablar entre ellos. Un ejemplo es el de los zorros en la historia de Huatyacuri o la llama que anuncia el diluvio y salva a su dueño. La interpretación que realiza Ortiz Rescaniere en 1991 en su artículo “Matrimonio y cambio cósmico: Huatyacuri”, aísla a los zorros del resto de los animales y se ocupa de su carácter bufonesco, taimado, envidioso y de asociarlos con la “destrucción del orden”, así: “El zorro de arriba y el de abajo encarnan la suma de ese orden: alto y bajo expresan totalidad; y los zorros, el fracaso del embuste y la clave del cambio” (1991, 65). Pero este rol simbólico deja de lado la pre-comprensión de que los zorros se pueden comunicar con el héroe Huatyacuri y que la información recibida tiene consecuencias oraculares, esto es, que permite tomar decisiones a partir de lo transmitido. En ese sentido, seguimos a Insoll (2012) en la importancia que le da a la “comunicación” en tanto esta es el reflejo de *cámac*, la animación.

⁴⁴ Otros animales, conocidos por sus servicios oraculares, son los zorros y los cuyes. Estos últimos son utilizados con esos fines por los curanderos hasta el día de hoy en sus prácticas adivinatorias.

⁴⁵ *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, Marco Curatola Petrocchi y Mariusz S. Ziolkowski editores, 310 páginas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2008. Cf. “Religión Inca” de Kevin Lane en *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion*, Timothy Insoll editor, 2012.

Figura 2



La cárcel *Zancay* remite al canibalismo de Carhuincho, según la descripción de Guamán Poma. La *quilca* referente a los castigos recurre a la imagen tan temida de los animales ocupando el espacio humano. Son representaciones emblemáticas de los pecados:

“Zancay a, cárceles de los traydores y de grandes delitos como de la ynquiciación. Zancay deuajo de la tierra hecho bóveda muy oscura, dentro criado serpientes, colebras ponsoñosas, animales de leones y tigre, oso, sorra, perros, gatos de monte, buytre, águila, lichusas, zapo, lagartos. (2001, 303)

Los *huacas* Cuniraya Viracocha o Pariacaca pueden enviar o seleccionar el animal que le dará información al hombre, mientras que el ser humano puede, de manera humana, ritual, sin interacción divina saber del futuro por las entrañas de una llama, incluso sobre el futuro de los *huacas*:

Y así, un día, le adoraron sacrificando una llama cuyo nombre era Yaurihuanaca. De los treinta servidores, uno de ellos, que se llamaba Llacuas Quita Payasca Pariasca, en el momento en que los treinta hombres contemplaban el corazón y el hígado de la llama, en ese instante, dijo: «¡Ah, atac! No está bien el mundo, la entraña, hermanos...». (Cap. 18, 97).

Sin detenernos aún en el contenido de la cita, sobre el que regresaremos más adelante, queremos resaltar que la consulta oracular aparece tantas veces como la mención del pastoreo en el manuscrito, siendo la diferencia que el pastoreo es solo eso, una mención, mientras que la acción de consulta sí es descrita en detalle y produce un cambio en la vida de quienes la consultan. El animal deseado es el oráculo benéfico y el temido, el invasor.

1.5.3 El mundo vegetal

El trabajo de los hombres respecto de los vegetales se manifiesta en la chacra, más que en el jardín. El símbolo del jardín no aparece en el Manuscrito. Aparece la chacra (huerto familiar) y el sembradío (comunal). La importancia se acrecienta cuando los seres humanos se identifican con los vegetales, como se verá al aplicar el principio de identidad más adelante: “Dicen que allí, del fruto de la quinua, apareció el hombre.” (Cap. 24, 129). Los vegetales sagrados⁴⁶, la coca y el maíz son los únicos que aparecen en las fiestas y rituales como ofrenda o como arma (el maíz), para espantar a los muertos. Respecto de su presencia en el manuscrito, debemos mencionar que las alusiones al mundo vegetal son pocas, aunque importantes, lo cual parece deberse a la prioridad del territorio en la representación simbólica.

⁴⁶ La presencia de la coca y el maíz como plantas sagradas también es registrado por el extirpador de idolatrías y competencia de Avila, Avendaño (DUVIOLS 1986). Sabine Maccormack (1993) recoge la crónica de Betanzos para mostrar cómo se utilizaba también en la religión solar incaica.

Figura 3



En la descripción de los ídolos y *huacas* incas que lleva a cabo Guaman Poma en el capítulo 12 de su crónica, se puede observar la llama ("camera negro") que es entregada como ofrenda por los pobladores de la región "Colla suyo", denominada así por los incas, al *huaca* que de la montaña Vilcanota en el Cuzco (2001, 242).

Las únicas ocasiones en que se presenta una imagen diferente del mundo vegetal, más demoníaca si se quiere en términos cristianos, es cuando esta imagen es tentadora, en los capítulos 2 y 5, relatos que presentan narraciones excepcionales: el capítulo 2, que narra el nacimiento de las islas frente a la región de Pachacamac (que así se llama hasta hoy en día), nos muestra al *huaca* Cuniraya Viracocha convertido en pájaro y subiendo al árbol de lúcuma bajo el cual se encuentra tejiendo la *huaca* doncella Cavillaca. Cuniraya echa su germen masculino en el fruto, el cual ella traga y queda preñada. Este capítulo es excepcional, en tanto en el resto de los mitos las *huacas* femeninas ejercitan su fertilidad constantemente, hasta el punto que la *huaca* Chaupiñamca caminaba con figura humana, pecando con todos los *huacas* y era festejada mediante cantos y bailes en los que los hombres mostraban sus parte vergonzosa, pues se trataba de ritos de fertilidad: “Y cuando cantaban y bailaban esta danza, comenzaba la maduración del mundo.” (Cap. 10, 67). Sorprende pues, la virginidad de Cavillaca en el segundo capítulo, hecho que no se puede separar de las asociaciones entre huiracocha y cristiano y entre Huiracocha y Dios o Cristo. Para Estenssoro (*Op. Cit.*, 102) es inevitable la asociación entre el mar, los españoles y Huiracocha en el mito de Cavillaca.

El capítulo 5 presenta a Huatyacuri, quien representa una figura del héroe similar a la occidental⁴⁷ (es un pobre que por realizar un conjunto de pruebas o tareas con ayuda divina, logra casarse con la hija del rico Tamtañamca, que se hacía pasar por sabio⁴⁸). Este “tipo” de héroe, como veremos más adelante, nunca vuelve a aparecer en el Manuscrito, pues los seres humanos como individuos solo realizan dos tipos de acciones en el Manuscrito: que *benefician al individuo y a su sociedad* (en el segundo capítulo nos detendremos en la definición de héroe y protagonista, pero, por lo pronto, esta es la definición mínima del héroe). Las acciones son muestras de fidelidad, sea mediante el lamento escuchado por el dios sea por prestarle atención al dios disfrazado. Pero en el capítulo 5, Huatyacuri ni se lamenta ni su fidelidad es puesta a prueba. Se trata de un hijo de Pariacaca que se entera, al escuchar hablar a dos zorros, de que la causa de la enfermedad del hombre rico “es ésta: a la parte vergonzosa de la mujer [de Tamtañamca] le entró un grano de maíz *mura*⁴⁹ saltando del tostador. La mujer sacó

⁴⁷ Ortiz Rescanierre no realiza ningún comentario al respecto cuando trabaja el mito de Huatyacuri. Realmente para quien lee el conjunto de mitos, este relato se presenta como excepcional. Es interesante sí que Ortiz reconozca en el relato la pelea entre cuñados (1991) como una práctica común en la sociedad andina, pero eso no excluye que se trata de un ritual mucho menos sagrado en términos de los relatos sobre los *huacas*. Lo decimos en términos del autor o autores del manuscrito.

⁴⁸ El capítulo 5 es excepcional no solo por el héroe que presenta, sino también porque el héroe convierte a su enemigo, su rico cuñado, en un venado. Ningún otro capítulo muestra la transformación de un humano en animal, como veremos más adelante.

⁴⁹ Mientras que Arguedas traduce la variedad del maíz como “mura”, el texto original utiliza el término “muro”. Taylor lo traduce como “Un grano de maíz de varios colores”. La propuesta de Ortiz es que se trata de una asociación entre el color “morado” y los “moros” que sugiere peligro, pues “para los andinos ese color oscuro y los moros están asociados a los demonios”. (1991, 62) Cabe resaltar que en el texto de Estenssoro dedicado al tratamiento de los demonios, nunca se hace mención a los moros. Si los menciona

el grano y se lo dio a comer a un hombre. Como el hombre comió el grano, se hizo culpable.” (Cap. 5, p. 29). Como se puede observar, incluso en estos capítulos excepcionales, ningún vegetal o vegetación es amenazante en sí mismo. No existe propiamente una representación en la que encontremos el miedo a la carencia vegetal, como sí ocurre con la carencia del territorio. Los vegetales deseados son la coca y el maíz.

1.5.4 El mundo mineral

El mundo mineral está representado por la plata y el oro en la “vestimenta” de los *huacas*, es decir, en los adornos de orfebrería con los que se muestra fidelidad a los dioses. Pero aquí también debemos destacar a la piedra. No tanto por una acción humana que le de uso, sino más bien en tanto dioses y hombres son convertidos en piedras y se tornan lugares sagrados, siendo los dioses los únicos que cuentan con el poder de transformar humanos, dioses o sí mismos en piedras. De hecho, el mismo Pariacaca tiene el atributo de poder transformar en piedra a otro *huaca* o persona

Respecto del oro y la plata nos ha llamado la atención, sin embargo, que no exista un polo negativo, pues, de manera similar a los vegetales, la situación solo se presenta en un mito muy interesante narrado en el capítulo 20, en donde se nos cuenta el mito del *huaca* llamado Llocllayhuancu, hijo de Pachacamac, quien fue reducido a categoría de demonio por don Cristóbal Choquecaxa. El mineral precioso pasa a simbolizar las manifestaciones de divinidades andinas ya convertidos en demonios:

...en el sitio donde ahora se ha puesto una cruz vio aparecer una fuente de *plata* que brilló como si se hubiera convertido en el sol del día; esa luz cegó los ojos del hombre, como cuando repentinamente se hace la noche. Ese demonio [el *huaca*] hizo aparecer [al resplandor] ante el hombre. *Don Cristóbal* cayó al suelo... Y tres veces apareció la luz cegadora, durante las tres veces que el hombre salió afuera. Como había relampagueado tres veces, antes de que él llegara al *aposeno* de la mujer ... que era *sacerdotisa* del demonio. (Cap. 20, 109)

50

es para resaltar que en los catecismos y doctrinas, el término “indio” reemplazó al de “moro”.

⁵⁰ Respecto de los *huacas* o humanos convertidos en piedras, el mito más difundido es el de la fundación de la cultura Inca con el mito de los hermanos Ayar, en el que Ayar Cachi es convertido en piedra. Sobre el rol de las piedras en la mitología y religiosidad andina, destacan el artículo de Celia Rubina sobre esta metamorfosis (1995), el trabajo de Alejandro Ortiz sobre “Imperfecciones, demonios y héroes andinos” (2012) y el texto de Sabine MacCormack.

Figura 4



A diferencia del manuscrito de Huarochirí, en la crónica de Guamán Poma sí se menciona el jardín; pero en el texto el cronista alude a la huerta y finalmente a la chacra. En esta *quilca*, el indio hortelano está compartiendo la coca sagrada con su “hermana”. Se puede percibir así la presencia del mundo vegetal en la vida humana. (2001, 879)

Juan Carlos Estenssoro se detiene a trabajar la imagen del demonio denominada “romano” en el mito, pues para él designa una pintura conocida como “grutesco”, un diseño “a la romana” con figuras fantásticas (320-321). Esta versión negativa del metal surge recién con la condena de los *huacas* menores como demonios, de tal forma que nunca se interrumpe la asociación entre los metales preciosos y los *huacas*. Esta condena externa es representada con formas también cristianas u occidentales. Con esto queremos subrayar que el demonio ya no se “viste” con el oro y la plata de orfebrería local deseada, si no que se “viste” con los metales trabajados con formas correspondientes a quien lo condena.

1.5.5 El mundo del agua

Junto con el viento, el agua es el atributo de Pariacaca, quien tiene poder sobre los fenómenos climatológicos. Él es el viento, la tormenta, el rayo, el granizo. De sus cinco bocas emerge un estremecedor vaho azulado. El agua es una imagen reiterada en el Manuscrito, usualmente representada mediante la laguna y el acueducto, pues las acciones de los seres humanos sobre el agua están vinculadas a los reservorios y mantenimiento de los canales. Al discurrir del elemento. La fertilidad requiere, por lo tanto, de la transformación del territorio en términos de laguna y canal.

Hermann Trimborn (1953) resalta en los mitos del Manuscrito su vinculación con “las manifestaciones tanto benéficas como funestas de la naturaleza”, que para él se tratan de la interpretación del hombre creyente en entes “antropomorfos” pero “trascendentales”. Pero en los trabajos posteriores esta sencilla interpretación se deja de lado y es reemplazada por la complejidad simbólica del agua, la cual, en el trabajo de Ortiz *400 años después* (1980) es reducida a la laguna, la laguna al tiempo presente y luego a “una de las díadas básicas ordenadoras de este mundo: el día y la noche”, de tal manera que el agua queda encerrada en asociaciones del tipo: agua-fuego, que no permiten ver, fuera del conflicto, la relación que establecen también los hombres y no solo los dioses con el agua en el Manuscrito:

Que el lago sea símbolo y garantía del Presente, concuerda con la sucesión de divinidades y de las eras que son descritas en los capítulos primero y octavo del texto de Ávila. En esos mitos se afirma que la divinidad actual venció a la divinidad de la era pasada; por medio del *agua* “enfrió” a su enemigo, Huallallo Carhuincho, que se defendía con fuego. El lugar donde quedó derrotado Huallallo Carhuincho se transformó en un *lago*. Este lago es, en consecuencia, testimonio y símbolo del tiempo Presente. Agua y lago representan la vida en el Presente y la sucesión actual de día y noche. (65)

Frank Salomon retoma el mundo del agua en el relato mismo, aunque asociándolo también a una diada, en este caso, lo masculino y lo femenino. Se detiene poco en ella, aunque considera que el agua es el elemento que provoca una lectura más bien política del texto:

This conviction of indebtedness parallels what was remembered as invader expropriation of the female and Yunca element in nature, namely, irrigable land. On the ecological plane the relationship between invader and aborigine is likened to the union of wild water from the heights (Yauyo-like, male) with the soil of the valleys (Yunca-like, female). ... Because this union—irrigation—was in fact the greatest agrarian wealth of the western Andes, many myths can also be read as combined cosmic and political charters for local groups' rights to specific lands and canals. (9)

Para Salomon los valles irrigados simbolizaban la abundancia y son muchos los capítulos del Manuscrito, particularmente los capítulos 30 y 31, aquellos que sin duda representan el conflicto entre los grupos pobres de agua y los grupos ricos en ella (el capítulo 30 es el más abundante en información sobre el manejo del agua). La acción del hombre, por lo tanto, está o en conseguir que un dios cree una laguna o canal de regadío, porque la labor humana específica reside en la limpieza asociada a rituales de los canales para que el agua pueda transitar por el territorio. Como complemento de la laguna en el mundo del agua, tenemos al mar. El mar y la laguna pueden desbordarse (lo cual sería su versión más caótica) como el capítulo 3, acerca del diluvio: “Cómo pasó antiguamente los indios cuando reventó la mar”, o en otros capítulos en los que las lagunas inundan sembradíos. Efraín Morote Best ha trabajado el tema de las lagunas vinculado a la trama mítica que él llama “las aldeas sumergidas”. Morote, como ya señalamos, considera que las aldeas sumergidas por el agua son un castigo a la abundancia (*Op.cit.*, 273). Desde nuestra perspectiva se trata de un exceso de agua que cumple el rol negativo

En general, se trata de un territorio marcado por su precariedad, en el que se pueden producir grandes cambios como los creados por los *huaycos* o derrumbes de montañas por el exceso de lluvias que pueden desaparecer a los pueblos. Alejandro Ortiz (1980) asocia los cataclismos con el concepto de Pachacuti, transformación en el tiempo y en el espacio, nuevamente vinculándolas a las diadas que encuentra en los relatos andinos:

Figura 5



El agua en el canal de regadío y la mujer regando la sementera compartida por la comunidad resumen el deseo del agua fertilizadora, particularmente en la estación en que esta escasea. Así describe Guamán Poma su ilustración:

TRAVAXA: ZARA CARPAI, IACO MVCchoy rupa pacha [tiempo de regar el maíz, de escasez de agua, tiempo de calor], nouiembre, Aya Marcay Quilla [mes de llevar difuntos] / carpac zipas comonidada capcita riega [joven que riega la comunidad, sementeras del común] / cocha yaco a, agua del pozo para regar / nouiembre / Aya Marcay y la página (2001, 1172)

Esta excepcional inversión (blanco-bajo, negro-alto) describe un Pachacuti, es decir, una inversión de los términos de un ordenamiento, de un Pacha. La inversión de las asociaciones constituye, además, un anuncio del Mundo Nuevo que es siempre concebido al revés de precedente. El Pachacuti está acompañado según la tradición oral andina por grandes cataclismos geológicos y por la inversión del orden normal, por el caos. (63)

A pesar de las similitudes con el agua occidental, no existe la imagen del agua purificadora como pasaje, sino más bien centrándose en su inminente carácter fertilizador. No aparece tampoco ninguna imagen de agua estancada. El deseo es el paso del agua por el mundo del territorio, no el paso del hombre a través del agua.

1.5.6 El fuego

En el Manuscrito, el fuego está vinculado al huaca Huallallo Carhuincho, pero no a los seres humanos, quienes no realizan ninguna acción sobre este elemento. De ahí que tampoco se puede hablar de un fuego purificador o de un pasaje ritual vinculado a este. En realidad, el hombre no aparece vinculado al fuego hasta la llegada de los españoles, quienes harán uso de este elemento para atacar a los pobladores andinos. Alejandro Ortiz reduce la descripción del fuego al recurso de las diadas:

En esta oposición encontramos que uno lucha por medio del agua (hizo caer lluvia, creó una laguna donde venció a Huallallo Carhuincho) y el otro está asociado al fuego (“...permaneció vivo, como inmenso fuego que ardía y alcanzaba hasta el cielo”). Yanañamca Tutañamca, el dios de la primera época, por su propio nombre, está vinculado a la noche y a la oscuridad: “El que va por lo oscuro, el que va por lo negro”. Así, cada edad está relacionada con un elemento opuesto al precedente... (43).

Incluso si hubiese prolongado su estudio a la incorporación de los relatos en los que aparecen los españoles, hubiese podido notar que el fuego también está asociado a ellos, con lo cual encontraría una diada que contradice el orden previo de oscuridad, fuego, agua. La asociación del fuego con la luz que encuentra Ortiz, contraponiendo a Carhuincho con Yanañamca Tutañamca, deja de lado que es también un atributo de los huiracochas y olvida el hambre también está asociado a la oscuridad presente durante el período o *pachacuti* de Carhuincho,

Figura 6



Guamán Poma ilustra en esta *quilca* la muerte de su abuelo Guamán Chau. En ella, Francisco Pizarro prende fuego a la casa tras haberla tapiado con sus ocupantes dentro. Al igual que un *huaca*, pide oro y plata. El terror se representa con el fuego en pocas *quilcas* de la crónica.

También se afirma, siguiendo siempre los mitos anteriormente estudiados, que en el Mundo del Pasado no se conoció la luz; por otra parte, esa humanidad de la oscuridad, en diversos mitos, está asociada al hambre; la destrucción de ese mundo oscuro se debió recisamente, a la creación del sol, del día y del fuego. Estos términos están ligados entre sí en diversos mitos que describen el fin de una humanidad pasada... (44)

Si nos ceñimos al Manuscrito, podemos ver que mediante el acto de agredir con el fuego, este queda claramente relegado a ser el atributo del dios depredador, el polo opuesto del agua, atributo del dios protector. Tiene, como en el caso de los vegetales, un solo polo, pero en este caso no el del deseo, sino el del rechazo, pues no existe ningún uso sagrado positivo del fuego:

Cuando llegaron los huiracochas [españoles] preguntaron: « ¿Dónde está la plata y los trajes de este *huaca*?». Ninguno de los sacerdotes quiso confesar. Entonces los españoles, enfurecidos, prendieron fuego, rápidamente, con unas yerbas secas. Decidieron quemar a Caxalliuya. Sopló el viento cuando el fuego empezaba a subir de un costado al cuerpo de Caxalliuya. El hombre sufría, padecía; los otros lo entregaron a los españoles todo lo que pidieron y había... (Cap. 97, 99)

Dado que el fuego no tiene una existencia propia, salvo el ser atributo del dios depredador, no podemos hablar en esta ocasión del “mundo del fuego” y solo lo podemos considerar una herramienta poderosa, en este caso sí nos acercamos a la categoría del pasaje, pero en este caso, de un pasaje negativo.

En síntesis, los “mundos” identificados en el Manuscrito en función del efecto causado por las formas de trabajo y que representen deseo y rechazo son:

- El mundo del territorio
- El mundo animal
- El mundo del agua

Aquellos que representan solo el deseo (con las excepciones mencionadas) hasta antes de la llegada de los *huiracochas*:

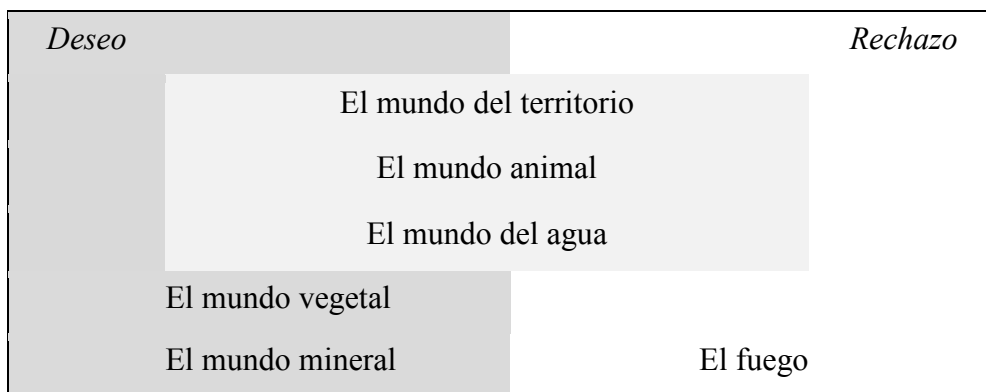
- El mundo vegetal
- El mundo mineral

Y finalmente, el único elemento que se presenta como negativo y que simboliza el

rechazo a quienes son sus portadores es:

- El fuego

En el siguiente gráfico se puede observar la distribución de los mundos en función del deseo y el rechazo:



1.6 El principio de identidad en el Manuscrito de Huarochiri

Este principio desarrolla en la cosmología descrita por Frye identidades conceptuales y simbólicas. Ambas, tanto en el lenguaje de los símbolos apocalípticos, como en el categórico kantiano (Cf. RICOEUR: 2000, Tomo II, p. 377), tienden a la unicidad: de la afirmación “todos los hombres son uno solo” surge la categoría de “Hombre”. Además, se encuentra en total concordancia con el principio de acción, pues las unidades que representan la identidad (hombre, jardín, cordero) simbolizan otras unidades (Cristo es el Cordero de Dios). El símbolo apocalíptico, entonces, nos muestra una relación de identidad secundaria en tanto es condición que primero exista la unicidad conceptual, la cual se relativiza en nuestra investigación si retomamos “el mundo animal”. Es claro que existe este mundo (el capítulo 2 de Cuniraya Viracocha distinguiendo a los animales sagrados de los salvajes nos narra cómo funciona este mundo en el que los animales hablan) pero no existe en el quechua original una sola palabra que una a los animales domésticos y salvajes en una misma categoría. Es después de la evangelización y su enseñanza de la unidad conceptual de “animal”, traducida como *llama*, que este mundo sí se puede establecer en el Manuscrito.

Los problemas con la unicidad en el doble principio de identidad ahondan las diferencias entre la cosmovisión andina y la occidental. Los principales antropólogos, etnólogos e historiadores, describen la cosmovisión andina no como un modelo unitario,

sino como binario o diádico, tomando como base las categorías de *hanan* y *hurín*⁵¹50, las cuales forman parte de la categoría *pacha* (mundo de arriba y mundo de abajo). Respecto de estas estructuras, no es finalidad del análisis que se presentará a continuación, demostrar que el Manuscrito está compuesto de una lógica binaria, sobre todo cuando encontrar dualidades es algo natural en los mitos.

Siguiendo la propuesta de Frye para describir la inteligencia narrativa y, dentro de ella, las relaciones de identidad entre los mundos enumerados en el principio de acción (territorio, animal, vegetal, agua, mineral, y fuego) que resultan del trabajo humano, debemos detenernos en la identidad conceptual, la cual para Frye se representa en la religión y la literatura en tres estados. Primero está el “mundo divino”, al que le sigue la “sociedad de los dioses”, y cuya versión unitaria o individual es el concepto de “dios”. Lo mismo ocurre con cada uno de los mundos: en el mundo animal, el equivalente a “sociedad” es el redil en el mundo animal y el jardín en el mundo vegetal. Estos tres estados, mundo, sociedad y unicidad, que conducen o a la conceptualización o al categórico kantiano, tienen a su vez que quedar claros, pues podría ser que la configuración cosmológica andina difiera también en este aspecto.

El mundo se entiende como la diversidad en tanto oponible a la unicidad. Esta unicidad está planteada en términos de cumplir con una función sagrada, por ello simbólica y seleccionada para la representación ritual. La llama y la coca, símbolos del mundo animal y vegetal, vendrían a ser, por lo tanto, la unicidad sagrada de lo animal y de lo vegetal respectivamente. El mismo rol cumple el metal respecto del mundo mineral, la montaña respecto del territorio, etc. Sin embargo, aquí estamos obviando el segundo estado, que es el de la sociedad, es decir, la proyección de la organización de los humanos a los demás mundos y que en los demás mundos podemos recoger como la proyección de la sociedad humana⁵². A continuación se presenta a las sociedades y unicidades de cada uno de ellos.

1.6.1 La sociedad divina, el padre

El mundo divino del Manuscrito, con su variedad de *huacas*, masculinos y femeninos, está organizado como familia: los dioses son hermanos, parejas, padres e hijos entre ellos. Esta organización familiar es estudiada por Alejandro Ortiz (1991), para quien el

⁵¹ Gran parte de los modelos que los antropólogos y etnohistoriadores han desarrollado en función del principio binario, se pueden comparar en el texto de la historiadora boliviana Blithz Lozada (*Op. cit.*)

⁵² Asumimos, a pesar de las críticas, que la cultura es el resultado de la organización social. Douglas Bruster (2003, 12) adjudica este razonamiento a Francis E. Merrill, (*Society and Culture: An Introduction to Sociology*, Englewood Cliffs, NJ: Prentices-Hall, 1969) mediante la fórmula: “Society comes first and culture after.” (80)

mito de Huatyacuri refleja la relación entre cosmos y familia: “Lo que ocurre en uno ocurre en el otro. Un mundo debe de acabar porque una familia está enferma y debe también acabar. Cada uno y respectivamente es la causa y consecuencia del otro” (55). Estos lazos familiares de alguna forma se mantienen incluso con los humanos, figurando los *huacas* como los padres de un *ayllu*⁵³. Pero esta paternidad ya difiere de la familiar en el sentido más literal del término. Se acerca más a la figura del fundador o civilizador de un pueblo o una región.

Siguiendo el Manuscrito, si tomamos a Pariacaca como *huaca* individual, nos encontramos de inmediato ante una unicidad peculiar, pues Pariacaca nació de cinco huevos, de los que salieron cinco halcones y que después se fundieron: “los cinco [en uno, los cinco halcones convertidos en hombres]” (2009, 49). Obtenemos entonces los tres estados, aunque resulta algo difícil establecer unicidad:

Mundo divino = familia divina/sociedad regional = Pariacaca/cinco cuerpos/dios padre

1.6.2 La sociedad humana, el hijo

El mundo humano andino también se encuentra organizado como la familia divina, una sociedad de alianzas y luchas, incluidas la organización inca (capítulo 23) y las huestes españolas en el Manuscrito de Huarochirí. Los hombres y mujeres de esta región, los Yauyos, se describen como hijos de Pariacaca. Frank Salomon (1991) concuerda con los estudios de María Rostworowski de Diez Canseco (1978, 31-147) en que los mitos de Pariacaca alegorizan la expansión del grupo étnico Yauyo, desde las alturas del río Cañete hasta los valles calientes de Mala, Lurín y el Rímac (hoy, Lima) y las costas del Pacífico. Salomon considera el Manuscrito como un “artefacto sustancialmente de la cultura Yauyo”, aunque toma en cuenta que los narradores predominantes son los Checa, para quienes los antiguos habitantes fueron yuncas, de tal manera que Yauyo parece referirse a pastores migrantes, hijos de Pariacaca, mientras que los Yunca eran hijos de Huallallo Carhuincho:

⁵³ Cada uno de los grupos en que se divide una comunidad indígena, cuyos componentes son generalmente de un linaje.

Figura 7



El Inca conversa con los *huacas* de las distintas regiones al pie de la *huaca* inca Huanacaure. El mundo de los *huacas* queda representado como un mundo de alianzas en el que todos se relacionan entre sí.

“/ Uana Cauri uaca / Tupa Ynga / “Uaca bilcacona! Pim camcunamanta ‘ama parachun, cazachun, runtochun’ ninqui? Rimari. Chaylla.” [“¿Waqas, willkas! ¿Quién de ustedes ha dicho ‘No llueva, que no hiele, que no granice’? ¡Hablen! Esto es todo.”] / “Manam nocacunaca, Ynca.” [“No fuimos nosotros, Inka.”] / Con todas las uacas [divinidad tutelar local] habla el Ynga.” (2001,263).

Apparently the Checa and Concha used the term "Yauyo" to refer to recent herder migrants, while regarding their own ancestry, which might well have been historically no less Yauyo, as quasiautochthonous because it had been grafted by ritual and marriage onto the regimen that included "village-owning," valley-oriented agricultural *huacas*. Perhaps they saw no paradox in scorning people of the very sort that Paria Caca favors in his myths—impoverished wanderers from the heights— because they regarded their own ancestors as more powerful "children of Paria Caca." The proof of their superiority was that these ancestors had won dominion over Yuncas and the right to aggregate Yunca *huacas* into their religion while their compatriots still wandered the heights in monoethnic pastoral groups. (7)

Los Yauyo están organizados, de acuerdo con el copista en “pueblos” y cada pueblo tiene un nombre que lo asigna a una región. Pero en otras ocasiones se utiliza el término *ayllu*, situación en la que ya se está superponiendo la organización impuesta por los conquistadores y la colonia:

Ese Pariacaca, apenas empezó a vencer en la parte alta, y dondequiera que lo hizo, inmediatamente habitó esa tierra; también dio órdenes para ser adorado, señaló cómo debía adorársele. En todos los pueblos impuso la misma forma de la adoración que decimos. Así era: de todos los que somos como un solo hijo [ayllu, linaje o familia] escogía a uno y a ése le ordenaba, a él, a solas: «Tú, recordando mi vida, siguiéndola, celebrarás cada año una pascua». Los nombres de los elegidos eran *huacasa*. «Estos *huacasas* cantarán y bailarán tres veces en el año, trayendo [¿cargando?] coca en un saco muy grande» [dijo Pariacaca]. Para elegir estos antiguos *huacasas*, los hombres [actuales] hacen una prueba... (2009, 57)

El fragmento anterior del Manuscrito nos conduce a una visión muy clara de la organización de los humanos en pueblos o *ayllus* y dentro de ellos el descendiente del hijo del dios fundador era el *curaca*, cuya función era organización del *ayllu*. También cada *ayllu* contaba con un *huacasa*, especie de sacerdote designado por el *ayllu* y encargado de la celebración ritual y de la comunicación oracular con el *huaca*. Salomon considera que no solo tenían a su cargo las grandes fiestas y performances de los mitos, sino que incluso algunos relatos podrían ser las versiones “transcritas” o “guiones” [“*scripts*” en el original, 18] de las representaciones que leemos en el Manuscrito. Acto seguido, Salomon subraya que se habla muy poco de líderes que no sean religiosos, como los *curacas*. En todo caso, señala que en los capítulos 19 y 20, los *curacas* responden a las decisiones consultadas a los *huacas*.

Si bien el *huacasa* nos conduce a una aparente idea de unicidad, sin embargo, hay que tener cuidado, pues durante los ritos de celebración “bailan y cantan cuando son diez o cuando son veinte”. El narrador nos hace notar que los cantos que entonan y bailan los hacen “sin la vigilancia de los Padres [doctrineros], y sin convidarse bebidas.” (61). Estos hombres deben competir entre sí y lo hacen todos los años, entrenándose desde

niños⁵⁴. No es, por lo tanto, una identidad que separe a un solo *huacasa* de los demás. Se trata, entonces, de una unicidad dada por la función, pero no en términos de individuo. Cuando en los mitos aparecen seres humanos comunes, aparecen en condición de representantes de *ayllu* e hijo del dios:

En ese momento, vino un hombre llorando intensamente; traía a su hijo; llevaba también mullo, coca, y un potaje selecto llamado ticti, «Para que los tome Huallallo», decía. Uno de los cuerpos de Pariacaca le preguntó: «Hijo, ¿adónde vas llorando tan tristemente?». Entonces el hombre contestó: «Padre, llevo este hijo mío, tan amado, para servírselo a Huallallo». Luego de oírlo, Pariacaca le dijo: «No lo lloves, hijo. Vuelve a tu pueblo. Dame a mí las otras ofrendas y vuelve con tu hijo a tu pueblo... (49)

El mundo humano está formado, entonces, por los pobladores hijos de un dios, por su linaje. Descendiente que Manuel Burga no toma en cuenta al describir la filiación patrilínea en la jerarquía divina en su ensayo *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas* (1988). En la segunda parte del libro, Burga la reconoce de la siguiente manera (132-136):

- a. Viracocha, Sol (Padre más antiguo);
- b. *Huacas* (deidades regionales, atmosféricas);
- c. Progenitores míticos (hijos humanos de los anteriores, “continuum humano”);
- d. *Mallquis* (Momias humanas descendientes de los anteriores); y
- e. Conopas (amuletos familiares, puquios).

Queremos proponer que la jerarquía, para fines de la presente investigación, vaya del padre divino al hijo humano, por lo que reemplazaremos d. *Mallquis* por

d. *Huillcas*⁵⁵ (hijo de un progenitor mítico, piedra, puede tener *mallqui*),

e igualmente sustituimos e., las *Conopas*, que son objetos asociados a un *huaca*, por:

e. *Churi* (hijo, *ayllu*, grupo étnico)

⁵⁴ Respecto de los *huacasas* y los rituales colectivos, estos son descritos en *Los quipocamayos: el antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna* (IFEPA, 2006), escrito por Frank Salomon, *La historia del Tawantinsuyu* de María Rostworowski (IEP, 1988) y en *Rituales y fiestas de las Américas* (Unión de, 1988) de Elizabeth de Von Hildebrand.

⁵⁵ En coherencia con la gradación divina que presenta Oscar Quezada en “Vectores Fóricos y dimensiones tensivas en el Manuscrito de Huarochiri”, 2008.

Hemos optado por este término, que real y sencillamente significa “hijo” y que lo utiliza la doctrina cristiana para traducir Dios hijo, “Dios *churi*”, “Yaya *churi*”, y es el mismo término con el que Pariacaca se dirige a los *checas*, así como a sus propios hijos, los divinos y los humanos. Al respecto señala la etnohistoriadora María Rostworowski:

Según Hernández Príncipe (1923) se decía que las cabezas de linajes importantes procedían de una *huaca*, por lo tanto ellos venían a ser sus hijos *churi*. A la descendencia de las *huacas* hay que añadir la de los *mallqui*, míticos antepasados conservados en cuevas o cavernas bajo el aspecto de momias o de *guanca*, piedra sacralizada. En la relación de Hernández Príncipe existen genealogías de *curacas* locales y de señores cuyos ascendientes se remontan a seres legendarios, lejanos progenitores de sus linajes. (2002, 50)

Líneas arriba acordamos con Estenssoro en leer “Viracocha” como un epíteto, lo cual no entra en contradicción con la manera en que Burga lo describe como deidad principal “nueva” utilizada con fines imperiales por los incas, pero que responde a un principio andino antiguo (128) y que también guarda coherencia con todos los estudios precedentes pues todos encuentran que se trata de la representación divina de un principio civilizador (TELLO 1923, PEASE 1973, DEMAREST 1998 [1984], etc.).

Respecto de los *huacas* proponemos considerar que son deidades territoriales con los fenómenos atmosféricos de su región como atributos, como en el caso del grupo étnico *lampas*, de Cajatambo, muy al norte de Lima, quienes asocian al rayo con el dios de los *llacuaces* –pastores de la puna– y al sol con el calor de los *guari* –agricultores del valle– (BURGA, *Op. Cit.*, 144-147). Respecto de los *churi*, estos no resaltan por una interioridad individual, salvo cuando tienen que cumplir la función de comunicarse con un dios y, a través de ellos, conseguir el beneficio de su pueblo, *ayllu* o familia. De ahí que llame la atención tanto el personaje de Huatyacuri, pues es el único individuo protagonista de una historia individual, si bien esta conduce a la formación de su familia. Al parecer, en este mito, su calidad de pobre, alimentado solo por papas, parece haberlo separado de la posibilidad de un terreno. También pueda ocurrir que en este mito se hayan presentado cambios durante su emisión, al punto que se haya configurado como una narración occidental⁵⁶.

Los protagonistas de historias individuales son los *huacas* y sus míticos hijos progenitores de linaje. Ocurre que los *huacas* tienen hijos como Macahuisa o Tutayquiri, a quienes podríamos considerar *huacas* menores⁵⁷ y a los que Burga considera “progenitores míticos”, muchos de los cuales tienen momias (*mallquis*) y son considerados *huillcas* (capítulos 12 y 19). Se distinguen por su liderazgo militar: “Tutayquiri fue jefe muy poderoso porque venció a todos” (73); “Y apenas llegó éste

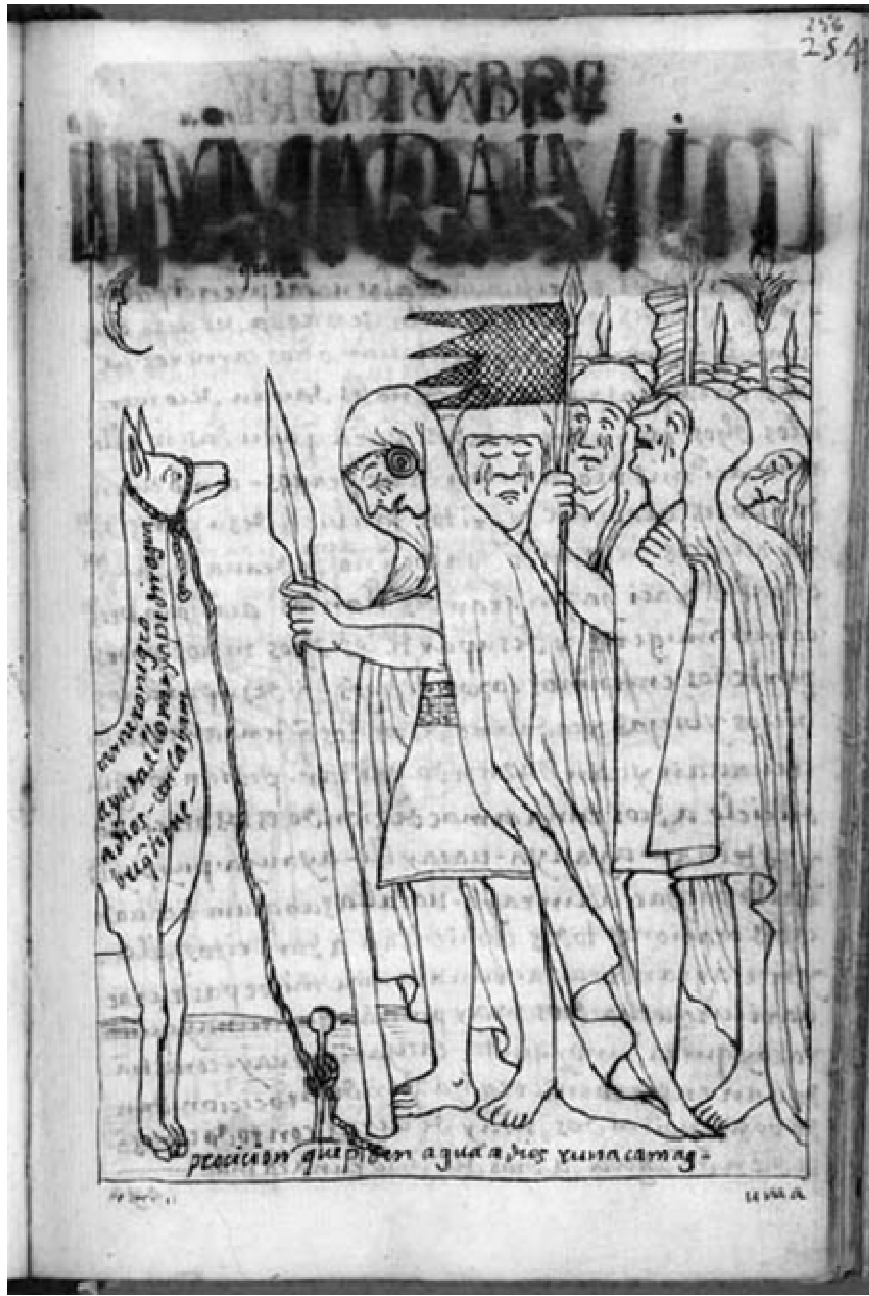
⁵⁶ No debemos olvidar que los mitos y ritos recopilados durante el proceso de extirpación de idolatrías se obtenían mediante cuestionarios, lo que señala un protocolo que es clarísimo en la descripción que realiza Ávila de manera obsesiva.

⁵⁷ Cuando triunfan, es su padre Pariacaca quien gana mayor veneración.

[Macahuisa], derrotó a los pueblos que hemos nombrado” (101). En ningún momento se aclara si estos hijos son o no humanos, pero sin duda son descritos como tales. Huatyacuri no cumple ese rol militar, es muy distinto de los otros antepasados que sí protagonizan individualmente un mito. El término “hijo”, *churi*, corresponde en esos casos a *huacas* menores y *huillcas*: humanos convertidos en piedra o de quienes se preserva su momia, *mallqui*. Podemos también definirlos como antiguos jefes étnicos conquistadores. El mismo nombre, “hijo”, también corresponde al *ayllu* o grupo étnico, pero no al poblador fiel que logra pasar la prueba de fidelidad que pide Pariacaca o Cuniraya, pues como la pide como humano, el *huaca* llama “hermano” o “hermana” al poblador fiel. Huatyacuri es el único héroe del Manuscrito que no es sometido a ninguna prueba de fidelidad, por el contrario, solo es beneficiado por su padre, el *huaca* Pariacaca. Esta distinción es importante si es que queremos comprender la inteligencia narrativa del Manuscrito, pues inferir generalidades respecto de la cosmovisión andina basándose solo en el mito de Huatyacuri (capítulo 5) puede llevar a confusiones. Ortiz Rescaniere (1991) considera que Huatyacuri es un hijo con “poderes mágicos” (58). Como se presenta como un pobre forastero, Ortiz lo asocia a las pruebas que los dioses realizan para probar la fidelidad de un *ayllu* y asocia este mito a los relatos que Morote (*Op. cit.*) llamó “las aldeas sumergidas” inspiradas en la trama de la Sodoma y Gomorra. Si esto fuese coherente con el Manuscrito, Huatyacuri debería aparecer en al menos uno de los listados de los hijos de Pariacaca o ser descrito como un poderoso jefe militar, o ser realmente un *huaca*. Pero nada de esto ocurre, incluso sus poderes mágicos no son otra cosa que seguir las instrucciones que le da Pariacaca cuando Huatyacuri recurre a él en busca de ayuda. Si por “magia” se refiere a poder escuchar a los zorros, ya hemos descrito cómo los animales pueden hablar con los seres humanos por su carácter oracular. Tampoco lo vuelve divino el hecho de que pueda hablar con el *huaca*; puede ser un *camasca*.

En Occidente, el héroe cultural es un héroe humano. José Carlos Bermejo, Francisco Javier González y Susana Rebordea, en *Los orígenes de la mitología griega* (1996), resaltan que la importancia de la mortalidad en el héroe se traduce en la búsqueda de grandes hazañas para lograr una gloria imperecedera (292). Si nos fijamos en qué mundo es que surgen los héroes en el caso del Manuscrito, cuanto más distancia épica (BAJTÍN, 1989) se presenta, los antiguos héroes son más divinos y tienen mayor psique en el sentido heroico de Erwin Rohde (1890-1894 [1983]). Conforme se tornan más humanos, se encuentran más cercanos

Figura 8



El mundo humano se lamenta y pide ayuda a su dios en esta *quilca* de Guamán Poma. Resalta la imagen del representante junto a la llama. “Carnero negro ayuda a llorar y a pedir agua a dios con la hambre que tiene. / proción que piden agua a dios Runa Camag [creador del hombre].” (2001, 256).

históricamente y la psique es reemplazada por la narración de sus victorias militares. Cuando se tornan totalmente humanos, son devotos representantes de su *ayllu*, no guerreros, sino competidores en fiestas rituales.

El mundo humano tiene, entonces, dos gradaciones:

- los hijos naturales del dios, descendencia cada vez más humana con las generaciones, y
- los hijos protegidos por el dios, que le demuestran su devoción (saben interpretarlo) y le son fieles.

En el resto de casos nos encontramos con humanos que representan al fiel mayor de un pueblo o al *huacasa* y así es como se definiría la individualidad en la identidad humana.

Mundo humano = grupo étnico = padre progenitor, <i>huillca churi</i> = <i>ayllu</i> = <i>huillca churi</i> , <i>huacasas</i> , hermano

1.6.5 La organización del territorio, la *huaca* y la piedra

El territorio está organizado por regiones, que Burga designa como “tribales”, también como habitadas por “grandes grupos étnicos” (134), es decir que abarcan bajo un mismo nombre distintos ayllus o clanes y familias. En el Manuscrito las tierras de los *yauyos* o de los *checas* son las regiones principales y, tal como se deduce del enfrentamiento entre Huallallo Carhuincho y Pariacaca, las regiones tienen dioses en cuyo nombre los antiguos pobladores pueden ser expulsados y ocupado el territorio por los hijos del *huaca* vencedor. Además, como se puede ver en el episodio de los zorros y en muchos otros capítulos del Manuscrito, el territorio se encuentra organizado en la región o sector de arriba y en la región o sector de abajo (puna y valle, por ejemplo). Esta división conforma hasta el día de hoy, quizá el principio más consolidado, reconocido y aún vigente de la organización del espacio (tiempo) andino. Los estudios más destacados al respecto abarcan casi toda la obra de Tom Zuidema, enfocada en el sistema incaico. Desde nuestra perspectiva, la cual relaciona los mitos con el esfuerzo humano, el estudio que nos interesa destacar es el trabajo de Manuel Burga sobre las relaciones entre los Llacuaces y los Guari en *Nacimiento de una utopía*.

En términos sagrados el territorio no solo es poblado por los hombres sino también por el mismo dios, en tanto *huaca* pasa a designar lugar sagrado. El dios puede ser una montaña. Por otro lado, una piedra singular puede haber sido un dios o un hombre

transformado en parte del territorio sagrado:

[Pariacaca] le habló: «Hermano: estás completamente solo. Aquí has de habitar eternamente. Cuando mis hijos vengan a rendirme culto, cuatro veces te darán coca los *huacas* para que mastiques, sin faltar jamás. Tu nombre será Capac Huanca. Así serás llamado». Y luego enfrió el cuerpo del hombre hasta convertirlo en piedra. (Cap. 25, 141)

En este caso, ya podemos tener claridad en una unicidad que reúne lo profano y lo sagrado: la montaña en tanto lugar que es Pariacaca y la piedra o *huaca* (lugar de adoración).

Mundo territorial = regiones de arriba y abajo = montaña/ *huaca*/piedra

1.6.3 La sociedad animal, la llama

El mundo animal⁵⁸ está organizado por el conjunto de llamas que se llevan a pastar, o vicuñas como animales de carga, etc. Es decir, desde la categoría andina de animales domesticados. En ese sentido, es interesante resaltar que en el segundo capítulo del Manuscrito, en el que se narra el mito del *huaca* Cuniraya Viracocha y la doncella Cavillaca, establece qué animales permanecerán salvajes y temidos y cuáles otros serán incorporados al mundo ritual de los humanos. Así, cuando se encuentra con el cóndor y este le indica que Cavillaca se encuentra cerca, Cuniraya proclama que podrá alimentarse de huanacos, vicuñas o “cualquier otro [animal]”. Cuando se encuentra con el zorrino o zorrina, éste le dice que la mujer se encuentra muy lejos y, por esa razón será odiado y despreciado por los hombres. El halcón le dice que está cerca, y por eso podrá comer otras aves y si alguien lo mata, los hombres le ofrendarán una llama, además de ponerlo sobre su cabeza en los bailes rituales. Lo mismo ocurre con el puma⁵⁹ quién por señalarle la cercanía es premiado con poder comer llamas de hombres “culpables” y al igual que el halcón le ofrendarán una llama y será puesto sobre la cabeza. Finalmente, el loro también es castigado con el desprecio humano por anunciarle que no la encontrará. Como vimos en la descripción del mundo animal, los animales, sin excepción, pueden hablar. La diferencia se encuentra en su participación o

⁵⁸ Una descripción de los animales que aparecen en el Manuscrito, vinculados a su sacralidad, incluso contemporánea, se encuentra en el libro *La fauna sagrada de Huarochiri* (2012) de Luis Millones Santa Gadea. Sin embargo, en este libro no se estudia los roles de los animales en función de los hombres o dioses en las tramas míticas.

⁵⁹ La traducción de Arguedas omite el encuentro con el Puma.

no de los rituales humanos y si se pueden alimentar de otros animales, en suma, de su vínculo con lo sagrado.

Respecto de la organización, más allá del rebaño, no hemos encontrado alguna diferencia, salvo la subrayada por Ortiz Rescanierre de “arriba y abajo”⁶⁰ como señal de “totalidad”, vinculada a las formas de ocupación territorial. Sin embargo, se refiere a la zona de la que vienen, determinación que nunca más aparece vinculada a los animales en el Manuscrito. Todos los roles de los animales (rebaño, servicio, emisario, oráculo, ofrenda) los cumple la llama, animal que sin duda podemos considerar como representación de la unicidad, pues desde el III Concilio Limense de 1583 se utiliza “llama” para designar a todos los animales (Taylor 2003, 51, 57, 65 y 114).

En términos de los tres estados podemos establecer que el rebaño es la sociedad de los animales y la llama el animal sagrado.

Mundo animal = rebaño = llama

1.6.4 La chacra y la coca

La vegetación se organiza mediante el sembradío que pertenece a todo el *ayllu* o pueblo y la chacra que depende de la unidad familiar. Si bien los hombres descienden de la quinua, lo cual mantendrá siempre su carácter sagrado, esta planta no aparece en ninguna ofrenda, a diferencia de la coca:

People owed *huacas* reverence and also plenty of goods: llama and guinea pig meat, brilliantly colored mineral powders, thorny oyster shell, clothing, coca leaf, maize dumplings, and maize beer. The Huarochirí manuscript lays down the priestly regimen for sacrifice and gives examples of the responses priests delivered on *huacas'* behalf". (SALOMON, 17)

Podemos considerar cierta similitud entre la iglesia de dios y el campo de trigo, pero mientras el trigo o la vid son ofrendados, y Cristo identificado con el Árbol de la vida; ningún dios establece analogía con el mundo vegetal, solo los humanos. Hay, al parecer, un problema de identidad en tanto no existe un dios encarnado en un hombre solo hay un dios disfrazado. No aparece mención tampoco a vegetación silvestre o amenazante, tampoco se menciona su carencia, a excepción del temor a la sequía (agua) o la mención

⁶⁰ Cabe resaltar que la novela póstuma de Arguedas se titula *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

a la falta de alimento. El vínculo entre el agua y los vegetales es casi inseparable. Salomon nos indica que el agua es más importante al hablarse de plantas:

Irrigable crops grew best in places where canal water fertilized pockets of sun-warmed soil amid the rocky river canyons. Irrigated valley lands symbolized abundance, and access to warm land with water was seen as the limiting factor in winning wealth. The tellers of the myths especially associated maize with irrigation, for example, in the poignant figure of the young woman who stood in her field and cried as she watched her insufficiently watered maize shrivel up (chap. 6, sec. 83). Chapters 30 and 31 are vivid mythic renderings of the struggle between water-poor and water-rich groups. (12)

Tampoco se sabe si hay un término específico para la vegetación, siempre se habla de *chacra*, como ya organizado. Y de la chacra a la unicidad media el aspecto sagrado en el que destacan el maíz⁶¹ y la coca:

Still further down-valley but short of the coastal plain, at altitudes around 1,000 m above sea level, irrigation takes place in small patches of warm riverbank land commonly called *chaupi yunca* ('mid-yunca' or 'semi-yunca'). These sheltered, gardenlike river margins were coca lands in antiquity, prized for the abundance of the sacred leaf that Huarochirí natives ceremonially lavished on each other and on their superhuman patrons. The manuscript is especially detailed in explaining how coca cultivators fit into Paria Caca's cult regimen (e.g., chap. 8, sec. 109) (*Ibid.*)

Mundo vegetal = sembradío/chacra = coca/quinua

1.6.6 La organización del agua y los canales

Hemos distinguido que en el mundo del agua es donde se podría ubicar la “construcción”, el moldeado del territorio; los acueductos usualmente han sido construidos por los dioses y no por los hombres. Los hombres solo los mantienen. De tal manera que el mundo mineral de Frye, que el asocia con la ciudad levantada por el esfuerzo humano, en esta ocasión lo reemplazamos por sistema de canales de regadío, el cual encontramos ligado al agua por la relación con las lagunas y al mismo tiempo, con los atributos divinos, tanto los atmosféricos como los territoriales, pues los dioses con solo ordenarlo creaban los canales.

⁶¹ Sobre el tema, destaca el libro escrito por John E. Staller, Robert H. Tykot, Bruce F. Benz *Histories of maize: multidisciplinary approaches to the Prehistory, Linguistics, Biogeography, Domestication, and Evolution of Maize* (2006).

Aunque Susan E. Ramírez (2005) en *To feed and be fed: the cosmological bases of authority and identity in the Andes* no dedica un capítulo específico al tema del agua y los sistemas de regadío, realiza especificaciones muy importantes sobre este tema. La primera es respecto de que la construcción y mantenimiento de los canales se realizaba de manera colectiva, es decir, participaba todo el ayllu de manera ritual (como se puede observar en el capítulo 7 dedicado a la adoración a Chuquisuso), y al mismo tiempo, formaba parte del trabajo que administraba el imperio incaico tras haber dominado los grupos étnicos regionales (1). La segunda surge al tratar de explicar que los ancestros divinos como Tutayquiri o los *huillcas*, ancestros humanos, no eran los “dueños” (*owners* en el sentido occidental) de los sistemas de regadío, sino que cuando se apoderaban de un territorio (quizá “apoderado” sea el término más adecuado) tomaban la administración de los canales (283). Ejemplos de cómo un grupo étnico se apodera de un territorio se pueden ver en los mitos de cómo el dios del grupo étnico Llacuaz se apodera del territorio Guari (BURGA, 180) o ya en el mismo Manuscrito de Huarochiri cuando se narra como el grupo étnico Checa (capítulo 24) se asienta en la región.

Si bien la lluvia, hasta su extremo en diluvio, y el océano aparecen como parte del mundo del agua, debemos reconocer que se trata de fenómenos más vinculados a los *huacas* y a los tiempos divinos, donde no se ejerce el trabajo humano. Algunos *huacas*, en particular Pariacaca, por estar vinculados a fenómenos atmosféricos correspondientes a las estaciones (lluviosa y seca) y a los extremos agrícolas verticales de puna (arriba) y valle (abajo), tienen que portar obligatoriamente atributos vinculados al agua, como el rayo y la tormenta. Los dioses, como Pariacaca, lo utilizan para vencer a los *huacas* enemigos y para castigar los pueblos infieles. Un atributo bélico.

Estos fenómenos de viento, tormenta, derrumbe, petrificación son siempre generados por un *huaca*. Singularmente esto no ocurre con el episodio del diluvio, el cual no es provocado por ningún dios en particular (capítulo 3); al igual que en el capítulo 4, cuando se narra la desaparición del sol por cinco días. Ambos son asociados por el mismo narrador al final con relatos bíblicos, el primero con el tiempo cristiano del diluvio, y el segundo con la muerte de Jesucristo.

Mundo del agua = sistema de irrigación/atributo bélico = canal de regadío/tormenta

En la siguiente tabla se sintetiza las identidades, las cuales no presentan una clara unicidad individual sino una tendencia a la unicidad representativa de un colectivo.

Mundo divino	familia divina/sociedad regional	Pariacaca/cinco cuerpos/ huaca padre
Mundo humano	grupo étnico/ayllu churi	progenitor, huillca/huacasas, hermano fiel
Mundo animal	rebaño	llama
Mundo vegetal	sembradío/chacra	coca/quinua
Mundo territorial	regiones de arriba y abajo	montaña/ huaca/piedra
Mundo del agua	sistema de irrigación/bélico	canal de regadío/tormenta

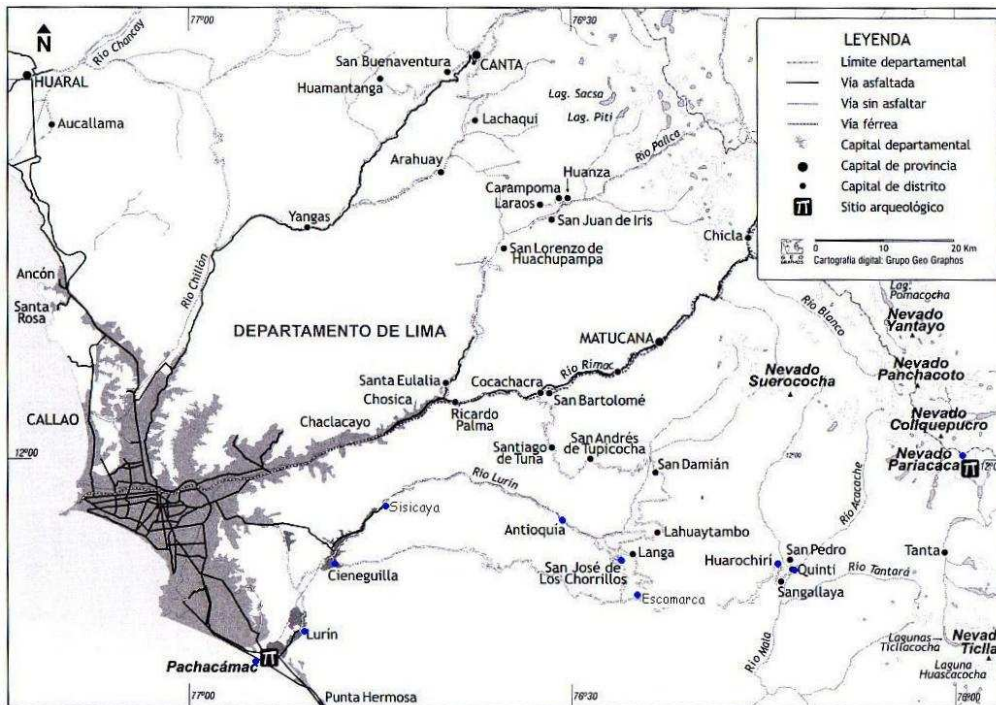
1.7 La identidad entre unicidades

Una vez establecidos los tres estadios para cada mundo, veamos si se producen relaciones de identidad entre las unicidades, lo cual nos conduce de las categorías conceptuales a las simbólicas.

1.7.1 El mundo divino, el mundo del territorio y el mundo del agua: Pariacaca y la montaña

De todo lo previamente revisado, se desprende que la identificación más importante en el Manuscrito de Huarochirí se da entre un dios y su región, en el sentido territorial y atmosférico. Cuando Frank Salomon realiza la descripción de Pariacaca siguiendo el orden de sus acciones en el Manuscrito (6), debe hacerla en función de sus características regionales. Incluso lo define como “un tormentoso ser de las montañas”. Pariacaca aparece en una montaña cuando Huallallo Carhuincho (probablemente dios huanca) dominaba en la región como dios de los yunca. “Una vez que sus lazos con algunas de estas personas se consolidaron” ocupó “la cima de la cordillera” que antes habitaba Carhuincho, antigua deidad caníbal, en un combate de fuego “volcánico” y tormentas. Y así dio forma al “titánico” paisaje de nevados y lagunas en el que se fundó su santuario y al que los peregrinos llevaban sus llamas. El victorioso Pariacaca en sus múltiples encarnaciones caminó hacia los valles del pacífico logró ir dominando a los yunca, expulsando a muchos de ellos, imponiendo a los yauyos, reorganizando sus tierras, creando un culto en el que los vencedores y los vencidos pudieran participar y así ganar la riqueza yunca. A esta descripción cabe sumarle que al viajar también reorganizaba el sistema de regadío.

Figura 9



http://www.flickr.com/photos/rutasdechaski_chaski/5355040903/

Sin embargo, en la descripción de los otros dioses, si bien se presenta la identificación con la región, esta no necesariamente se da con el agua fertilizadora de las tierras. Huallallo Carhuincho habitaba el nevado Pariacaca de arriba, pero tras ser expulsado por Pariacaca y quedar vinculado con los valles yuncas del otro lado de la cordillera, del Anti, región que incluye la selva de lo que actualmente es la región Junín, queda identificado no solo con el fuego volcánico de cuando habitaba el nevado, sino también con el canibalismo, las grandes serpientes, caquis (loros) y toda clase de animales. Mientras gobernó, la tierra estuvo cargada de animales y de aves, que quitaban alimento a los pobladores, sin contar las resurrecciones. En suma, una región excesiva y caliente como la selva. Sin duda, para los pobladores de Huarochirí, este dios opuesto a la figura del padre benefactor, no podía portar el atributo del agua. La diosa Urpayhuachac está vinculada al mar y el dios Pachacamac al territorio subterráneo, a los sismos.

Dado que reciben los dioses el poder para transformar el territorio, tanto en términos de montañas y piedras, así como lagunas, es el *huaca* mismo quien distribuye la sacralidad del espacio y la posibilidad de sustento. Cuniraya Viracocha, “con sólo hablar conseguía hacer concluir andenes bien acabados y sostenidos por muros. Y también enseñó a hacer los canales de riego arrojando [en el barro] la flor de una caña llamada pupuna; enseñó que los hicieran desde su salida [comienzo].” (Cap. 2, 27)

Respecto de los animales, tenemos que distinguir que los dioses y sus chamanes se pueden convertir en aves: Pariacaca se convierte en cinco halcones, las hijas de

Urpayhuachac en palomas. No se convierten en cuadrúpedos u otro tipo de animal. También los dioses se pueden convertir en humanos. Pero se trata de metamorfosis que no llegan a consolidar una imagen sagrada, con esto queremos decir que Pariacaca no es venerado en forma de halcón o de ser humano, a diferencia de la santísima trinidad (en donde el espíritu santo suele tomar forma de paloma y el ser humano es dios hijo).

1.7.2 El mundo humano y el mundo vegetal: el hombre y la chacra

Tomando como eje al ser humano, la primera identificación que ya se ha mencionado que se presenta en el Manuscrito es la del ser humano con la quinua, con el mundo vegetal, a diferencia de los dioses que se identifican con el territorio, como Pariacaca con la Montaña o Pachacamac con los sismos. El mundo vegetal resulta ser fundamental por ser una fuente limitada de alimentación que genera crisis enormes, sobre todo bajo el mandato de Huallallo Carhuincho.

Esta identificación entre “los hombres” (*runacuna*) y solo los vegetales presenta excepciones en dos capítulos en los que seres humanos se convierten en “animal”. En el capítulo 14, ciertos hombres sabios de arriba, los “brujos” o “emisarios”⁶² del inca que le pide Cuniraya Viracocha se identifican con aves. En esta ocasión citaremos la traducción de Taylor por respetar el término “*camasca*” derivado de “*camay*” = animación:

8. Entonces le dijo: “Inga, dales instrucciones a tus hombres para que enviemos a los brujos, a todos los sabios, a las tierras de abajo”. El inga lo hizo enseguida.
9. Unos hombres dijeron que eran animados por el Cóndor.
10. Otros se dijeron animados por el Halcón.
11. Uno dijo que solía volar por el aire [con forma de] golondrina.
12. Entonces, [Cuniraya] les dio las instrucciones siguientes: “Id a las tierras de abajo; allí diréis a mi padre que su hijo os envía para que os entregue una de sus hermanas”.
13. Así, el hombre animado por la golondrina se fue con los otros *camascas* [con la orden] de estar de vuelta en sólo cinco días.
14. El *camasca* de la golondrina llegó el primero. (245)

Sin duda, estamos hablando no de los humanos comunes, sino de sabios chamanes y, por ello, esta simbolización parece representar más el poder animador divino, *camay*; es quizá el mismo poder que hace que los cinco cuerpos de Pariacaca se transformen en halcones y que las hijas de Urpayhuachac se conviertan en palomas. (SALOMON 16, TAYLOR 24, 25). Se trata de una metamorfosis divina.

⁶² Traducción de Arguedas.

Otra metamorfosis producto del poder animal divino se presenta en el capítulo 5 protagonizado por el héroe, más humano que divino, Huatyacuri. Al final del relato lo vemos siguiendo las instrucciones de su padre Pariacaca (¿cómo un *camasca*?) y lanzando un grito que convierte a su cuñado en venado. Sin duda se trata del *camay*, que como bien subraya Salomon, se trata de un poder de transformación de la imagen, de la apariencia (“*fashion*”, 16). La metamorfosis, incluso en ambos casos, no parece establecer una relación que identifique a los hombres con animales en los mitos de Huarochirí: simplemente, nunca se llaman a sí mismos rebaño o llama. Sustentando nuestra propuesta de representación vegetal, sí encontramos al narrador y a algún otro protagonista diciendo que los hombres descienden de la quinua o que son la chacra del *huaca*.

Lo vegetal parece ser tan importante dentro de los recursos del trabajo humano en los Andes que mediante esta identificación podemos ver que los dioses han creado a los seres humanos de la quinua.

[D]ijimos en capítulos anteriores que otros hombres aparecieron desde Yaurillancha, de Huichicancha, y algunos dicen que también de Quinua: así, del mismo modo, se dice que los hombres de Concha nacieron de Yaurillancha, que nacieron en número de cinco, brotaron de debajo de la tierra. (161).

Que los hombres desciendan de la quinua o sus pueblos hayan surgido de la sangre que cayó en la tierra, si bien puede brindar una identificación directa con la unicidad, resulta ser la identidad del ser humano con la chacra (que hemos considerado equivalente a la “sociedad vegetal”). “«Cuniraya Viracocha, hacedor del hombre, hacedor del mundo, tú tienes cuanto es posible tener, tuyas son las chacras, tuyo es el hombre: yo»⁶³ 62.” (Cap.1, 13).

También debemos notar que el ser humano es de arriba y es de abajo, es decir, es habitante de una región de puna o de valle costero o selvático y que esta identidad se entrecruza con los grupos étnicos, pues se establecen relaciones de lucha y alianza. Brotan de un territorio para luego ir a ganar otros espacios, liderados por un hijo del *huaca* de su región. En concordancia con esta relación agrícola de padre e hijo, es que el dios simboliza, como veremos a continuación, la tierra de donde brota el ser humano.

⁶³ Taylor disiente de esta traducción. Él respeta el plural: “tuyas son las chacras, tuyos son los hombres” (51). El “yo” de Arguedas se puede considerar un cambio en la representación andina del individuo. Taylor disiente de esta traducción. Él respeta el plural: “tuyas son las chacras, tuyos son los hombres” (51). El “yo” de Arguedas se puede considerar un cambio en la representación andina del individuo.

1.7.3 El mundo animal al servicio de dioses y hombres

En el caso del mundo animal representado en el Manuscrito, se habla ocasionalmente de la tarea del pastoreo, pero de manera abundante respecto del servicio oracular de los animales, sea este con los dioses (capítulo 2), con los humanos (capítulo 5) o de la manera humana de los tiempos *actuales* del Manuscrito, leyendo las entrañas de una llama sacrificada (capítulo 18). Esta forma de representación muestra a los animales de manera individual, incluso cuando se los describe de manera no mítica, pues la llama sacrificada tiene nombre. Esta individualidad es, por cierto, dialogante, y siempre al servicio del hombre. La excepcional metamorfosis del capítulo 5 antes mencionada, cuando Huatyacuri con un poderoso grito convierte a su cuñado en un venado, podría elevar la condición de animales hacia seres con los que los humanos, al menos los expulsados, podrían identificarse, pero se trata de una condición salvaje que luego pierde cualquier rasgo de humanidad.

Mientras tanto, el hombre convertido en venado escaló la montaña y desapareció. Luego, se convirtió en devorador de seres humanos, y así fue en la antigüedad. Mucho después, se multiplicaron estos venados; aumentaron tanto hasta que, cierta vez, se reunieron para acordar de qué modo devorarían a los hombres. Entonces, una cría se equivocó y dijo: «¿Cómo nos han de comer los hombres?». Al oír estas palabras, los venados sintieron temor y se dispersaron. Desde entonces se convirtieron en comida humana. (Cap. 5, 37).

Como ya hemos mencionado, los dioses sí pueden convertirse en aves, hecho que aleja a las aves de los animales terrestres o marinos. Pariacaca nace de cinco huevos y en un primer momento son cinco halcones que luego se vuelven cinco cuerpos que se funden en una montaña. También los *huacas* Cuniraya (capítulo 2), Huallallo Carhuincho y Collquiri (capítulo 31) se convierten en aves⁶⁴.

⁶⁴ “Los animales en la lengua quechua”. *Volveré. Revista electrónica*, Año 5 no. 33, septiembre de 2008, Amerindian Circle. En este artículo también se nota que la transformación es básicamente con aves en la mitología andina (excepcionalmente, una serpiente, que puede ser un mito amazónico).

Figura 10



Los pobladores de la primera edad de los indios son dibujados por Guamán Poma con trajes hechos de vegetales. "Uari Uira Cocha uarmi / en este rreyno de las Yndias." (2001, 48).

Los demás animales cumplen con los dioses la misma función oracular que con los hombres, salvo cuando Carhuincho monta a la serpiente “de dos cabezas llamada Amaru” para enfrentar a Pariacaca, serpiente mítica que luego fue transformada en piedra y que se puede ver en el camino a Caquiyoqa. Una serpiente “al servicio” de un dios. El servicio nos parece una función muy importante, pues en el segundo capítulo, cuando Cuniraya Viracocha premia y castiga a los animales, lo hace tomando en cuenta que le hayan dado una información “que le sirva”, en este caso, que le digan que Cavillaca se encuentra cerca, situación que da a entender que los animales están a “su favor”. Algo similar ocurre en el capítulo 18 con los treinta *huacasas*, que al leer el corazón de la llama, solo uno ve señales negativas y los otros veintinueve, que “habla muy bien nuestro padre Pariacaca” (97). Es por tanto, una manera de entender el oráculo como “estar a favor” cuya función opuesta es castigada, con insultos en el caso del *huacasa*.

Si graficamos las relaciones de identidad entre los seis mundos obtenemos, entonces, dos pares de identidades que no se unifican y que, eventualmente, establecen nexos con el mundo vecino animal, una tercera identidad.

Mundo divino	<i>huaca</i> , Pariacaca, dios padre
Mundo del territorio	montaña, subsuelo
Mundo del agua	canal de regadío, tormenta

Mundo humano	<i>churi</i>
Mundo vegetal	quinua
Mundo del territorio	piedra

Mundo animal	llama
--------------	-------

Figura 11



Los animales, como la llama, tienen fines oraculares para el beneficio de los seres humanos. En la *quilca* se puede observar la extracción de las vísceras de la llama para prever los acontecimientos futuros. “Q[VE] MATA EL CARNERO los carneSeros como en tiempo de ydúlatra, mete la mano al derecho del corason. Que no mate acá, sino como en este tiempo de cristiano que degüelle el pescueso del carnero. Que es hechisero ydúlatra que mata al uso antiguo y sea castigado el yndio, yndia en este rreyno.” (2001, 894).

El deseo, por lo tanto, no puede responder como en Occidente, a la unicidad formal apocalíptica que establece una sola para todos los mundos en el cristianismo, sino más bien al anhelo de un orden que responde al del ser humano como chacra que se ubica en el territorio de un dios. De ahí la relación indesligable de padre/hijo, de donador/receptor. Lo contrario es el caos, el ser humano sin chacra, sin territorio, sin dios, sin padre, en suma: el desposeído. (LEMLIJ 1991, ORTIZ 1991, MOROTE BEST 1988, LÓPEZ BARALT 1996).

Respecto del desposeído, tanto Ortiz como Morote Best han enfocado el análisis de sus mitos a partir del principio de opuestos riqueza/pobreza. Cuando el “aparentemente desposeído” es un dios, Morote Best lo interpreta a partir de las afirmaciones del doctor Luis E. Valcárcel (1943) en *Historia de la Cultura Antigua del Perú* y de Roger Caillois (1939 [1984]) en las que describen la fiesta como el “el instante de la máxima circulación de la riqueza, de las transacciones mayores, de la distribución generosa de los tesoros acumulados” que llevan a “dilapidar y cada uno despilfarra a más y mejor el oro, los víveres, el vigor sexual y muscular”. Dice Morote:

Si la fiesta significa nivelación, derroche, exceso, liberalidad, palingenesia. Si a través de ella y en ella se borran todas las desproporciones y las fronteras, si el mendigo puede gozar tanto como el hombre opulento y el forastero tanto como el nativo, es difícil hallar un momento más a propósito para que los hombres sientan la presencia de Dios y los dioses tengan necesidad de tocar codos con los hombres. Si las fiestas son hechas en honor de los dioses, buena oportunidad tienen éstos de acercarse a los hombres para probar sus sentimientos. (273-274)

Ortiz da un paso más y encuentra la misma función de desposeído en el humano, asumiendo que el pobre se transforma en rico y viceversa a partir del mito de Huatyacuri:

Huatyacuri es un forastero con respecto a la familia de su futura mujer: como todo mozo que pretende novia, es un “desconocido”, es decir, “un forastero y pobre” con relación a la familia de la moza. Esto, en principio: una vez que ella lo acepta en la intimidad, el pobre empieza a mostrar “su poder”, su magia y riqueza; su padre emergerá de abajo cual nuevo dios y se impondrá a la familia “vencida” y entonces empobrecida pues “perdió” a la hija. (58-59)

Encontrar humanos “desposeídos” pero que sí cuentan con dios padre y dioses padres que fingen estar desposeídos, lleva a que la figura del dios *waqcha*, trabajado por Mercedes López-Baralt (*Op. cit.*) sea una proyección del padre en el hijo, cuando pone a prueba a sus hijos al disfrazarse de un hombre desposeído, convirtiéndose en portador de una figura caótica que tendría sentido al ser rechazado por los pobladores. Aunque nos parece que no se puede identificar al *churi* desposeído con el *huaca* disfrazado, y salvando las relaciones que establece Efraín Morote (275) con el relato de Sodoma y

Gomorra, nos interesa resaltar que el fin de la pobreza parece esquematizarse en un tema de deseo y carencia simultáneos: el desposeído es un dios o un humano que cuenta con el apoyo de su dios padre, de tal forma que la carencia implica la realización del deseo y viceversa. Quizá la frase que puede explicar hasta el día de hoy la relación que presenta el deseo y la carencia a la vez puede ser la creencia popular de que “el Perú es un mendigo sentado en un banco de oro”.

Nada más lejano del deseo andino que el orden unitario apocalíptico, reforzado por la capacidad unificadora de la palabra escrita. Encontramos más bien un deseo por recibir que busca saciar una carencia que exige, mediante el diálogo con el dios, que este logre ordenar. Un deseo que implica una filiación paternal, de *churi*, más que de individuo. Centrado en contar con un padre ordenador de un territorio, los símbolos están ordenados en función de ese deseo “externo”. De ahí que el hijo sea linaje, *quinua* que crece en el territorio donado, piedra sagrada que lo ritualiza. Mientras el hijo sea fiel, el orden se respeta. La ausencia del dios o de la fidelidad del hijo traen consigo la catástrofe, el caos, el triunfo del fuego y el salvajismo, el desborde del agua, de los animales y de la población: el hambre. Morote dice: “A lo largo de todas las versiones [de las aldeas sumergidas] hay alguien que pide, alguien que niega y alguien que da. Un triángulo que hace marco a la necesidad humana” (*Ibid.*). El acto de pedir en una cultura oral, como la andina, requiere, a diferencia de la escritura, que el emisor y el receptor estén presentes: el dios padre y el hijo fiel. Así, la ausencia del dios y de la fidelidad son el caos. Lo que nos lleva a afirmar que el mito se instaure en el diálogo⁶⁵.

⁶⁵ Antonio Cornejo Polar (1994) subraya el dialogismo de la literatura andina como uno que desborda la teoría de Mijail Bajtín.

2. La configuración de las tramas literarias o arquetipos andinos

Concluido el capítulo anterior, se puede afirmar que la cosmología aporta la configuración narrativa del “orden” y su carencia, como respuesta a un deseo con el que se representa a la naturaleza o la naturaleza se representa a sí misma⁶⁶. Según Northrop Frye, el orden occidental, de acuerdo con la tradición literaria, está guiado por el anhelo apocalíptico de un universo creado por palabras y que conlleva su propio fin (1959 [1991]: 167-169). De acuerdo con la lectura que se ha realizado con los principios de acción humana e identidad en el Manuscrito, el orden está guiado por el anhelo de ser atendido por el padre ordenador de un territorio. En los mitos de Huarochirí no hay una palabra escrita que se contempla a sí misma, quizá porque el anhelo por el padre divino nunca se traduce en una identificación directa con él. A diferencia de la mitología griega, en los relatos del Manuscrito nunca llega a producirse una rebelión del hijo contra el padre ni el padre es asesinado por su descendencia (FREUD 1913 [1982], VERNANT, 2000). En el caso del Manuscrito, es el padre, como Huallallo Carhuincho⁶⁷, el que devora a sus hijos y luego es vencido por otro padre, el protector que conseguirá el territorio para ellos y lo ordenará.

Esta primera “configuración” del mundo mítico es el logos “tautegórico”⁶⁸ de la naturaleza. La segunda “configuración” que analizaremos en el presente capítulo, también responde a la carencia y el deseo, pero ubicados en polos opuestos que implican movimientos hacia uno y el otro: aquí nos encontramos con las tramas narrativas rituales, pre-genéricas y arquetípicas, que nacen de un movimiento hacia arriba, hacia el

⁶⁶ Para Jean-Luc Nancy, en *La comunidad inoperante*, esta representación de la naturaleza es anterior a cualquier representación que pudiera considerarse una ficción, al punto que es la naturaleza quien se representa a sí misma: “No se trata, con Schelling, de una representación segunda, de una interpretación de la naturaleza por una conciencia primitiva. Se trata más bien de esto: a saber, que la naturaleza, en el origen, engendra los dioses afectando la conciencia inmediata (que se vuelve de ese modo, y sólo de ese modo, conciencia verdadera). La afecta desde el exterior, la afecta con el *stupor*, dice Schelling (*stupefacta quasi et attonita*). Es la representación misma la que nace en este estupor anterior a toda representación. Es la ruptura representativa misma, esta «ruptura inicial operada por el pensamiento mítico» de la que habla Lévi-Strauss, y más precisamente esta ruptura operada por «el esquematismo primero del pensamiento mítico.” (2000, 90)

⁶⁷ En los estudios que realizan Julio C. Tello y Miranda (1923) sobre Wallallo Carhuincho (Huallallo Carhuincho) y de los cultos que prevalecen sobre él, Huallallo no solo está identificado con el fuego, como en el manuscrito, sino que tiene también el atributo del agua, asociado al dios padre y organizador del territorio. Esto se debe a que prevalece sobre otros dioses para el beneficio de la población, como en San Pedro de Casta.

⁶⁸ “Acaso no se podría definir mejor el mito, en pocas palabras, que diciendo que constituye la segunda naturaleza de un gran hablar. Como lo quería Schelling, el mito es «tautegórico» (con una palabra de Coleridge), y no «alegórico»: vale decir, no dice otra cosa que sí mismo, y es producido en la conciencia por el mismo proceso que, en la naturaleza, produce las fuerzas que el mito pone en escena.” (NANCY, Op. Cit.: 84)

deseo, y de un movimiento hacia abajo, hacia la carencia. Estos arquetipos o tramas narrativas nacen de la configuración de las relaciones que se establecen entre un individuo y su sociedad a lo largo del ciclo de la vida, el cual es equivalente al ciclo que entrelaza la acción del ser humano con la naturaleza mediante actividades productivas como la agricultura y equivalente también a las estaciones del año. Así, en occidente el triunfo de una pareja joven sobre la terca oposición del padre o de la madre, representa la fertilidad del campo y la primavera.

Esta segunda configuración, la *arquetípica*, narra las acciones cíclicas de la condición humana. Y estas son representadas según la “configuración cosmológica” que ya hemos descrito. De esta manera debemos dejar establecido que la narración simboliza y el símbolo narra, dos caras de una misma moneda en el mito⁶⁹68, que luego se van transformando a lo largo del tiempo histórico a partir de su desmitologización en el caso occidental.

La configuración cosmológica nos ha permitido comprender los símbolos con los cuales se representarán los arquetipos. Identificar tramas en la literatura peruana a partir de los mundos, sociedades y unicidades entretejidas presentan en el Manuscrito es la finalidad del presente capítulo. Siguiendo la metodología propuesta, a la luz de Ricoeur, iremos paso a paso identificando los principios con los que Northrop Frye establece y describe los cuatro arquetipos occidentales de la comedia, el romance, la tragedia y la ironía, equivalentes a las cuatro estaciones del año.

⁶⁹ Ricoeur (Op. Cit.) y Nancy (Op. Cit.) llaman a esta configuración “esquematismo”: “Aquí como en Kant, el «esquematismo» designa la operación esencial de una imaginación trascendental, que produce, en Kant, las «imágenes no sensibles» que proveen una «regla para la producción de las imágenes empíricas», mientras que, en Lévi-Strauss, por un movimiento inverso pero simétrico, el mito «subsume las individualidades bajo el paradigma, alarga y empobrece al mismo tiempo los datos concretos imponiéndoles cruzar uno tras otro los umbrales discontinuos que separan el orden empírico del orden simbólico, luego del orden imaginario, y finalmente del esquematismo». Se puede ver que el mito es, en suma, la auto-figuración trascendental de la naturaleza y de la humanidad, o bien más precisamente la autofiguración —o la auto-imaginación— de la naturaleza como humanidad y de la humanidad como naturaleza. El habla mítica es así el performativo de la humanización de la naturaleza (y/o de su divinización), y de la naturalización del hombre (y/o de su divinización). En el fondo, el *mythos* es el acto de lenguaje por excelencia, la *performance* del paradigma, tal como el *logos* se la ficciona para proyectar en ella la esencia y el poder que piensa como suyos” (90).

2.1 La configuración de las tramas literarias

Todas las tramas literarias tienen un “fin”, pues presentan tanto una finalidad (una intención) y por ello, el relato tiene que llegar a cumplirla, es el momento del cierre o conclusión, producto y productor del encadenamiento de los acontecimientos o acciones. La trama posee un carácter dinámico por ser una operación de configuración sintagmática con funciones de mediación. Es mediadora, dice Ricoeur, por tres razones:

1. *Media entre acontecimientos o incidentes individuales y una historia tomada como un todo.* La trama extrae algunos de los acontecimientos individuales y los transforma en historia. *De y en, cuando y dónde* caracterizan la intriga como mediación. Es una totalidad inteligible, de modo que se puede conocer a cada momento el “tema” de la historia. “En resumen: la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración.” (1995a, 132).
2. *Media en la selección de los factores heterogéneos* tales “como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc. (para Aristóteles es trama, caracteres y pensamiento, esta se amplía cuando se incluyen “los incidentes que producen compasión o temor, la peripecia, la agnición y los efectos violentos.)” (*Ibid.*). Para Ricoeur, esta configuración se caracteriza como *concordancia-discordancia*, pues el proceso de selección de los episodios, personajes y fin⁷⁰ se genera mediante el paso de lo paradigmático a lo sintagmático.
3. *Media entre la conclusión y la comprensión de la trama misma.* “La historia junta acontecimientos, extrae de ellos su configuración y luego avanza por medio de la égida de la espera a la conclusión... Punto final que, a su vez, proporciona la perspectiva desde la que puede percibirse la historia como formando un todo” (1995a, 134). Comprender la historia es comprender cómo y por qué los sucesivos episodios han llevado a esta conclusión, la cual, lejos de ser previsible, debe ser, en último análisis, aceptable, congruente con los episodios reunidos (la fuerza centrípeta de la literatura de Frye). Los acontecimientos son episódicos porque se encadenan en un orden irreversible del tiempo común a los acontecimientos físicos y humanos. Pero como la disposición configurante hace que se unan la fábula (los episodios) y el tema, su punto final hace que se puedan aprehender los episodios como conduciendo a este fin. Para Ricoeur, una nueva cualidad del tiempo emerge de esta comprensión, pues es una representación del tiempo que transcurre del pasado hacia el futuro, como si la recolección de acontecimientos invirtiese el llamado orden “natural” del tiempo. Al leer el final en el comienzo y el comienzo en el final, aprendemos también

⁷⁰ Acontecimientos y factores heterogéneos que serán abarcados en este capítulo, siguiendo su exposición en cada uno de los arquetipos y que llevan los nombres que usa Frye.

a leer el tiempo mismo al revés, como la recapitulación de las condiciones iniciales de un curso de acción en sus consecuencias finales. Frye nombra el episodio final de cada trama bajo el término *anagnórisis*, el reconocimiento aristotélico.

Desde nuestra perspectiva y tomando en cuenta la lectura transhistórica tanto de Frye, como de Ricoeur, nos parece que existe una cuarta mediación, indesligable de la literatura, que no es otra cosa que la intertextualidad⁷¹.

4. *Media entre un texto y otro a lo largo del tiempo*. Las tramas literarias, entendidas como arquetipos, median como historias intertextuales. Frye utiliza el símbolo del desplazamiento, para describir esta mediación histórica: las tramas recorren el tiempo “vistiéndose” con distintos modos ficcionales. De distinta manera, Ricoeur apela a una figura geológica, cuando dice que las tramas literarias sedimentan con su reiteración la inteligencia narrativa de una cultura a lo largo de la historia. Vestidas o sedimentadas, ambas imágenes implican que para hablar de arquetipos, estas tramas se deben mantener compartidas a lo largo del tiempo.

2.2 Los arquetipos occidentales

En Occidente, de acuerdo con Frye, las tramas responden a los sueños y pesadillas, deseos y carencias del ser humano, en función de la sociedad que él ha organizado y de acuerdo con las formas configurantes de su cosmología, que en el caso occidental, se encuentran expuestas en la Biblia (FRYE, 1983). Las tramas primero fueron simbolizadas por los ritos:

El principio de recurrencia en el ritmo del arte parece derivar de las repeticiones en la naturaleza que hacen que el tiempo nos sea inteligible. Los ritos se concentran en torno a los movimientos cíclicos del sol, la luna, las estaciones y la vida humana. Toda periodicidad crucial de la experiencia: aurora, ocaso, fases de la luna, tiempos de siembra y cosecha, equinoccios y solsticios, nacimiento, iniciación, matrimonio y muerte –todos ellos producen ritos que con ellos se vinculan. El impulso del rito tiende hacia la narración cíclica pura que, si tal cosa pudiera existir, sería repetición automática e inconsciente. En medio de toda esta recurrencia, sin embargo, está el ciclo recurrente central de la vida del sueño y la vigilia, la diaria frustración del ego, el despertar nocturno de un yo titánico. (FRYE 1991, 142-143).

⁷¹ Gerard Genette, en *Palimpsestos* (1997, 5-7), llama a la mediación que establece la trama (acciones y relaciones) de un texto (“hipertexto”) con el texto original “transformación”. El ejemplo de transformación que expone es el del *Ulises* de Joyce (“hipertexto”) respecto de la *Odisea*.

En el primer ensayo histórico sobre los modos ficcionales de *Anatomía de la crítica*, el principio de sueño o anhelo humano, dice Frye, es el de verse integrado a la cima de la sociedad, movimiento que él llama cómico; mientras que el de la pesadilla, el de verse expulsado por la sociedad, en el movimiento trágico.

Los temas de la expulsión e integración a la sociedad son claros fines que configuran las tramas literarias, y por ello 1) permiten seleccionar los acontecimientos y tomar la historia como un todo (como la integración del conde Partinuplés o la expulsión de Orestes), 2) median en la selección de los factores heterogéneos (protagonistas, pruebas y aventuras según el tema), 3) la historia cobra sentido al derecho y al revés, cuando el final da sentido al comienzo y a la sucesión de acontecimientos (la revelación triunfante de la identidad de Partinuplés y el juicio sobre la expulsión de Orestes son claros ejemplos) y 4) sustenta el establecimiento de relaciones intertextuales temáticas a lo largo del tiempo (al relacionar *don Quijote* con libros de caballerías o la *Orestíada* con *El Proceso* de Kafka).

En el ensayo destinado a la crítica arquetípica, Frye establece cuatro arquetipos: cuatro grandes tramas literarias equivalentes a las estaciones del año. Como las estaciones no son más que la categorización de los cambios sucesivos en el tiempo anual y, dado que estas generan un “movimiento” en la naturaleza, las tramas occidentales, al imitar este “ritmo”, también incorporan en su configuración un principio de movimiento hacia la estación anterior y hacia la siguiente, el cual conduce, finalmente, hacia la renovación. Dos arquetipos corresponden al movimiento cómico de integración (las tramas de la comedia y el romance) y dos corresponden al movimiento trágico de expulsión (las tramas de la tragedia y la ironía):

1. La *comedia*, arquetipo de la primavera, tiene dos polos entre los cuales se mueve: el romance de verano y la ironía del invierno. De ahí que exista una comedia irónica y otra romántica. Su trama representa la renovación de la sociedad mediante la pareja de enamorados que logra vencer con ingeniosas artimañas la oposición del padre a su matrimonio. Su integración trae consigo, pues, la proscripción de leyes o normas anticuadas y se celebra con un gran banquete a la que está invitada toda la comunidad, usualmente con motivo de la boda. En la comedia poco importa el individuo, el héroe. Es el triunfo de la argumentación de jóvenes renovadores que cuestionan las prácticas arcaicas de una sociedad caduca.
2. El *romance*, arquetipo del verano, presenta también dos tendencias: una centrada en la tragedia invernal que lo provoca y otra que lo conduce a su disolución en una sociedad cómica, primaveral, que le hace ver al lector que todo lo leído ha sido una fantasía. Representa el paso del héroe, mediante una serie de pruebas, de la condición de expulsado trágicamente de niño a la de jefe de su comunidad, como caballero, rey o héroe. El símbolo del romance es convencional y representa códigos de conducta,

sean estos morales o psicológicos. El héroe es ejemplar.

3. La *tragedia* es el arquetipo del otoño en el que podemos hallar un extremo de tragedia romántica y otro de tragedia irónica. Entre el verano y el invierno, representa las desconcertantes razones por las que un héroe debe ser expulsado de su sociedad. El chivo expiatorio produce la catarsis cuando el deseo de disculparlo entra en pugna con el de rechazarlo y sentir terror. Conduce de esta manera al lector o espectador a plantearse un dilema ético.
4. La *ironía*, arquetipo del invierno, tiene a un extremo la violencia absurda de la expulsión y, al otro, su corrosiva sátira vinculada a la renovación. La ironía representa una sociedad infernal, incomprensible para el héroe, que cuestiona la ingenuidad con la que el romance la representa. El héroe usualmente carece de valores morales o no los comprende. La sátira se burla de las leyes, normas, sus representantes y sus representaciones, con el fin de que su expulsión permita la renovación de la sociedad del autor.

De la presente exposición esquemática de la mediación de Ricoeur y los arquetipos de Frye, se desprenden dos principios para reconocer la configuración de tramas: el principio del sueño y la pesadilla del ser humano respecto de su sociedad y la selección de los episodios en función del final.

2.3 El sueño y la pesadilla del ser humano respecto de su sociedad en el Manuscrito

El punto de partida de Frye es que cuando habla de las tramas literarias, estas se encuentran protagonizadas por el héroe, es decir, por un humano, incluso en el mundo divino. En el caso del Manuscrito, hemos encontrado –siguiendo a Manuel Burga– que hay cinco grados entre la divinidad y la humanidad⁷², los cuales, como veremos más adelante, coinciden con el tiempo y su propia forma de representación:

*a. Viracocha*⁷³72 (Padre más antiguo, civilizador)

⁷² Oscar Quezada no distingue la divinidad de la humanidad en grados, pero sí describe una suerte de gradación. Para ello utiliza el término *camac* (insuflar vida) trabajado por Gerard Taylor y pone en un extremo al *huaca* más *cámac*, que insufla vida en el territorio como Pariacaca, al centro al *Huillca*, y en el otro extremo al *camasca* o sacerdote humano. Para Quezada es equivalente (son átonos) el *camasca* humano al *huaca* vencido por no insuflar vida, como Carhuincho y los predicadores españoles (95-96). Cabe destacar que esta “gradación” es similar a la que encuentra Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (2006 [1949], 282) y se produce sin que los dioses lleguen a volverse del todo invisibles.

⁷³ Quezada sostiene que Viracocha es un forastero y que por esa razón aparece como mendigo en

b. *Huacas* (deidades regionales, atmosféricas)

c. Progenitores míticos (hijos humanos de los anteriores, “continuum humano”)

d. *Huillcas* (Momias humanas descendientes de los anteriores); y,

e. *Churi* (hijo, *ayllu*, grupo étnico)

Al entretener las tres identidades con las que se concluye el capítulo anterior con estos grados de divinidad, se manifiesta un movimiento descendente de lo divino en las alturas (ave, montaña, tormenta) hacia lo humano en lo bajo (valle, chacra, quinua). Este movimiento, de manera paralela, transcurre de la individualidad mayor del dios padre más antiguo o civilizador hacia la humanidad colectiva mayor del *ayllu churi*, en el que el nombre del héroe que representa a su *ayllu* (QUEZADA, 72) incluso puede quedar en el anonimato. Con excepción de los capítulos 20 y 21 –en el que el héroe es un héroe humano cristiano y todos los personajes del relato tienen nombres, algunos de los cuales ya son cristianos–, hemos notado que los protagonistas humanos usualmente son anónimos: en el capítulo 6 es una madre anónima la que demuestra su fidelidad de Pariacaca y se salva de la inundación que sumerge a su pueblo; en el capítulo 8 es un padre anónimo que se lamenta ante Pariacaca por entregar a su hijo para ser devorado por Huallallo Carchuicho. En el capítulo 24 el anonimato es tan extremo que el *churi* es todo un grupo étnico, los Yauyos, que hablan en primera persona plural a Pariacaca. Un colectivo no es padre, solo *churi*. Dice el narrador, enfatizando su condición de hijos, que también lo son de Tutayquiri, quien equivaldría a un progenitor mítico. También, que han nacido de los frutos de un árbol, como el hijo de Cavillaca en el segundo capítulo.

conflicto con los huacas locales. Pero no ha notado que se basa en un relato que, como todos aquellos que relatan las seducciones sexuales de los huacas, muestran a la divinidad masculina caminando en busca de mujer, por lo que siempre será un forastero. Collquiri en el capítulo 31 también se convierte en ave. En la presente investigación mantenemos la propuesta de que Viracocha no solo es un adjetivo funcional, sino también temporal (Cf. “El capítulo de las edades de los indios” en la *Nueva Corónica* de Guaman Poma).

<i>Más antiguo</i>				
<i>Más divino, más cámac</i>	Viracocha	padre más antiguo, civilizador	Cuniraya Viracocha	<i>Más individual, con self, con nombre adjetivado</i>
	<i>Huacas</i>	deidades regionales, atmosféricas	Pariacaca, Huallallo Carhuincho, Cavillaca, Chaupiñamca, Pachacamac, Urpayhuachac	
	Progenitores míticos	hijos humanos de los anteriores, “continuum humano”, pero también padres guerreros de un linaje, <i>huillcas</i>	Tutayquiri, Macacalla, Chucpaico, Chancharuna, Huariruna, Utcochuco, Huarquinri, Hasenmale, Puncho, Curapa, Pariacarco, Collquiri,	
	<i>Más humano, menos cámac</i>	<i>Huillcas</i>	momias humanas, <i>mallqui</i> , descendientes de los anteriores y también padres de un linaje,	
<i>Churi</i>		hijo, <i>ayllu</i> , grupo étnico, padre de niños o solo hijos	Yauyo, Checa	
<i>Actual</i>				

En ese sentido, resulta más abierto hermenéuticamente preguntar por el sueño mayor y la pesadilla mayor del *colectivo humano* que respecto de su sociedad que por el sueño y la pesadilla del héroe respecto de su sociedad. Cabe añadir que la individualidad heroica occidental está relacionada con la noción del *self*, del sí mismo⁷⁴, al punto que sus hazañas son tomadas como convenciones de la propia psique⁷⁵; por ello, la podemos identificar cuando se representan los problemas sentimentales de los héroes. En el Manuscrito también se representan los problemas sentimentales, pero estos abundan en los dioses más que en los humanos, en correlato con el movimiento del nombre singularmente calificado hacia el anonimato colectivo. Quezada sostiene que solo los dioses sienten cólera (*Op. cit.*, 91). Los problemas personales de Cuniraya Viracocha con Cavillaca y otros *huacas* son el mejor ejemplo divino.

Es notorio que cuando el dios se humaniza y se disfraza de mendigo, de *waqcha*, resalta por su condición de desposeído y marginado por la sociedad, para poner a prueba a su pueblo⁷⁶: la prueba que debe pasar el *churi* consiste en auxiliar al forastero y cumplir con la norma establecida por el *huaca* benefactor; no aparecen problemas personales, sino morales. El movimiento descendente que estaríamos agregando sería de lo personal o psíquico hacia lo moral. El humano se distingue del dios en ese aspecto, a diferencia del héroe griego que comparte con los dioses más el aspecto psíquico individual que el moral. De ahí que no podemos afirmar que la forma de representar al héroe humano sea universal.

¿Puede considerarse culturalmente universal el tomar el ciclo estacional como símbolo del ciclo de la vida en sociedad? ¿Es que todas las culturas realizan un proceso similar de “sincronicidad”, como lo llama Frye, entre el hombre y el ciclo estacional de la naturaleza? Aunque Frye aclara que su libro solo estudia la literatura occidental, parece transmitirlo en su libro cuando cita obras de otras culturas. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con los estudios sobre el mito tanto desde la filosofía (NANCY *Op. cit.*) o incluso desde la antropología (GUTHRIE *Op. cit.*).

Esta discusión puede aclararse a la luz de la diferencia entre lo humano y lo no humano que establece Philippe Descola (2003), pues él incluso reclama que la distinción entre “hombre” y “naturaleza” no es universal. Descola hace ver que esta es una separación occidental y replantea, en términos semióticos, la relación del humano con su medio, como una relación de continuidad o discontinuidad, de la materialidad y de la interioridad humana con su entorno. Cuando es continua la materialidad (incluidos los humores) entre el hombre y su entorno, los humanos nos percibimos con la misma

⁷⁴ Un estudio detallado de cómo los griegos concebían la psique en sus mitos también se puede encontrar en ROHDE *Op. cit.*

⁷⁵ Tal es la lectura que ha aportado el psicoanálisis para la comprensión de la psique humana, habiéndose estructurado el psicoanálisis freudiano con el héroe griego y el junguiano con el héroe medieval.

⁷⁶ Con excepción del disfraz de Cuniraya para molestar a Cavillaca.

materialidad que los animales y plantas, y si es discontinua, percibimos que nuestra materialidad y las otras son diferentes. En Occidente se tiene una relación de continuidad material con el entorno porque los seres humanos se perciben hechos de lo mismo que los animales y las plantas; esa percepción es la que ha guiado a la ciencia al hallazgo del ADN; pero respecto de la interioridad, se perciben distintos, por lo que se considera irracionales a los animales e inanimadas a las plantas. En el caso de los *asháninkas*⁷⁷ en la Amazonía peruana vemos que ocurre lo contrario: la materialidad es tan solo un vestido distinto que usa el ser interior *asháninka*. Puede haberse vestido de animal, ave, incluso montaña. Todos tienen una interioridad *asháninka* común que les permite conversar entre sí, aunque en muy pocas ocasiones son plantas. Las plantas, la luna y las estrellas son señales, en especial las flores silvestres, de cambio de actividades productivas. No hay una relación estacional de cultivo que simbolice al mismo tiempo plantas y *asháninkas*, pues las dos estaciones que se presentan están identificadas por el caudal del río⁷⁸.

Las distintas percepciones de la interioridad y materialidad entre el hombre y su entorno que presentan la cultura occidental y la amazónica, demuestran que el principio del sueño y la pesadilla representado mediante las estaciones requiere que se comprendan, previamente, las relaciones de continuidad y discontinuidad, material e interior, entre el ser humano, las plantas y los animales. Esta requiere establecer con qué mundos se realizan las diversas identificaciones y a partir de ellas encontrar las analogías que se establecen con ciclos de vida que no son humanos. Al aplicar este principio en el Manuscrito, se podrá comprender la representación andina del sueño y la pesadilla de los seres humanos en función de su sociedad en comparación con el ciclo estacional, gracias a la identificación de los seres humanos con plantas cultivadas.

En el capítulo anterior se afirmó que en el Manuscrito se identifica a los seres humanos con la chacra y la *quinua* (entre el mundo humano y el vegetal). Pero a diferencia de la continuidad interior *asháninkas*, la percepción andina del humano con los vegetales y piedras, origen y destino simbólico por acción divina, no son considerados “humanos”, son sagrados. Los vegetales y las piedras no se comunican directamente con los humanos. Son los animales los encargados de la comunicación. Ellos sí hablan el mismo lenguaje de los dioses y los humanos, pero restringidos a función de ser solo mensajeros al servicio de dioses y hombres. Ni dioses ni humanos suelen transformarse en animales, con excepción de los dioses en aves, categóricamente distintas de las bestias. No existen, como en la mitología griega, minotauros o centauros, en los que el humano y el animal comparten una misma materialidad. No obstante, cabe resaltar que

⁷⁷ Para el tema hemos revisado los trabajos de Gerald Weiss, *Campa cosmology: the world of a forest tribe in South America* (1975), y Eduardo Viveiros de Castro y Manuela Carneiro da Cunha, (orgs.) *Amazônia: etnologia e história indígena* (1993).

⁷⁸ Cf. Enrique Rojas Zolezzi, *Los asháninka, un pueblo tras el bosque: contribución a la etnología de los campas de la Selva central peruana* (1994).

si bien los animales pueden hablar y razonar como un humano individual, permanecen carentes del *sí mismo*, pues transmiten información oracular. El animal, con quien no se idéntica el humano, comparte la interioridad del habla; con la planta, con quien sí se identifica el humano, parece compartir una materialidad simbólica. Dada la separación material con los animales y la identificación de los seres humanos con plantas cultivadas, consideramos que sí es posible establecer una relación simbólica entre el ciclo de la vida social y las estaciones del año.

Desde el primer capítulo del Manuscrito, el deseo de los seres humanos respecto de la sociedad queda establecido: es poder ganar un territorio fértil, sin exceso poblacional y ordenado ritualmente. La categoría de *llacta* en la que dios, pueblo y territorio se encuentran unidas la tomaremos como la representación del deseo, al que también de ahora adelante llamaremos “sueño” en el sentido de *anhelo*.

Pariacaca es el dios que brinda a los hombres de su región la posibilidad de realizar este “sueño”: expulsa al dios caníbal Huallallo y a la sobrepoblación de hombres y animales que lo acompañaba, le da la tierra los pobladores que llama “sus hijos”, reduce los problemas de alimentación cuando se lleva a las almas para que no regresen al quinto día, como era costumbre, y establece los rituales y ofrendas de la región. El capítulo 9 describe con claridad este deseo. Lo opuesto, sin duda alguna, es la carencia de un dios, de un *huaca* con estas características; pero también lo podemos definir como un “exceso”, dada la descripción de la terrible vida bajo la tutela de Huallallo Carhuincho en el Manuscrito:

En tiempos muy antiguos existió un *huaca* llamado Yanañamca Tutañamca. Después de estos *huacas*, hubo otro *huaca* de nombre Huallallo Carhuincho. Este *huaca* venció. Cuando ya tuvo poder, ordenó al hombre que sólo tuviera dos hijos. A uno de ellos lo devoraba, al otro, al que por amor escogieran sus padres, lo dejaba que viviera. Y desde entonces, cuando moría la gente, revivían a los cinco días, y del mismo modo, las sementeras maduraban a los cinco días de haber sido sembradas. Y estos pueblos, los pueblos de toda esta región, tenían muchos yuncas.⁷⁹ Por eso aumentaron tanto y, como se multiplicaban de ese modo, vivieron miserablemente, hasta en los precipicios y en las pequeñas explanadas de los precipicios hicieron chacras, escarbando y rompiendo el suelo. Ahora mismo aún se ven, en todas partes, las tierras que sembraron, ya pequeñas, ya grandes. (2009, cap. 1, 13).

Es con esta “pesadilla” (en el sentido opuesto al del sueño) que se inicia el Manuscrito, con el sufrimiento generado por el exceso de seres que alimentar. Como el *huaca* Huallallo Carhuincho no puede evitar que los muertos dejen de resucitar al quinto día, intenta controlar en vano la sobrepoblación, mediante su espeluznante método de comer al segundo hijo de cada familia. Parte de esta crisis la produce la abundancia de animales que reducen la posibilidad de que los habitantes de la región puedan conseguir

⁷⁹ Nota del editor de DHDH: “Tierras yuncas o gente venida de la zona yunca”

comida.

Pariacaca representa el sueño de los seres humanos de la siguiente manera: ante todo es una montaña de Huarochirí; nació de cinco huevos, de los que nacieron cinco cuerpos “hijos”, que se convertían en cinco halcones y que luego se fusionaron en Pariacaca; tiene control sobre el agua y la piedra, y por ello controla el granizo, la lluvia, y la tormenta; crea y desvía lagunas y puede transformar a los hombres, incluso a la serpiente Amaru de dos cabezas de Carhuincho, en piedras. (SALOMON, 6). El *huacasa* padre beneficia a las personas porque trae orden y moral, controla la sobrepoblación y establece ritos mediante los cuales será adorado:

Cuando ya estaba próximo [el día] de la adoración de Pariacaca, todos los que habían tenido muertos durante el año, hombres y mujeres, se reunían una noche, y esa noche lloraban y llamaban: «He aquí que hemos de ver a nuestros muertos delante de Pariacaca», decían. Y esos muertos también llamaban. «Allí hemos de hacer que les alcancen» diciendo, les servían comida, y sirviéndoles y haciéndoles comer, pasaban la noche. «Ahora he de conducirlos ante Pariacaca para siempre; jamás volverá» diciendo, depositaban las ofrendas”. (Cap. 25, 141)

Pero Pariacaca también es exigente y puede ser temido, pues visita pueblos disfrazado de desposeído para poner a prueba la fidelidad del pueblo. Detengámonos un momento en la descripción de los hechos:

Los hombres que tenían el pueblo Colli habitaban, se dice, en un lugar llamado Yarutini.

Cierto día llegó Pariacaca a este pueblo cuando los collis estaban bebiendo. Pariacaca se sentó, humildemente, en un extremo de la concurrencia. Tenía el aspecto de un hombre desvalido. Nadie quiso, por esa razón, invitarle a beber. Sólo un hombre bebió con él. «Dame una vez más», le dijo Pariacaca a su invitante. El hombre acepto y le volvió a servir. Entonces el *huaca* le pidió: «Permíteme mascar de tu coca». Y el hombre accedió igualmente. Pariacaca volvió a hablar: «Hermano [dijo]: has de prenderte bien de ese árbol, cuando, en cualquier tiempo, yo vuelva aquí. Pero no les cuentes nada de lo que digo a esos hombres. Que sigan gozando». Y, diciendo eso, se fue. (*Ibid.*)

En la recopilación y clasificación de mitos que realiza Efraín Morote Best (*Op. cit.*) se encuentran relatos similares en muchas partes del centro y sur del Perú. A las narraciones de estas pruebas de fidelidad las llama “las aldeas sumergidas”, pues los diez relatos que recopila culminan con la desaparición del pueblo bajo las aguas del *huaca*. También se presenta en el Manuscrito, en el capítulo 6, pero, casualmente, en el mito de los *collis* es el viento el fenómeno atmosférico destructor que utiliza Pariacaca:

Cinco días después se levantó un viento muy fuerte. Y este viento *tomó* de sorpresa a los collis, una y dos veces; los alzó y llevo muy lejos. Una parte de los hombres, así llevados por el viento, perdieron la razón y murieron; los otros cayeron en el actual pueblo vivo de Carahuaillo, sobre la montaña. A esta

montaña le llaman ahora Colli, y se dice que allí murieron todos, que no quedado ninguno de ellos vivos.

El único hombre que invitó a Pariacaca a beber en Yarutini, él pudo salvarse del viento prendiéndose de un árbol... (*Ibid.*).

Esta diferencia nos parece aumentar el rango de castigos atmosféricos posibles, pues no solo sumerge, sino que lanza, expulsa, enloquece. Morote comenta la asociación inevitable que realiza con el relato bíblico de Sodoma y Gomorra, pues para él, este relato aporta al mito de las aldeas sumergidas el que siempre haya un hombre bueno y le parece que añade al mito un atributo negativo al dios, quien en realidad se encontraba regulando el sistema de la riqueza y de la pobreza al presentarse en las fiestas que representan el exceso. Morote cree que los evangelizadores utilizaron este relato bíblico en su prédica para conseguir que los *huacas* protagonizaran historias negativas y se produjera un rechazo a los dioses⁸⁰.

Morote no toma en cuenta que en la doctrina, el huaca malo es el que engaña, tienta no el que castiga. Es necesario distinguir el *castigo* del dios padre anhelado de la *opresión* del dios caótico y temido. El castigo de Pariacaca muestra una violencia distinta, por ser meteorológica, si se la compara con la violencia salvaje de Carhuincho, quien devora seres humanos. Hay un orden en Pariacaca que establece el castigo divino (separado de la culpa, propia de la psique individual) a la infidelidad, propia de una ruptura del orden moral. Se trata del castigo correspondiente a la ruptura de una ley sagrada, el auxilio, establecida como la fiesta de Auquisna por Pariacaca: “Cuando un hombre se casa con una mujer del pueblo de Surco, y canta y baila el huayllas, aun cuando el hombre sea forastero, no le quitan las chacras; por el contrario, lo ensalzan y auxilian.” (cap. 9, 59). La terrorífica opresión de Carhuincho genera caos, pues su control no controla, por eso de nada sirve para controlar el hambre que se coma al segundo hijo de cada padre. No es propiamente una ley y por tanto, tampoco un castigo. Es en sí mismo un dios que no protege. Pariacaca condena a Carhuincho de manera grotesca, pero ordenada por la analogía denigrante que corresponde: “Comen perros ahora, por haber comido hombres antes” (91), denigrado a una condición animal.

Opuesta la ley de Pariacaca al caos de Carhuincho, ambos son representados con atributos opuestos. Huallallo amenaza con el fuego, Pariacaca castiga con los fenómenos climáticos vinculados al agua. El capítulo 8 narra con excepcional maestría el enfrentamiento entre ambos dioses y sus atributos de agua y fuego:

Como Pariacaca estaba formado por cinco hombres, desde cinco direcciones hizo caer torrentes de lluvia; esa lluvia era amarilla y roja; después, de las mismas cinco direcciones empezaron a salir rayos; pero, desde el amanecer hasta la tarde, Huallallo Carhuincho permaneció vivo, como fuego inmenso que

⁸⁰ Aquí encontramos una discrepancia con Morote pues los capítulos 20 y 21 nos indican que cuando son negativos, son llamados *supay*.

ardía y alcanzaba hasta el *cielo*; no se dejó matar. Mientras tanto, las aguas que Pariacaca hizo llover se precipitaron hacia abajo, a una laguna, en avalancha toda el agua. Y como el agua iba a desbordarse, algunos hombres de abajo, de Llacsachurapa, derribando una montaña, contuvieron el agua. Así contenida el agua formó una laguna que es la actual llamada Mullococha. Y cuando las aguas llenaron el lago, Priacaca apartó el inmenso fuego y siguió lanzándole rayos sin descanso. Entonces Huallallo Carhuincho huyó hacia la región que se llama Anti. (Cap. 8, 51).

La cita anterior muestra el agua de Pariacaca como un atributo bélico para ganar un territorio. En el manuscrito el agua representa también la fertilidad en contacto con la tierra, como lo femenino y lo masculino como complemento, tal como señala Frank Salomon. El agua está asociada al orden y al equilibrio. En ese sentido, es ejemplar el capítulo 31, ambientado en un lugar en el que había una laguna llamada Yansa y protagonizado por *huacas* con problemas sentimentales. En esta laguna había otro dios, un *huaca* que se llama Collquiri: como los hombres del pueblo de Concha le servían, siempre daba abundante agua para fortalecer el maíz. Pero de pronto sintió un gran deseo de tener mujer y salió en su busca, guiado por Cuniraya Viracocha, un *huaca* más antiguo y poderoso⁸¹. Llegó así hasta Yampilla, donde encontró a Capyama, una mujer excelsa. Para que lo siguiera de retorno a Yansa, Collquiri se transformó en un ave callcallo y mientras ella trataba de atraparlo, se metió en su seno, hiriéndola dolorosamente en el vientre al bajar. En ese momento se transformó en un joven hermoso que tras seducirla, la llevó como su mujer a Yansa. El *ayllu* y su familia salieron a buscarla hasta que encontraron a Collquiri. Él les preguntó qué querían a cambio de la hija, y como ella también estaba enamorada, él les ofreció “la humedad que camina”, “*ucuricuc*”. Collquiri les dijo entonces que se encontrarían después de cinco días en su pueblo. El *huaca* fue caminando debajo de la tierra hasta Yampilla, pero como no estaba seguro del camino que seguía, sacó la cabeza y así se formó el manantial Capyama. De este manantial salió tanta agua que indignó a los hombres de Yampilla: «¿Para qué has juntado tanta agua? Hazla volver enseguida. Nosotros ya estamos acostumbrados a tener poca agua» (Cap. 31, 169). Hablaron todos juntos. El agua empezó a arrastrar las ocas⁸² que estaban secándose al sol, la quinua extendida en los campos, “todo cuanto tenían los hombres se lo llevaba el agua” (*Ibid*). Los padres de Capyama le pidieron que cerrara el manantial, pero no conseguía cerrarlo, así que volvió a entrar en la fuente, se quitó el manto con que estaba vestido y además de cubrirlo con la tela, se sentó él mismo sobre la boca del manantial. Entonces, empezó a brotar agua de otras fuentes, donde nunca hubo agua, y el agua de los hombres de Concha empezó a secarse. Estos hombres se quejaron de que el agua se la hubiese regalado a los de

⁸¹ Esta afirmación pareciera referirse a Viracocha como si fuese el creador del universo y anterior a los dioses, pero son también las tribulaciones del copista Thomas: “En aquel tiempo existió un huaca llamado Cuniraya, existió entonces. Pero no sabemos bien si Cuniraya fue antes o después de Pariacaca, o si ese Cuniraya existió al mismo tiempo o junto con Viracocha, el creador del hombre;” (Cap. 1, 13).

⁸² Del quechua *oga*. Planta de raíz con tubérculos feculentos, casi cilíndricos, de color amarillo y sabor dulce, que en el Perú y en Ecuador se comen cocidos (DRAE).

Yampilla. Así que Collquiri mandó a construir un muro nuevo, que fue hecho sin tierra ni barro, como si fuera la propia boca de los hombres de Concha. Y enseñó a los hombres a cerrar la boca del estanque.

Se trata, en los ejemplos de los *huacas* señalados, de lograr encontrar el beneficio de su pueblo mediante el manejo ordenado del agua en el territorio conquistado, gesto que no tiene Huallallo Carhuincho en el Manuscrito, pero sí en el culto que se mantuvo en San Pedro de Casta. En el Manuscrito no entrega a los hombres no solo un territorio que al parecer ha usurpado, sino que tiene como atributo al fuego, atributo que no tiene ninguna finalidad para ordenar la obtención de alimento. Ante nuestros ojos empieza a formarse la figura de dioses benéficos que usan el poder del agua para combatir a los enemigos de *ayllus* que son sus hijos y para dotarlos de la cantidad ordenada de agua para conseguir sembradíos que perduren por muchos años. Estos dioses pueden sí combatir el fuego, como hace Pariacaca y expulsar al enemigo.

Si asumimos que el fuego viene de la mano con la pérdida del control sobre un territorio, no debería sorprendernos que sea también el atributo de las huestes españolas, tal como se representa en el capítulo 18, el retorno de la pesadilla y la opresión ante la desaparición de Pariacaca:

«Los huiracochas [españoles] han aparecido en Cajamarca». ... De los treinta sacerdotes que tenía Pariacaca, este Tamalliuya Caxalliuya era el más sabio, el que mejor guardaba la memoria. Cuando llegaron los huiracochas [españoles] preguntaron: «¿Dónde está la plata y los trajes de este *huaca*?». Ninguno de los sacerdotes quiso confesar. Entonces los españoles, enfurecidos, prendieron fuego, rápidamente, con unas yerbas secas. Decidieron quemar a Caxalliuya. Sopló el viento cuando el fuego empezaba a subir de un costado al cuerpo de Caxalliuya. El hombre sufría, padecía; los otros les entregaron a los españoles todo lo que pidieron y había.

Ocurrido esto, exclamaron todos: «Gran verdad nos dijo ese Llacuas Quita Pariasca. Hermanos, dispersémonos. El mundo ya no está bien», y así se dispersaron por todos los pueblos. Y, entonces, el hombre de Checa a quien casi quemaron vivo los españoles, consiguió guiar hasta su pueblo a un hijo de Pariacaca. El hijo se llamaba Macahuisa... (Cap. 18, 97-99).

El sueño, entonces, en el Manuscrito, no trata de la integración del individuo a la sociedad, sino de

- a) un individuo fiel, sin nombre, que representa al grupo étnico *churi*, es protegido por su dios padre del dios caótico (capítulo 8)
- b) un grupo étnico *churi* recibe un territorio ordenado por su dios padre (capítulo 1, capítulo 24)
- c) un individuo fiel, sin nombre, es protegido por su dios de la expulsión del

territorio, del castigo al *ayllu* infiel (capítulo 6)

En el caso de la pesadilla tampoco se trata, como en las tramas literarias occidentales estudiadas por Frye, de la expulsión del individuo de la sociedad, sino de un grupo étnico o *ayllu* sometido al canibalismo de Huallallo Carhuincho (capítulo 1), del padre de familia que debe entregar a su hijo (capítulo 8). Pero el capítulo de los españoles que se ha citado líneas arriba está protagonizado por un *huacasa*, un sacerdote que sí posee un nombre. Es el nombre manifestación directa de una individualidad vinculada al caos y en un contexto oracular:

De los treinta servidores, uno de ellos, que se llamaba Llacuas Quita Payasca Pariasca, en el momento en que los treinta hombres contemplaban el corazón y el hígado de la llama, en ese instante, dijo: « ¡Ah, atac! No está bien el mundo, la entraña, hermanos. No pasará mucho tiempo y nuestro padre Pariacaca se convertirá en silencio, en salvaje [*purun*].

Los otros le contestaron: «No, sólo tu boca habla. ¿Qué sabes tú?»...

Y tanto este hombre como los otros arrojaron a Quita Payasca Pariasca en un lodo de insultos” (97).

No parece casual que ese mismo relato muestre cómo otro representante de los *huacasas* con nombre, Tamalliuya Caxlliuya, mantenga su fidelidad en medio del caos al conseguir llevar a su pueblo el *mallqui* de Macahuisa (99). Se puede interpretar como que la fidelidad en medio del caos al dios padre benefactor, pero vencido, nombra la singularidad. Así como el sueño de la sociedad difumina el nombre humano en la colectividad, la pesadilla de la sociedad expone el nombre del individuo. No se trata de la expulsión del individuo, sino de una sociedad caótica en la que

- a) un *ayllu* o grupo étnico fiel vive miserablemente por culpa de un dios caótico que pertenece a otra región, “forastero”.
- b) un individuo fiel, sin nombre, que representa al *ayllu* fiel, entrega a su hijo para que sea devorado por un dios caótico y forastero.
- c) un individuo con nombre, *huacasa*, se mantiene fiel al dios “padre” a pesar del triunfo del dios caótico y forastero.

Una vez establecidos los sueños y pesadillas de los seres humanos en relación con su sociedad y sus dioses en el Manuscrito, se terminará de describir su representación, al añadir el segundo principio: el de la configuración de las tramas literarias en función de los finales que presentan los relatos.

2.3.1 Configuración de la trama en función del final en el *Manuscrito Huarochiri*

La narración de la trama mítica completa (equivalente al ciclo de la vida) en función del sueño de recibir un territorio ordenado –y su carencia, el caos, como pesadilla, es como sigue: Después de que un dios creador provocara el nacimiento de los hombres en el mundo vegetal, los seres humanos son sometidos a reglas caníbales por el dios de otra región, que porta el fuego, que sobrepuebla el territorio con los animales propios de su región y que no puede contener el renacimiento de los hombres, generando una angustiada situación de hambre y terror, en el que el territorio no es suficiente para alimentar. Esta situación cambia gracias al nacimiento del nuevo dios, con cinco cuerpos, que porta atributos atmosféricos del agua y asociados a ella, como el viento. Este nuevo dios, escucha el lamento de un individuo que representa a todos los hombres de la región y decide acogerlos como hijos. Entonces, “limpia” un territorio para los *ayllus* que le son fieles y luego ordena el territorio distribuyendo el agua y los canales e implementando los rituales en su honor. Una vez instituido, este dios visita los poblados, usualmente en día de fiesta, castigando a quienes no auxilian al forastero desvalido (pues se presenta disfrazado como tal): así salva la vida a individuos fieles pero destruye todo el *ayllu*. Atento siempre a la lucha por el territorio, el dios establece alianzas con otros dioses, sus hijos legendarios y sus hombres. Pero finalmente, mediante el fuego sus hijos son nuevamente sometidos y el dios cae en el silencio, al ser reemplazado por un nuevo dios, más poderoso. Los individuos que le son fieles viven en medio del terror. En esta trama protagonizada por el padre encontramos una figura invertida que une el comienzo con el final: *el sueño* consiste en obtener un territorio que permite pasar del caos “salvaje” del dios invasor al orden severo del dios “padre” local. *La pesadilla* consiste en que el dios salvaje venza al dios paternal, tornándolo salvaje al mismo tiempo: “No pasará mucho tiempo y nuestro padre Pariacaca se convertirá en silencio, en salvaje [*purun*]” (Cap. 18, 97).

Que la trama empiece y termine en el mismo episodio, cuando el dios del fuego vence e impone el caos y el terror, coincide con la descripción de las “eras” de Ortiz Rescaniere (1980), tiempo de gobierno del dios que culmina cuando es vencido. La presente investigación concuerda con que los dioses se reemplazaban unos a otros mediante la lucha, pero los protagonistas son todos considerados *huacas*, sin tomar en cuenta que el Manuscrito narra el cambio de “era” de Pariacaca, cuando su linaje gobierna y llegan los españoles con su dios y linaje propios y los conquistados. Esta trama se puede presentar, entonces, en cualquiera de las eras que hemos asociado con el paso de lo divino a lo humano. Este movimiento comparte los cinco grados de la divinidad a la humanidad.

La era del Viracocha
La era de los <i>huacas</i> mayores
La era de los progenitores míticos
La era de los <i>huillcas</i>
La era del <i>churi</i>

Podemos establecer una analogía entre las tramas del sueño y la de la pesadilla, y las dos estaciones del año: la estación de lluvia estaría representada por el padre ordenador, y la de sequía, por el dios usurpador, caótico y salvaje. La etnohistoriadora María Rostorowski⁸³ había notado esta oposición en su búsqueda por demostrar la recurrencia de la duplicidad en la mitología andina, pero no se detuvo en el estudio de una configuración narrativa en ella. La configuración de un orden que empieza y termina en el caos brinda un fin, tanto en el sentido de finalidad como de conclusión, que da sentido a los episodios de cada una de las dos tramas.

2.3.2 Los episodios

Dividiremos cada una de las dos tramas en cinco episodios, por ser el número cinco el número narrativo por excelencia en el manuscrito y que coincide con nuestra clasificación de las eras y grados de divinidad, basada en la propuesta de Manuel Burga. La división en episodios que se presentará respeta en todo lo posible los trabajos previos que se han realizado sobre narraciones andinas y al Manuscrito mismo. Sin embargo, no esperamos concordar de manera extrema con los trabajos que sobre mentalidad andina se puedan haber realizado, ni con las narraciones bíblicas o míticas occidentales, pues es muy notorio que los textos del Manuscrito de Huarochirí han sido transcripciones y uniformizaciones de datos obtenidos no de manera narrativa, sino por medio del diálogo. Quedan pocas huellas del protocolo de confesiones de la Inquisición y la campaña de extirpación de idolatrías, que sí se encuentran en los informes de Ávila (ARGUEDAS 2009) En ellos, se le da más importancia al registro del ritual y de las acciones del extirpador que al mito mismo. En todo caso, concordamos con Bruce Mannheim y Krista van Vleet (1998, 327), cuando basándose en Ellen Basso (1985, 11) opina que los mitos publicados son producto de un proceso complejo de recojo, transcripción, traducción y, que han sido presentados de acuerdo a una organización seleccionada. Esta organización sin duda respondía a los “cánones locales para la prosa escrita” (*Ibid.*), muchas veces sin que el etnógrafo, el editor o el lector estuvieran

⁸³ La obra que sintetiza su perspectiva etnohistórica es *Estructuras andinas del poder: ideología religiosa y política* (2007).

conscientes “del grado en que se diferencia el texto final de las normas andinas de textualidad.” (*Ibid.*)

Más allá de las lagunas que puedan existir al respecto, para fines de la investigación nos interesa aceptar la trama narrativa tal como se expone en el Manuscrito, dado que es indudable que fue con esta forma de representar los mitos con la que la iglesia católica y la población indígena dialogó por lo menos durante dos siglos de predicación. Juan Carlos Estenssoro (*Op.cit.*) realiza un análisis concienzudo de los vínculos entre los sermones de Ávila, quien comprende la religiosidad andina a partir de cómo se ha representado en el Manuscrito, con narraciones del siglo XVIII y del siglo XX. Estenssoro concluye, finalmente, que los discursos de Francisco de Ávila han sido pieza clave para la construcción de ciertas formas de representación andinas vigentes hasta el día de hoy:

La prédica permitía en efecto, jugar con sus propias ambigüedades, facilitando a los indios un diseño de base para construir una nueva identidad y ofreciéndose como estimulante para modelar sus propias aspiraciones políticas. Penetrar en el universo del discurso abría la posibilidad de una elaboración más autónoma, de carácter narrativo, que no se articulase alrededor de ninguna realidad formal o material sacralizable (369).

2.3.2.1 El número cinco y el tiempo narrativo

Respecto de qué simboliza el número cinco en el Manuscrito se han realizado muchas interpretaciones. Franklin Pease (CASTELLI 1978) especula acerca de dos de ellas. La primera, de inspiración junguiana, se amolda a la cuatripartición andina la cual se suma “a la unidad” que representa la totalidad, dando como resultado el número cinco. Este razonamiento, sin embargo, nos parece poco esclarecedor si realizamos la misma operación con los cinco cuerpos de Pariacaca, pues si tomamos a Pariacaca como la totalidad que es y lo sumamos a sus cuerpos, el resultado sería el número seis. Otra asociación obvia que comenta Pease es la que se produce entre el número cinco, determinado por los dedos de la mano, asociación de fines contables, y por ello anterior a la simbolización.

Moisés Lemlij (*Op. cit.*) desde los estudios psicoanalíticos, profundiza el tema de la mano y para llegar al número cinco y su incompatibilidad con la cuatripartición, agrega una fantasía sexual:

En varios de los relatos de Ritos y tradiciones... nos hemos encontrado con reiteradas menciones del número cinco. ... Inevitablemente viene a la mente el

contraste con la cuatripartición y la bipartición tan presentes en el ciclo mítico de los Ayar, por ejemplo, y en general en la época Inca. ¿Alude, esta diferencia, a una visión distinta del espacio entre el centro y sur andinos? Alguien podría suponer que estamos frente a una estructura que tendría su origen en la representación de la mano y las múltiples fantasías a ella ligadas. Por ejemplo: las cuatro extremidades y el pene cuyo tamaño satisface a Chaupiñamca al encontrarlo en Runacoto, precisamente aquél cuyo nombre señala el dedo mayor de la mano: en velada alusión al tamaño del pene. (270).

Lo cierto es que, como símbolo, el número cinco en el manuscrito está claramente asociado al tiempo solar: cinco días; al tiempo de la encarnación: cinco huevos, cinco cuerpos; y al tiempo de la narración misma: cinco es el número de tareas que debe realizar Huatyacuri para vencer a su cuñado⁸⁴83. Otra probable interpretación que se podría realizar es que el número cinco refleja el tiempo de cultivo, el tiempo de la chacra con la que se identifica el ayllu y que por ello se pueda ver su duplicación en el sistema decimal del *quipu* del tesorero ilustrado por Guamán Poma (ZUIDEMA 2010). Se trata de un tiempo simbólico y sagrado en tanto es el tiempo de los dioses que, para el hombre, se traduce en tiempo de espera. El nacimiento y el crecimiento de Pariacaca representa este tiempo dividido en cinco fases, hasta que adopta figura *humana*: primero Pariacaca pone cinco huevos en la montaña; segundo, vuelan cinco halcones; tercero, estos cinco halcones se convierten en hombres; cuarto, Pariacaca sube hasta el lugar en donde se encuentra, es decir, la montaña; y, quinto, Pariacaca toma figura humana y “hubo crecido”⁸⁵.

La analogía con el ciclo de cultivo de cinco fases se sustenta con la carta escrita por el indígena Guamán Poma, *Nueva corónica y buen gobierno*, que se inicia con la historia de la humanidad y del mundo andino divididas cada una en cinco eras; y que culmina con la descripción de los rituales y tareas agrícolas a lo largo de los doce meses del año. Estas tareas, si se revisan los meses, son cinco estadios relacionados con el tiempo de cultivo: el periodo de descanso de tierras, el de barbecho o preparación de tierras, el de siembra, el de maduración y el de la cosecha.

⁸⁴ Tom Zuidema sostiene que son seis y no cinco tareas. La primera es beber y cantar, la segunda, ataviarse con los mejores vestidos, la tercera, traer pumas, construir una casa y la quinta, propuesta por Huatyacuri mismo cantar y bailar. Tras el poderoso grito que canta Huatyacuri su cuñado rico se convierte en venado. (Citado en LOZADA, op. cit.) Pero las cinco primeras tareas las presenta el cuñado, la sexta, la conversión en animal es iniciativa de Huatyacuri.

⁸⁵ Final del capítulo 5 y comienzo del 6.

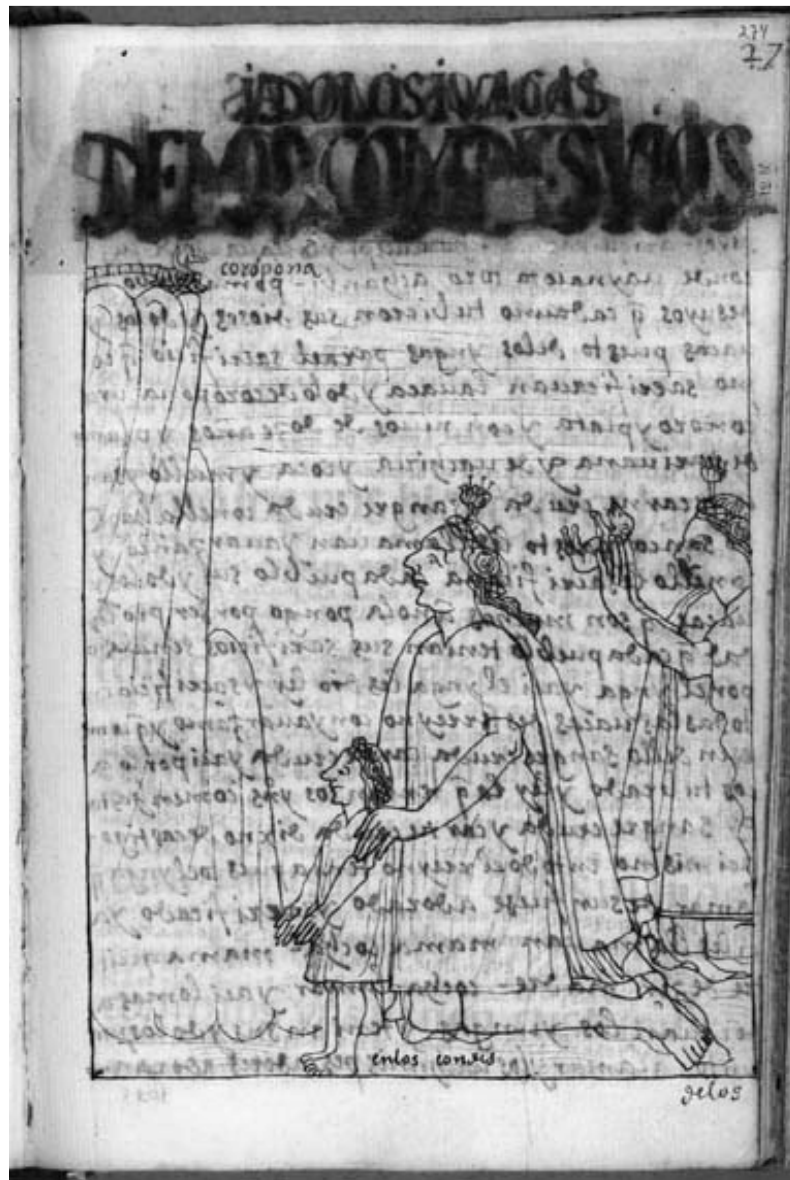
2.3.3 Los episodios de la trama del sueño: establecimiento del dios padre ordenador del territorio

Respecto de la narración del sueño, esta comienza con la vigencia del dios salvaje y finaliza con el cumplimiento individual del orden instaurado por el padre en el territorio. Si los hombres son hijos “sembrados por el dios”, podemos establecer, entonces, cinco episodios que configuran el orden arquetípico del padre donador y mantener la analogía biológica con el ciclo de cultivo:

1. El nacimiento del dios padre en un mundo salvaje y caníbal. Equivalente al periodo de descanso de las tierras, en los que no se realiza acción humana sobre el territorio; podemos tomar esta analogía en dos sentidos: como representación del caos de Huallallo Carhuincho cuando no hay alimento, pero también como un tiempo de espera en el que el dios pone cinco huevos en una montaña o forma su familia, tiene hijos.
2. La atención al lamento humano. Equivalente a la preparación de las tierras, es el anuncio que realiza Pariacaca en forma de cinco cuerpos ya encarnados, de que protegerá al ayllu del dios salvaje y caníbal. El dios donador pide al hombre fiel que representa al ayllu cinco días de espera antes del enfrentamiento definitivo. Este episodio nos parece equivalente al motivo estudiado por Efraín Morote Best (Op. cit.) llamado “Las cartas a dios”, cartas que se depositan a los pies de las imágenes religiosas como el Cristo Pobre, para reclamar ayuda. Morote, en este motivo no establece asociaciones con textos coloniales.
3. El triunfo del dios ordenador. Es el momento cumbre equivalente a la siembra y el inicio de la temporada de lluvias. Representa el triunfo del dios donador transformado en tormenta y fenómenos climáticos afines sobre el caos y el fuego de Carhuincho.
4. El orden ritual del padre. El dios, ya crecido, ordena el territorio creando canales de regadío y andenes, explica los rituales y ofrendas con los que debe ser adorado y escoge a los *huacasas*, sus sacerdotes. Lo consideramos equivalente al periodo de maduración, como una representación del establecimiento del orden ritual del campo en la vida humana.
5. El castigo del padre. El dios, ahora, va a cosechar aquello que ha sembrado. El dios, convertido en un desposeído, el *waqcha*, pone a prueba la ley de auxilio del *ayllu*. Desordenados por la bebida, solo queda un hombre o mujer fiel que lo atiende. El dios lo salva (cosecha a estas personas, como las almas de los muertos para que no

regresen al quinto día) y luego, cinco días después, destruye el *ayllu*. Este episodio es equivalente al motivo de “las aldeas sumergidas” de Morote (*Ibid.*). También nos parece equivalente a la historia del hijo pródigo estudiada en tres obras literarias por Manuel Burga (*Op. cit.*).

Figura 12



6.

Los representantes que acuden ante el *huaca* representando a su *ayllu* o pueblo son los protagonistas de la trama arquetípica del sueño. A cambio, los *huacas* exigen fidelidad, como la montaña Coropuna a sus hijos del Contisuyo (2001, 274).

2.3.4 La trama literaria de la pesadilla: la caótica tiranía del dios caníbal

Respecto de la trama arquetípica de la pesadilla, dado que no se describe en el Manuscrito el triunfo de Carhuincho sobre el *huaca* anterior⁸⁶, llamado Yanañamca Tutañamca, el triunfo del caos está representado en el Manuscrito por el nuevo orden español que tiene, al igual que Carhuincho, al fuego como atributo. Los estudios canónicos (ARGUEDAS 1966, ORTIZ 1980, TAYLOR 1987, SALOMON 1991) sobre los relatos del Manuscrito han tendido a separar los episodios con los españoles y el cristianismo⁸⁷ y a estudiarlos sin establecer vínculos con los episodios “andinos”, razón por la cual no hemos encontrado hasta la fecha de la presente investigación ningún trabajo que reconozca al fuego como atributo común de los invasores. Los episodios se inician con el anuncio del próximo caos y culminan con la exigencia de fidelidad al dios invasor por parte del representante (el extirpador de idolatrías, en este caso).

1. El anuncio del arribo del caos mientras se vive en orden. Presenta la misma narración que la del quinto episodio de la trama del sueño, pero ya no vinculado a la “cosecha”, es decir, a la consecución de alimento, sino en esta pesadilla, en representación del periodo de descanso de tierras, en el que la acción humana no cumple ningún rol y conviven el orden con el renacimiento del caos, la escasez de alimento. Protagonizado por un individuo con nombre, pero asilado, en el capítulo 18 tenemos a uno de los treinta *huacasas* como el único capaz de interpretar correctamente el anuncio oracular de la llama, el cual no favorece a su dios. El arribo del caos es inesperado no solo porque rompe con la convención de fidelidad (la interpretación del oráculo siempre a favor del dios), sino que el anuncio de su renacimiento no es a los cinco, sino “a los pocos días”.
2. El silencio del dios. En el mismo capítulo 18 podemos ver el silencio del dios, su paso hacia lo salvaje “*purun*”, como la primera acción que realiza el orden caótico español para preparar la tierra. Tampoco presenta un tiempo determinado: “No

⁸⁶ El texto de Irene Silverblatt, *Moon, Sun and Witches. Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Perú* (1987) describe con mucha claridad la dinámica de los enfrentamientos entre huacas, de tal forma que podemos ver su proyección en el arribo de los conquistadores y su dios.

⁸⁷ La única excepción se presenta en el estudio preliminar a la edición de *Dioses y hombres de Huarochiri* (2009) de Luis Millones, pero la conexión no es profundizada: “El relato moderno alude a las desgracias generales de la sociedad y se mantiene así como reservorio sintético del saber andino. Los informantes de Ávila y Santa Cruz Pachacuti redefinieron el texto primigenio y lo ubicaron con la llegada de los españoles, haciendo de ellos causantes o participantes del origen de nuestras desgracias” (XXVII).

pasará mucho tiempo... ”. En el capítulo 20 también Llocllayhuancu, *huaca* menor, guarda silencio y es convertido en demonio, *supay*.

3. El enfrentamiento entre el *huaca* y el nuevo dios. El capítulo 17 muestra al mismo Dios hispano enfrentándose a Llocllayhuancu al quemar su casa. Pero en los capítulos 20 y 21 que relatan el enfrentamiento entre Llocllayhuancu y don Cristóbal, representante del nuevo dios, el fuego desaparece. El atributo en este caso del *huaca* es el metal, que deslumbra tres veces a don Cristóbal antes de sacudir nueve veces la casa en la que estaban. Tras invocar a la virgen, don Cristóbal logra que Llocllayhuancu se convierta en lechuga, primera prueba cumplida. Al día siguiente, don Cristóbal es llamado por el *huaca*. Esta vez lleva una moneda para deslumbrarlo con el metal. Llocllayhuancu se manifiesta esta vez como un demonio unido por la cabeza a una llama y volando en círculos por la habitación. Imagen grotesca de ambas religiones la infernal (demonio con garabato) y la oracular (llama), ambas giran engarzadas y representan la idolatría. Don Cristóbal logró vencer la segunda prueba. Una vez silenciado, encara al *huaca* y le pide que niegue que Jesucristo es el verdadero poder. De pronto se lanzó un *llaullaya* (sustantivo de traducción desconocida) que don Cristóbal no supo decir si venía “de parte del diablo o de parte de Dios”, pero que lo ayuda a protegerse. Tercera prueba que le permite despertarse y soñar desde ese momento que vence a los otros *huacas* en sus sueños porque “Éstos son el demonio”. Con tres pruebas y no con cinco es que vence al *huaca*. No podemos afirmar que el editor del Manuscrito tuviera conciencia de que el número tres es el número simbólico más usual en las narraciones occidentales, en las que sus héroes solares realizan tres pruebas. Tampoco si tenía en mente a la sagrada trinidad, pero dejamos constatado el cambio numérico que puede haberse incorporado mediante relatos míticos occidentales. Ninguno de los dos personajes porta el agua o el fuego, como antes Pariacaca. En esta pesadilla, el metal⁸⁸ no puede contra el discurso sobre la doctrina, pues el *huaca* ha sido silenciado porque es salvaje y porque es *supay*, demonio occidental. Ningún símbolo anuncia un período de lluvias para una buena siembra. Si la semilla es la doctrina, en los siguientes episodios se puede observar el resultado.
4. El orden del demonio. Equivalente a la maduración, se trata del caótico reordenamiento⁸⁹ traído por el dios más poderoso, el cual se dedica a saquear las ofrendas de metales y textiles de las *mallquis*, momias de los antepasados. El huacaca Caxalliyua que se ha estudiado en el capítulo 18, tras sobrevivir al fuego se lleva la

⁸⁸ Juan Carlos Estenssoro (*Op. cit.*) considera que el metal se encuentra a favor de don Cristóbal en el uso de las monedas que llevan inscritas una cruz. Sin embargo, estas no llegan a intervenir como herramienta de don Cristóbal. Pero que el metal está asociado al huaca resalta en su interpretación de qué significa “romana pintada” en la que ve la maroma: un plato de metal con emblemas medievales.

⁸⁹ Aunque el Manuscrito no trata al respecto, todos los estudios coloniales siempre han subrayado el gran problema que acarrea la reorganización del territorio en reducciones, pueblos y encomiendas (véase DOLLFUS 1981, GOLTE 1980 y BURGA 1988) en los que la población andina es “resembrada”.

momia de Macahuisa, hijo de Pariacaca, a la comunidad llamada Limca de los quinti. el que los *huacas* pasan a ser demonios. A partir de esta conducta se puede proyectar la movilización forzada que sufrió la población por persecuciones a su idolatría.

5. El temor al padre invasor. Una vez sembrado el nuevo orden demoniaco, los representantes del nuevo dios padre también cosechan hombres fieles. Pero se trata de una aparente fidelidad, solo por temor se entrega al hijo, solo por temor se finge ser cristiano. No se exige el cumplimiento de una ley moral a los *churi*, como el auxilio al forastero, si no tan solo el reemplazo del ritual. De ahí la sospecha del narrador:

Está aquí, hace menos de un año, este *doctor Francisco de Ávila* que tiene mucha sabiduría y buen entendimiento. Pero así y todo, acaso no puede llegar hasta el corazón lo que él diga. Ya tuvieron otro *padre* [sacerdote] y quizá [todos] simulen igual que algunos que se mostraban como *cristianos* sólo por temor; «No sea que el *padre* o alguien descubra que no soy bueno [cristiano]» decían éstos y, aunque *rezaban el rosario*, encargaban a otros, les rogaba que cumplieran por ellos las adoraciones antiguas. Esto hacían por temor, y así viven. (Cap. 9, 61).

La conclusión de la pesadilla equivale al primer episodio del sueño: en medio del caos el natural finge fidelidad con un rosario, pero se mantiene fiel a su *huaca* con adoraciones antiguas como la ofrenda de coca, a la espera de que renazca de cinco huevos.

Figura 13



El orden de los *huacas* anteriores a la conquista es replanteado por los españoles como un orden demoníaco. Por ello, Guamán Poma dibujará demonios en sus *quilcas* para representar los rituales y tradiciones religiosas que son perseguidas. PONTÍFISES, VALLA VIZA, LAICA, VMV, HICHEZERO / el gran hichero que abia / walla wisa / layqha / umu.” (2001, 279).

2.3.5 La conclusión

El final del sueño castiga el desorden y premia el auxilio al desposeído. Desde el punto de vista del *churi*, su padre nunca deja de protegerlo. Contrario a la figura benéfica, el final de la pesadilla da un sentido de impostación en la relación entre el ser humano y el dios vencedor, porque el *churi* debe protegerse de este dios que no ofrece protección a cambio de fidelidad, esta se finge por temor. El ser humano, entonces, sigue manteniéndose fiel al dios silenciado y convertido en pequeño *supay*, demonio salvaje. El sueño que debiera iniciarse después de la pesadilla es el nacimiento de un dios protector como Pariacaca. Entre estas dos tramas, por lo tanto, se produce una renovación cíclica que remite al Pachacuti (LOZADA 2006), tiempo renovador que vuelve las cosas en el otro sentido, como las dos estaciones del año que se reemplazan la una a la otra. En función de este final es que se seleccionan los personajes que en ambas tramas son equivalentes en sentidos opuestos: el dios ordenador y el dios caótico.

2.3.6 Los personajes

Frye establece los personajes en función de los roles que estos tenían en la comedia griega. El *eíron*, el *alazón*, el *bomolóchus*, etc., dando lugar a un esquema muy similar al que desarrolló A. J. Greimas (1980 [1976]) con su teoría de los actantes, construida a partir de los estudios de Vladimir Propp. Pero es imposible utilizar estos roles en una trama que responde a una configuración narrativa distinta, en la que incluso la figura del héroe humano ha debido ser revisada. El hecho de que los héroes, en el sentido griego o aristotélico, portadores de una psique, productores de la existencia, solo sean dioses en el caso del manuscrito, relega a los protagonistas humanos al cumplimiento moral de la ley divina, lo cual ya contradice la heroicidad humana de la literatura occidental.

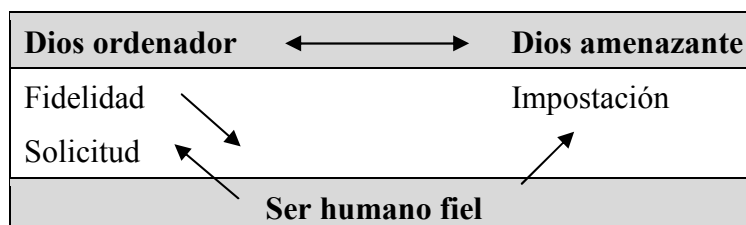
Figura 14



En la narrativa del Manuscrito, los finales anuncian la siguiente trama. El dios vencido, que en esta *quilca* parece alejarse convertido en demonio, es acompañado por un ritual de fertilidad que anuncia su renacer. "Ueue con el sol en la fiesta del sol." (2001, 248).

Debemos sumar otra diferencia, pues, de acuerdo con Frye (1991, 53-56) el héroe establece una relación “trágica” cuando es expulsado de su sociedad y “cómica” cuando es integrado a su cima. Pero tal como hemos revisado en el estudio de las tramas, el humano pide ayuda al dios o es sojuzgado por él en “representación” de su sociedad (grupo étnico, *ayllu* fiel). En el caso del Manuscrito, el protagonista humano de la trama del sueño, hemos visto, es un *ayllu* (sociedad) o de un individuo que, por un código moral, jamás por un dilema ético, establece una relación de fidelidad con el dios que ordena su territorio. El protagonista humano de la pesadilla es el *ayllu* o individuo sometido a las reglas caóticas del dios vencedor que mantiene una doble relación: retributiva con el dios silenciado y de impostación de fidelidad con el dios vencedor.

El héroe humano presenta, por lo tanto, no una relación de poder individual respecto de su sociedad, sino de fidelidad al héroe paternal, incluso civilizador, sea esta retribuida o impostada. El dios es mucho más que el ayudante, según la teoría de los actantes de A. J. Greimas, pues siempre será el portador del poder. Quezada subraya que los dioses son los actantes fuente de la fuerza, *camac*, con la que se someten los cuerpos en el relato. Es él dios *yaya*, entonces, y no el humano *churi*, quien ejerce una relación de poder respecto de la sociedad humana y otra relación respecto de la sociedad divina. La relación se presenta, entonces, como la de un ser humano que se beneficia o perjudica a raíz de los conflictos entre los dioses:



Los únicos personajes que hablan son el dios, el animal y el hombre: el discurso del dios ordenador es de protección para el hijo fiel y de castigo para el dios enemigo o el “hermano”⁹⁰ infiel. En todos los casos se trata de órdenes o instrucciones que se tienen que seguir. Nunca accede el lector al registro del dios amenazante. En el caso de Carhuincho si bien somos testigos de sus acciones nunca se escucha su “hablar”. En el caso del Dios cristiano ni siquiera lo vemos actuar. Solo el dios ordenador es el dios oracular. El discurso del ser humano fiel, del *churi*, es de lamento, un clamor colectivo que pide ayuda o de indignación individual cuando no se auxilia al forastero. Sin duda esta percepción del discurso se encuentra vinculada a la posibilidad de fidelidad, pero también a la de solicitud dentro del espíritu de moral que hemos señalado. Por ser fiel, se puede solicitar ayuda al dios ordenador, con lo que el discurso del héroe adquiere un

⁹⁰ Cuando el dios se disfraza de forastero humano, le habla al individuo fiel que lo auxilia, ya no como *churi*, hijo, sino como hermano, *wawqi*, o hermana, *pani*.

carácter argumentativo: las razones por las que requiere ayuda se deben encontrar sustentadas en una ley, tanto en su discurso como en sus actos, como dar de comer o beber sustentado en la ley del auxilio. Con el dios amenazante, no existe posibilidad de diálogo.

El héroe divino, como se ha señalado previamente, sí lleva una vida “personal” la cual la encontramos en los relatos acerca de sus relaciones sexuales y familiares. Este atributo divino se presenta en todos los *huacas*: en dioses regionales, en padres progenitores, en *huillcas*. El personaje femenino es fundamental, pues, en la vida de los *huacas* y *huillcas*. Frank Salomon (1991), cada vez que habla del género femenino, nos recuerda la relación de complementariedad, entre la montaña y el valle, lo femenino y lo masculino, el agua y la tierra. Una de las formas en las que se representa la complejidad de las relaciones entre grupos y dioses, es mediante la alianza entre el dios masculino de los invasores y la máxima deidad femenina de los aborígenes. De esa manera se garantiza la alianza entre sus linajes humanos y la divinidad femenina cumple un importante papel. Salomon pone como ejemplo a Chaupiñamca. Sin embargo, la fuente para tal afirmación no es la del Manuscrito, sino Dávila Brizeño (1965 [1586], 163), quien señala que su templo en Mama simbolizaba su lugar mientras fue esposa de Pachacámac. En el texto de Huarochirí, como reconoce Salomon, Pariacaca y Chaupiñamca son hermanos⁹¹ y así como él tiene cinco cuerpos, ella tiene cinco hermanas. Pero Salomon está interesado en establecer el territorio que representa Chaupiñamca y no le preocupa cuál es su conducta en los relatos, sino las peleas con los cuñados y el problema de la alianza. Es interesante subrayar que Ortiz (1991) también se concentra en el estudio de las peleas y alianzas con la familia, pues conforman un pasaje casi ritual del matrimonio humano andino vigente hasta el día de hoy.

Retomando la psique divina y el comportamiento femenino, Chaupiñamca es sin duda una *huaca* regional, más importante para los habitantes de Huarochirí que Cavillaca, de quien no se describe el culto (MILOSLAVIC y WESTPHALEN 1991). Sus atributos están vinculados a la fertilidad, al cuerpo, al inmenso placer sexual que, por cierto, logra obtener con un humano, un *huillca* con *camac*:

Dicen que esta mujer, en tiempos antiguos, caminaba con figura humana y pecaba [relaciones sexuales] con todos los *huacas*, y no tenía en cuenta a ningún hombre de los pueblos, no decía de ellos: «Éste es bueno». Entonces hubo un hombre *huaca* sobre el cerro Mama; se llamaba Runacoto. Ante Runacoto iban los hombres que tenían el miembro viril corto y le pedían que se los hiciera crecer. En cierta oportunidad, Chaupiñamca tuvo relaciones con Runacoto y éste la satisfizo mucho con su miembro viril grande. Y por eso ella

⁹¹ En el capítulo 10 Chaupiñamca es presentada como una hija de Tamtañamca y mujer de Huatyacuri. Obedeciendo a Pariacaca, bajó a vivir a Mama. “Pero otros dicen que es hermana de Pariacaca”. Parece existir cierta confusión con las denominaciones de las huacas femeninas. Chaupiñamca nunca se describe como una huaca vencida, a pesar de que su territorio se reduce al pasar de ser madre de todos o madre de un solo pueblo.

lo refirió entre todos los *huacas* y vivió con él para siempre; vivieron convertidos en piedra en ese lugar llamado Mama. (Cap. 10, 65-67)

Sus ritos, que coinciden con la pascua, son orgiásticos. Esta *huaca* era celebrada en la fecha de comienzo de la maduración del mundo; lo cual también le concede el rol de madre, tan fértil que se creía que “era madre de todos los hombres de todas partes; ahora aseguran que es la madre del pueblo de San Pedro”. (65) Para poder yacer con los *huacas* Chaupiñamca adquiría figura humana. La mujer humana parece ser una fuente atractiva para que el dios ejerza su ayuda, como en el capítulo 6 en el que Chuquisuso seduce a Pariacaca por agua y en el capítulo 31, en el que el *huaca* Collquiri se enamora de la más excelsa de las mujeres, Capyama. A cambio de lo cual su *ayllu* recibe agua y protección. Se trata, entonces, de un rol humano seductor que beneficia al pueblo. La seductora madre, Chaupiñamca, más bien tenía hermanas que eran madres protectoras con distintos atributos confusamente expuestos en el capítulo 13 por la multiplicación de los nombres⁹²: Ampuchi, también llamada Mirahuato, y su hermana Llacsahuato, eran consultadas respecto de enfermedades. En este caso, se hace la aclaración que Llacsahuato Mirahuato no miente, a diferencia de Chaupiñamca. Añasi se encuentra asociada con Cavillaca, que por vivir en el lago o mar no tenía sacerdote. Urpayhuachac resulta la cara opuesta de Chaupiñamca, pues una vez que se habla con esta hermana, los hombres no pecaban con ninguna mujer por todo un año.

Respecto del oráculo, tal como señalamos es un personaje usualmente animal, que cuenta con el poder del habla. Baste repetir que los animales comunican información imprescindible para el éxito y supervivencia tanto del individuo como del *ayllu* y la región

Los roles de personajes que pueden distinguirse son:

El *ordenador* no solo establece un orden ritual, sino que sus “órdenes” son aquellas que provocan los acontecimientos humanos, pues insuflan vida, *camac*, en el territorio.

La *protectora* es una *huaca* acusadora que resuelve los problemas de sus fieles por el mandato de los ritos necesarios.

⁹² El narrador a lo largo del capítulo muestra su confusión: “Ya, pues, sí, hemos escuchado cómo fue la vida de las hermanas de Chaupiñamca. Pero la gente, en sus pueblos, *ayllu* por *ayllu*, cuentan de otro modo estas historias y hasta los nombres de las huacas; los hombres de mama las pronuncia de modo distinto que los de Checa.” (81)

Figura 15



El animal y el hombre hablan el mismo idioma en esta *quilca* de Guam 'm Poma, que recrea la naturaleza oracular adjudicada a los animales, en particular a la llama, como en el tercer capítulo del Manuscrito. En esta *quilca* el INGA, CANTA CON SU PVCA LLAMA [llama roja]." (2001, 320).

El *amenazante*, es un *huaca* o predicador que impone leyes que parecen caóticas y convierte en *víctimas* a los seres humanos.

El *fiel*, sea hombre la mayoría de veces o mujer, es quien sigue las órdenes del dios protector, pero también la víctima del dios amenazante que es escuchado y protegido por su dios; su contraparte es el humano *amenazado*.

La *seductora*, de ser una diosa, puede tomar forma humana para seducir a los dioses. Pero son las mujeres *huillca* quienes son las mejores seductoras. Su *camac* se representa como la fertilidad del territorio unida al agua que consiguen del *huaca ordenador* seducido.

El *oráculo* animal “informa” sobre los acontecimientos acaecidos y los próximos a suceder en cualquiera de los mundos. Quien lo consulta, *huaca* o humano, se indigna cuando la respuesta le resulta adversa.

	Masculino	Femenino
Dioses	Ordenador/Amenazante	Protectora
Seres humanos	Fiel/Amenazado	Seductora
Animales	Oráculo	

2.4 La sedimentación de las tramas

Los episodios, fin y personajes dan forma a los dos grandes relatos arquetípicos que hemos identificado en el Manuscrito de Huarochirí. Al sintetizar la acción del héroe humano como finalidad, puede ser definida como la demostración de fidelidad al dios padre; que el tema de la fidelidad sobresalga en el Manuscrito, es, por supuesto, consecuencia del protocolo que seguían los visitantes para conseguir confesiones de idolatría, pero también proviene de una religiosidad previa que había incorporado el enfrentamiento y la conquista del territorio a su narrativa mítica y ritual (SILVERBLATT, Op. cit.).

Estas tramas han permitido establecer una relación entre los textos a lo largo del tiempo, y han sido la base para la lectura tranhistórica que han realizado antropólogos e historiadores, desde la *fundación* de la etnografía en el Perú (*circa* 1946). El tema que

todos tienen en común es el episodio que une el fin de la pesadilla (el vivir de un grupo humano bajo la opresión del dios invasor) con el episodio de inicio del sueño: el múltiple nacimiento del dios protector. Así, la recurrencia del tema *la espera de que surja de la tierra un nuevo huaca protector, ordenador de un territorio y vencedor del huaca usurpador y caótico*, llevó a antropólogos y etnohistoriadores a establecer conexiones entre los mitos *orales* y relatos folklóricos (término de la década de 1950) que aún se mantenían *vigentes* en los pueblos de los andes peruanos, con los relatos *escritos coloniales*, particularmente crónicas, fuesen sus autores naturales como Guamán Poma, mestizos como Garcilaso o españoles como Betanzos.

Manuel Burga, en su estudio “Historia y Antropología en el Perú (1980-1998)” (1999), nos explica cómo la etnohistoria vive un acontecimiento que será un motivo de la etnohistoria y antropología contemporáneas. En la década de 1950 José María Arguedas descubre el mito de Inkarrí y, posteriormente, su discípulo Alejandro Ortiz, continúa encontrándolo en otras partes de los Andes. Según Burga: “Este mito parece expresar, bajo el simbolismo de la resurrección del cuerpo del inca, la reconstitución de la sociedad indígena”. Este tópico es llamado por Burga y sus contemporáneos “la Muerte del Inca”. De inmediato, los historiadores empezaron a indagar desde cuando existía ese mito y las primeras respuestas coincidieron en ubicar el origen en la muerte del inca Túpac Amaru I, quién en 1572 fue decapitado en la plaza principal enfrente de la población indígena del Cusco por orden del virrey Francisco de Toledo y “con quién se extingue definitivamente la última resistencia inca estatal en los Andes”. Luego, la decapitación se habría proyectado en el inca Atahualpa, muerto en 1533, completando el mito la figura de Francisco Pizarro.

El mito de Inkarrí fue interpretado por la etnohistoria y la antropología de tres formas dice Burga: desde una expectativa mesiánica, como una esperanza milenarista y como una actitud anticolonial. El estudio del mito se inició con el libro de Nathan Wachtel, *La visión de los vencidos* (1971), donde analizó cómo los pobladores de Oruro representaban la muerte de Atahualpa en su fiesta de carnaval y terminaba la representación con un mensaje mesiánico de apego a la cultura indígena y de rechazo a lo europeo.

En los años 80, como parte de la incorporación en los estudios de la etnohistoria y la antropología a la comprensión del partido comunista de origen andino Sendero Luminoso, se prestó nuevamente atención a este mito. Dentro de la literatura publicada, los libros más influyentes fueron aquellos que presentaron un estudio transhistórico del mito de Inkarrí vinculado al conflicto armado. Alberto Flores-Galindo en su libro *Buscando un Inca* (1987), y Manuel Burga en *Nacimiento de una utopía* (1988), ofrecieron un estudio de la presencia de la muerte del Inca desde la muerte de Atahualpa, enfatizando más Manuel Burga, las formas de representación de la danza, mientras que Flores Galindo se concentra más en los textos escritos. Disfrazado como la

fiesta patronal de Santa Rosa de Lima, la representación de la muerte de Atahualpa había podido mantenerse vigente y cumpliendo “funciones similares: recordar de donde provienen, quienes son y de quienes descienden”. Proviene, dice Burga, de un monarca decapitado y al mismo tiempo dan “respuestas a las urgencias o interrogantes que los asediaban de acuerdo a las circunstancias de cada época”. Para Flores Galindo, la trama de Inkarrí pasó a ser encarnada por líderes políticos que se consideraron *Incas*.

En la actualidad, gracias al trabajo de Estenssoro (*Op. cit.*), se puede corroborar cómo la misma Iglesia difundió esta trama, coincidentemente, mediante los sermones del mismo Francisco de Ávila. Si bien, no sabemos cuánto Ávila intervino en el Manuscrito, sus sermones sí se encuentran influenciados por los mitos y las tramas de la religiosidad andina. Es así como proclama que los antepasados de los indios también resucitarán, yendo en contra del tercer concilio, pero logrando dar forma andina a los contenidos católicos de manera “perfectamente compatible con la ortodoxia católica” (*Ibid.*, 353). Así lograría dice Estenssoro, que las creencias católicas no solo fueran comprendidas sino también creídas por el público indígena:

Porque Mirá(d) aunque los cuerpos se ayan podrido, y deshecho, y aunque quemados se convirtiesen en ceniza, y aunque la cabeça de uno esté aquí, y su cuerpo en el Cuzco, o en Castilla, y aunque los ayan comido pescados, o animales, todos esos polvos, cenizas, y huesos se an de juntar otra vez por ministerio de Angeles, mandandolo Dios. Y yo e de resucitar en esta mesma carne, esta mesma, y vos en la vuestra. (Ávila 1647: I: 23; *Tratado de los evangelios que la iglesia propone en todo el año*. Citado en Estenssoro *Op. cit.* 353).

Las tramas vinculadas a la muerte o nacimiento del nuevo soberano también han permitido establecer vínculos entre diversos textos dentro de la crítica literaria, aunque no abundan en los estudios peruanos lecturas transhistóricas de tramas literarias, salvo en el tópico arguediano de la crítica, pues él mismo explicita los vínculos entre su obra y la mitología andina.

Los principales críticos que se revisarán Antonio Cornejo Polar y Martin Lienhard estudian dos representaciones consideradas por ellos literarias y andinas.. Cornejo Polar (1936-1997) estudió la representación de la muerte del inca Atahualpa en fiestas y danzas rituales, llamadas *wanka*⁹³ y ubicó el “grado cero” de la literatura peruana en el diálogo recogido en las crónicas que sostiene el Inca con el padre Valverde antes de ser apresado y muerto por rechazar la Biblia:

Pero ahora me interesa examinar lo que bien podría denominarse el «grado cero» de esa interacción; o si se quiere, el punto en el cual la oralidad y la

⁹³ Sin discutirlo, Antonio Cornejo Polar acepta el término *wanka* del polémico Jesús Lara como equivalente a “tragedia” a pesar de que existen otras acepciones para *wanka*, en las cuales la palabra significa, simplemente, canción.

escritura no solamente marcan sus diferencias extremas sino que hacen evidente su mutua enajenidad y su recíproca y agresiva repulsión. Ese punto de fricción total está en la historia y hasta –en la andina- tiene una fecha, unas circunstancias y unos personajes muy concretos. Aludo al «diálogo» entre el inca Atahualpa y el padre Vicente Valverde, en Cajamarca, la tarde del sábado 16 de noviembre de 1532. (1994, 26).

Lienhard, nacido en 1946, estudia los géneros de etnoficción andinos y presta especial atención a la carta de reclamo, “cierto tipo de memorial” en la obra escrita de Titu Cusi Yupanqui y Guamán Poma de Ayala. Los trabajos de ambos autores muestran la sedimentación de la trama literaria de la pesadilla en la historia del *wanka* estudiado por Cornejo Polar y de la trama literaria del sueño en la Carta de reclamo estudiada por Lienhard. En su acercamiento literario los dos autores están preocupados por la identidad andina de los géneros literarios y otras representaciones literarias, sin interesarse en los cambios en sus modos ficcionales a lo largo de la historia.

Antonio Cornejo Polar, en su libro *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), sintetiza el famoso episodio de Atahualpa y el padre Valverde en Cajamarca, en que el padre, en la versión más difundida, le acerca la Biblia al Inca y este la arroja, reclamando que su dios no habla. Cornejo Polar alaba el hecho de que se haya mantenido vigente este episodio histórico en un ritual y estudia su representación de comparsa carnavalesca, sorprendido de que se adapte a la actualidad “histórica” de la comunidad que la pone en escena: como cuando el Inca muere “afusilado”.

En *Escribir en el aire* se interpreta este episodio como una violenta escisión entre la cultura oral y la escrita, razón por la cual interpreta este episodio como fundador, aunque reconoce que los orígenes de la literatura peruana se inician en sus culturas prehispánicas:

No constituye el origen de nuestra literatura, que es más antiguo en cuanto nos reconocemos en una historia que viene de muy lejos y traspasa por lago el límite de la Conquista, pero sí es el comienzo más visible de la heterogeneidad que caracteriza, desde entonces y hasta hoy, la producción literaria peruana, andina y –en buena parte– latinoamericana (*Op.cit.*, 27).

Previamente estudiada por el historiador Manuel Burga en el *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas* (1988), Cornejo Polar estudia la Muerte del Inca desde la fecha que Burga establece como el primer registro (1666) de la comparsa Capitán/Inca, danza y lucha en la que el Inca es capturado y muerto.

Antonio Cornejo Polar no llega a preguntarse si alguna vez existió un texto único u original, pero sí expresa su anhelo por un *stemma* y estudio de las variantes que permita trazar un mapa histórico del texto. Algo parecido ya había hecho con el ritual de la

Muerte del Inca Alberto Flores Galindo, también a partir de la investigación de Manuel Burga. En *Buscando un Inca* (2005 [1987]), se puede leer la exposición de Flores Galindo como si los mismos españoles hubiesen provocado la ritualización y difusión de la Muerte del Inca, al hacerla una ceremonia pública: si bien el inca Atahualpa fue muerto por garrote en Cajamarca, cuarenta años más tarde, en 1572, el último Inca rebelde de Vilcabamba, Túpac Amaru I fue decapitado públicamente en la plaza de armas del Cusco. La cabeza quedó en una picota y rápidamente corrió la leyenda de que embellecía día a día.

El impacto de este acontecimiento, sin duda, parece haber sido de tal magnitud, que forma parte de la configuración del arquetipo de la pesadilla. En otras palabras, se toma una fórmula de composición que fija los relatos. Además, este acto conlleva el deseo de divulgación en los ritos y fiestas. Respecto de su ritualización, tal como sostienen Burga y el mismo Flores Galindo, esta no pudo presentarse sino hasta avanzado el siglo XVII, cuando culmina el proceso de extirpación de idolatrías y se inicia el proceso de tolerancia, pues se concluye que los indios ya han sido evangelizados; incluso pueden volver a ejercer los curanderos el cuidado de la salud con su propia medicina.

Es así como este episodio tan importante en las crónicas (pues se trata de la ofensa a Dios que permite justificar la prisión y muerte de Atahualpa) queda establecido como símbolo que unifica a los diversos pueblos y etnias andinas y da lugar al surgimiento de una cultura panandina: “La catástrofe de Cajamarca marcó para siempre la memoria del pueblo indio y quedó emblematizada en la muerte de Atahuallpa: hecho y símbolo de la destrucción no sólo de un imperio sino del orden de un mundo”. (POLAR, *Op. cit.*, 50). Esta cultura panandina surge cuando se toma conciencia de que los españoles no establecerían alianzas con ningún grupo étnico. “Solamente cuando se descubre el verdadero carácter de la conquista y sobre todo cuando se construye la imagen macroétnica de «lo indio», la muerte de Atahuallpa adquiere, y así es hasta hoy, su sentido de tragedia panandina.” (51)

Las relaciones intertextuales no cesan desde el siglo XVIII. A partir del siglo XIX se empieza a poner por escrito los textos de las representaciones de la Muerte del Inca en distintas partes del norte del Perú y también en Ecuador y Bolivia, incluso se lleva al teatro en La Paz. Cornejo Polar nos hace notar que desde el siglo XIX, el guión, parlamento o pieza teatral había empezado a apoyarse cada vez más en la escritura dramática y en el siglo XX ya se presenta la primera versión de escrita de la Muerte del Inca como danza ritual con autor conocido: Herminio Ricaldi⁹⁴.

⁹⁴ Luis Millones publicó en 1988 *El Inca por la Coya. Historia de un drama popular en los Andes peruanos*. Esta obra se representa desde los años 20 hasta el presente en Carhuamayo. Antonio Cornejo Polar, gracias a Millones, conoció una nueva versión, cuyo autor es Pío Campos. Al respecto dice Cornejo Polar: “Aunque ciertamente las versiones de Ricaldi y Campos tienen vínculos con la tradición anterior, se diferencian de ella no sólo por su condición estrictamentemoderna (y escrita) y su dependencia,

Figura 16



El hecho de que en la *quilca* de la muerte del Atahualpa, Guaman Poma haya optado también representarla mediante la decapitación que nunca ocurrió, es una muestra de cómo pocos años después de la conquista ya se había instaurado en el imaginario andino. CORTANLE LA CAVESA A ATAGVALPA INGA, VMANTA CVCHVN. [Le cortan la cabeza.] / Murio Atagualpa en la ciudad de Caxamarca." (2001, 392).

ciertamente relativa, con respecto a las interpretaciones historiográficas institucionalizadas por la educación." (Op.cit., 54).

No obstante este registro, la puesta en escena es donde realmente se realiza el texto, pues se trata de un relato performativo en el que interviene el cuerpo junto con la palabra aprendida y el discurso improvisado. Se escenifica con bufones, coros, comparsas, luchas y danzas. Cornejo Polar describe con detalle, al igual que Luis Millones y Manuel Burga, la ejecución del ritual, pero solo él, debido al enfoque literario, analiza la presencia sintagmática del “ensayador” en la configuración del relato. El ensayador del espectáculo es quien trasmite el mito e indica las acciones que deben realizar sus actores; estos, en sus parlamentos, combinan el discurso formulaico (usualmente órdenes) de un texto escrito memorizado, con fórmulas orales e imágenes obscenas que provocan risa carnavalesca. El caos del carnaval representa la desaparición del dios, la muerte del Inca, la derrota de un pueblo y, al mismo tiempo, la posibilidad de ridiculizar al dios o pueblo opresor hasta llegar en ocasiones a representar el triunfo del Inca e incluso su resurrección. Este es el momento en que el caos con el que concluye la pesadilla es también el anhelo con el que se inicia la trama del sueño.

La trama del sueño no lleva nombre porque ha sido poco estudiada por los etnohistoriadores. Es en la *La voz y su huella* (1992) de Martin Lienhard, interesado por la manera como las culturas orales americanas incorporaron la escritura, que se encuentra el estudio del *reclamo* como forma de representación realmente andina. Esta forma es la “literatura epistolar indígena”⁹⁵ (57). El mundo andino escrito representa mediante el reclamo. El autor es un indio principal, desde el Inca mismo hasta un cacique, que dicta a un escribano o se encuentra trabajando como uno. Él autor es el narrador que denuncia con una minuciosidad etnográfica el efecto *caótico del orden* impuesto en su sociedad. Para ello utiliza fórmulas escritas autobiográficas y religiosas del español, y fórmulas orales de su lengua que quedarán por escrito. ¿Por qué el lamento (59) no está asociado de manera simplificadora con la pesadilla y sí con la trama del sueño? Si se repara en los episodios del sueño, en los que el héroe humano, representante de su *ayllu* o región, se lamenta ante el nuevo dios protector del mundo caótico en el que se encuentra (como el hombre que llora por tener que entregar a su hijo a Huallallo Carhuincho para que lo devore) y pide su auxilio, en la representación del sueño, este dios escucha el reclamo de su “hijo” y soluciona el problema expulsando al dios del caos.

En ese sentido, y aportando a la construcción del concepto de utopía que desarrollan Flores Galindo y Manuel Burga a partir de la influencia de Joaquín de Fiore y la *Utopía* de Tomás Moro en la literatura mestiza, se puede establecer una repetición ritual en tanto “forma” del mito, en el que se sigue la misma configuración narrativa del arquetipo del sueño, salvo que al no presentarse en el texto escrito la respuesta del rey u otras autoridades con poder sobre el territorio, incluso republicanas, la obra en sí queda como un sueño trunco, como una esperanza que solo los lectores históricamente

⁹⁵ Morote Best estudia en *Las aldeas sumergidas* (1988) el motivo de “Las cartas a Dios”, en las que resaltan las quejas sobre injusticias judiciales.

posteriores y con educación occidental pueden percibir como una utopía. La respuesta a ese mensaje queda trastocada en indiferencia, como indiferente es Carhuincho a los lamentos humanos y poco a poco formará parte de la trama que aparecerá en la literatura poscolonial.

La trama del reclamo se desplaza a lo largo de la historia y pasa de una oralidad primera que se intuye en los mitos del *Manuscrito de Huarochirí* a la escritura en la *Instrucción del Inca don Diego Titu Cusi Yupangui* (1570), en la *Nueva corónica y buen gobierno* (1615) de Guamán Poma de Ayala, y en la *Representación verdadera y exclamación rendida y lamentable que toda la nación indiana hace a la majestad del señor rey de las Españas...* (1750) de Calixto de San José Tupac Inca. Pasar del reclamo escrito, gracias al arribo del realismo literario occidental, a la novela costumbrista del siglo XIX como *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner que denunciaba “explícitamente los abusos que las autoridades eclesiásticas y laicas hacían de la vulnerable población india” (DENEGRÍ 1996, 173). Prosigue en la prosa indigenista de comienzos del siglo XX vinculada profundamente a la denuncia política (Kristal, 1991); pasa de la novela realista a la experimentación con el mito en la novela *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas (MELETINSKI, 2001); y de la novela pasa al cómic, que en su retorno a las estructuras míticas simples, permite vencer al demonio del caos, como en *Anotherman* (1999) de Juan Acevedo.

Se tiene, entonces, una trama oral, la de la pesadilla, y una trama escrita, la del sueño casi siempre trunco. En el siguiente y último capítulo veremos como estas tramas han ido representándose a través de sus modos ficcionales propios de una clase particular de ficción, la ficción que Northrop Frye llama “ficción externa”.

3. La configuración de la ficción y los modos ficcionales

En los capítulos anteriores hemos visto cómo la aplicación de los principios de Frye con los que una cultura configura narrativamente la cosmovisión de su medio ambiente producen un conjunto de símbolos que, al representar las relaciones de los seres humanos con su sociedad, protagonizan las tramas narrativas. En el caso de la cultura peruana, de raigambre andina, el orden tiene en su centro los movimientos de deseo y carencia respecto del dios padre ordenador del territorio. Para completar la descripción de la inteligencia narrativa andina estudiaremos en este capítulo cómo a partir de esta cosmovisión se concibe la ficción en esta cultura y los modos ficcionales que hemos encontrado a lo largo de su historia.

Nuestra propuesta es que por haberse dado un proceso de sincretismo en el Perú se produjo un proceso distinto de la desmitologización occidental (que abrió paso a una literatura secularizada y a sus modos internos, psíquicos si se quiere, de representación); en el caso de la literatura peruana, el sincretismo incorporó a las autoridades con poder sobre el territorio como tema de representación y lo hizo con símbolos religiosos vigentes. Esta ficción externa, el término es de Frye, hasta el día de hoy continúa incorporando en un diálogo mítico sobre la fidelidad y no sobre la verosimilitud, a los verdaderos *actores y autores* de su sociedad.

3.1 Los principios de la ficción en Frye

La *Anatomía de la crítica* se abre con el estudio de los modos ficcionales, ensayo que lleva por subtítulo “crítica histórica”, pues Northrop Frye se concentra, al igual que Paul Ricoeur, en el devenir transhistórico de la ficción. La ficción la describen ambos como *mimesis praxeos*, es decir, como una representación o reconfiguración del mundo de la *praxis* según el *mythos*. Siguiendo a Aristóteles, Frye establece los modos ficcionales de acuerdo a dos principios: el del poder del héroe (que trae como consecuencias los cambios en la verosimilitud de las acciones, llamados modos ficcionales) y el de la relación entre el autor y su sociedad (que distingue clases de ficciones).

3.1.1 La desmitologización

Si el mito y la literatura comparten la misma configuración narrativa, el *mythos*, la diferencia que los distingue radica en la conciencia de que los mitos son solo eso, mitos, y en el caso occidental, mitos que al ser escritos están compuestos solo de palabras. Este proceso de secularización, descrito como equivalente al “mito roto” por Paul Tilich según Ricoeur (2003, 414) se torna en la primera transformación de los modos ficcionales, los cuales, siguiendo el orden apocalíptico de simbolizar por medio de palabras, continúan transformándose en un sentido cada vez más plausible y verosímil buscando lograr que las palabras representen y reconfiguren una realidad cada vez más “verosímil”, considerando las formas de representación históricamente previas, menos “verosímiles”, menos “humanas” y más “sobrenaturales”, menos “poderosas” y menos “posibles”.

Al hablar de ficción, tanto interna como externa, no solo se está haciendo referencia a la representación narrativa en general, sino a una representación que se entiende a sí misma como cierto tipo de “invención” (la configuración de la trama o la “reinvención” del público o autor) que no requiere ser más una creencia religiosa; con sus propias “palabras” puede crear la realidad. La etimología de la palabra literatura (derivada de la palabra *littera*, letra) encarna en sí misma la ruptura del mito, pues la escritura permite objetivar la palabra y desautorizar al mito.

Esta desautorización aleja a los dioses de la realidad al quedarse con su “verbo” y confinarlos en el cielo. El Dios lejano trae serias consecuencias para la cultura occidental, pues tal como lo describe Jaques Derrida (1996), retira la responsabilidad de Dios y la deposita en los mismos seres humanos, quienes desarrollan un razonamiento ético. Es en el modo ficcional del romance y la representación legendaria de Frye cuando se produce este primer *desplazamiento* del mito: la naturaleza todavía guarda la presencia de seres sobrenaturales, pero los héroes son plenamente humanos. De esta manera, desaparece el atributo de la inmortalidad y despliega en su lugar el apocalíptico juicio final.

El *desplazamiento*, término que se le reclama a Frye no haber trabajado, se encuentra vinculado al problema hermenéutico de la desmitologización. Para Ricoeur en el “Prefacio a Bultmann” (*Op. cit.*, 343-360) la desmitologización tiene su raíz en la cuestión hermenéutica que plantea la “proclamación” de Jesucristo que solo nos ha llegado como escritura, pero que para ser “proclamada” tiene que mantenerse como palabra viva. De ahí surgen tres problemas que la hermenéutica debe superar y en la que los cuatro sentidos (el histórico, alegórico, moral y anagógico) del círculo hermenéutico medieval en los que también se inspira Frye, cumplen un rol fundamental. Los tres problemas son:

1. Cómo relacionar los dos testamentos: la interpretación resuelve esta relación proponiendo una lectura alegórica, en la que el testamento antiguo se vuelve el texto que da sentido al acontecimiento de la proclamación, no como irrupción irracional, sino como cumplimiento de un sentido anterior. El mito se desplaza hacia la alegoría.
2. Cómo relacionar la existencia humana y la realidad entera. Esta se resuelve a la luz de la escritura como si esta fuera “un tesoro inagotable que da qué pensar sobre todas las cosas, que contiene una interpretación total del mundo”. Cabe aclarar que este sentido moral no trata de extraer moralidades ni moralizar la historia, sino de “asegurar la correspondencia entre el acontecimiento cristiano y el hombre interior”, se trata de actualizar el sentido espiritual. El hombre occidental se comprende a sí mismo en el espejo de la palabra *–liber et speculum*. El mito se desplaza al mundo real.
3. Cómo relacionar el mito y la escritura. Esta relación condujo a los estudios filológicos; a partir del momento en que se analiza la Biblia entera como la *Iliada* o la obra de los presocráticos, se desacraliza la letra y se la presenta como palabra humana. Fruto del espíritu científico que ha llevado a que hoy en día se haya creado una distancia “sobre todo a partir de los trabajos de la escuela de la historia de las formas”. Para Ricoeur este tercer problema contiene el principio de desmitologización de Bultmann. Este principio consiste en una *desmistificación* según la cual se toma conciencia del revestimiento mítico, de la representación mitológica del universo que recubre la proclamación. “Abandonar esta envoltura mítica es descubrir simplemente la distancia que separa a nuestra cultura, y su aparato nocional, de la cultura en la cual se expresó la buena nueva” (350). Incide en la letra misma. Desplaza el mito hacia la crítica y la episteme.

La desmitologización no es solo desmistificación, pues está impulsada por la voluntad de *conocer* el texto. Gracias a la interpretación de Eduardo López-Tello García en su libro *Simbología y lógica de la redención: Ireneo de Lyon, Hans Küng y Hans Urs* (2003), se comprende esta otra faceta: la desmitologización como un fenómeno hermenéutico que enriquece el proceso de *desplazamiento* de Frye.

Según López Tello, la desmitologización en el texto de Ricoeur, tiene una doble función:

1. Se debería hablar de *desmistificación* cuando el mito se reconoce como tal, *mito*, pero con el objetivo de renunciar al mismo. Según López Tello, este primer momento constituye una *antropogénesis*, puesto que esta renuncia al mito

supone la conquista de un pensamiento y de una voluntad no alienados, revelando así al hombre como productor de su existencia. Existe, pues, un primer nivel de desmitologización, el más externo y superficial, pero por ello también el más evidente. En este caso, es el hombre moderno el que desmitologiza la forma cosmológica de la predicación primitiva, superada ya por la ciencia y la técnica modernas, así como por las formas en las que el hombre presenta su responsabilidad ética y política en la actualidad. Afirma Ricoeur que todo lo que provenga en el relato de los acontecimientos de la salvación de esta visión del mundo, está ya pasado y por ello Bultmann tendría razón al afirmar que la desmitologización debe llevarse adelante sin reservas ni substracciones, no dejar lugar a que quede ningún resto. La definición de mito correspondiente a este tipo de desmitologización es la consideración del mismo como una *explicación*.

El libre albedrío surge como uno de los primeros temas literarios cuando Calderón de la Barca representa la responsabilidad ética y política de sus personajes. Marlene G. Collins (2005) considera que esta representación es parte de un proceso de desmitologización transhistórico que se habría iniciado con los primeros cristianos, cuando estos buscaron conciliar el politeísmo grecorromano con la teología hebraica, de tal forma que se estableció un paralelismo entre el dogma cristiano y los mitologemas (heredados de cuando en el siglo cuarto antes de cristo los mitos fueron cuestionados como forma de conocimiento por los filósofos griegos y quedaron establecidos como motivos simbólicos). Este paralelismo dio como resultado que los mitos fueran leídos como alegorías religiosas. El neoplatonismo medieval colaboró a convertir los mitos en alegorías morales, las cuales fueron desarrolladas posteriormente como ejemplos de virtud en el renacimiento europeo. Calderón representa el cuestionamiento a tales alegorías.

2. En sentido muy distinto, *desmitologizar* significaría no solo reconocer el mito como mito, sino también liberar su fondo *simbólico*. Buen ejemplo es el discurso psicoanalítico que libera el fondo simbólico de los mitos griegos cuando los utiliza para la representación de la psique humana. Para Ricoeur entonces, cuando se habla de *desmitologización*, se produce después del proceso de destrucción otro proceso constructivo que tendría por objetivo, no tanto el mito, cuanto la racionalización de segunda instancia que lo tiene prisionero: el *pseudologos del mito*. Este descubrimiento se orienta hacia la conquista de la potencia reveladora que el mito disimula bajo la máscara de la objetivación.

Así, la desmitologización tiene, a su vez, un lado positivo, que sería la instauración de la existencia humana a partir de un origen del que no se puede disponer, pero que se anuncia simbólicamente en una *palabra fundadora*. Al nacer la literatura de este

desplazamiento o desmitologización, podemos comprender que para Frye, al igual que para Ricoeur, en occidente la ficción esté vinculada a la palabra fundadora y apocalíptica, que tiene conciencia de sí misma como palabra, como la ficción aristotélica. En términos de representación podemos considerar que la desmitologización consiste en tornar al mito desacreditado, en palabra o receptáculo del mito nuevo.

3.1.2. El sincretismo

En el caso andino, podemos notar que se produjo un proceso contrario. Esto es, que el dios nuevo (Cristo), su familia (María) y su linaje (los santos), impuestos por sus hijos, (“los *huiracochas*”) fueron más bien quienes se convirtieron en receptáculo icónico y nominativo de sus huacas. Así, las grandes divinidades andinas nunca se tornaron nombre hueco, mera palabra, con lo que el proceso dentro del cual se produce la ficción que Aristóteles estudia no se produjo. Este proceso es el *sincretismo*. En el Perú y Sudamérica ha sido estudiado en términos teológicos y antropológicos, siendo el autor más destacado el padre Manuel Marzal, quien concluye que como los evangelizadores no utilizaron categorías y símbolos de las creencias andinas para “inculturar” el catolicismo, pues “consideraban diabólicas las religiones indígenas” (MARZAL 2002, 201), el sincretismo se torna en:

una forma de resistencial cultural, pero también una forma de inteligencia cultural; en efecto los indios resistían por fidelidad no sólo a los dioses de su panteón en los que seguían creyendo, sino también al modo de pensar, sentir y orar de su cultura; o en otros términos, resistían para conservar su vieja religión, y también para hacer más suya la nueva religión católica que estaban aceptando. Esta segunda resistencia es la que produce a menudo la inculturación de la fe. (*Ibid.*).

Juan Carlos Estenssoro, al describir la evangelización en el Perú, resalta que el término quechua *huaca*, que significa “dios”, no se mantuvo como término equivalente en las traducciones al quechua de la doctrina cristiana. Mientras que en México, no surge ningún problema por traducir *Dios* al náhuatl *teotl*⁹⁶, en el Perú se prohíbe su traducción a *huaca*, el equivalente de *teotl*, y se introduce la palabra *Dios* en la lengua quechua. Tampoco el nombre específico de un huaca como Pachacámac llegó a ser el “nombre” de dios, sino un atributo.

⁹⁶ Nos preguntamos si esto explica la radicalidad que Marzal nota en el proceso de secularización mexicano que produce en el siglo XIX y que en el Perú no se llevó a cabo si no fue hasta los tiempos del Concilio Vaticano II. (ORTMANN 2004).

En el primer capítulo se expuso cómo los términos *Huiracocha* y *Pachacamac* no equivalían a la palabra *dios*, si no que eran nombres propios y epítetos. En quechua el nombre que prevaleció fue el hispano, *dios* para hablar de “él”. Para hablarle como padre se utilizó *yaya* (actualmente reemplazado por el hispanismo *tayta*). Este término sí se usó de manera indistinta en el diálogo con los huacas y con el Dios cristiano. Al igual que *churi*, *yaya* sirve para los padres humanos por igual.

Contrariamente al caso mexicano, *huaca* se tradujo como “ídolo”. Pero no podemos hablar de una claridad categórica en las traducciones. Los documentos del Tercer Concilio Limense muestran ambigüedades respecto del uso del “demonio”. *La plática breve en que se contiene la suma de lo que ha de saber el que se hace cristiano*⁹⁷ (1583) muestra a los huacas como *supay* o demonios falsos y en otros momentos los llama dioses, con la palabra “dios”:

16 Y sólo este poderoso dios es verdaderamente Dios.

17 No hay otros dioses.

18 Los huacas, adorados por vuestros antepasados, son demonios falsos.

[Machuykichikkunap *dioſtahina* muchaſqan wakankunaqa *llulla supaymi*.]

19 Aquellos malvados *no son dioses*⁹⁸.

20 ¡También aprende esto! (59)

Pero más importante aún resulta detenernos en el *Tercero catecismo*, “exposición de la Doctrina Cristiana por sermones”, pues es un texto que reúne los sermones con los que se escribió el vocabulario de la iglesia y que constituye parte fundadora de la uniformización de la lengua quechua. Los padres que recién aprendían la lengua, debían aprenderlos de memoria para evitar errores y confusiones. Las asociaciones que presentan en el sermón XVIII entre “huaca” y “demonio” presentan un sentido muy distinto que aquél de la *Plática*, en esta ocasión distinguiendo huaca de demonio:

123 Pero díganme, ¿quién inventó el hecho de adorar estos huacas u otras cosas? Nadie.

124 Es el demonio, pues sabe que, si los hombres hacen estas cosas, irán al infierno.

125 Pero ¿quién les hace adorar los huacas y los huillcas? Es el demonio quien les hace adorar a estos objetos malvados diciéndoles: “Si los humanos adoran los huacas serán mis prisioneros⁹⁹, serán mis esclavos”.

126 ¿Quién, al interior de los huacas, contestaba y hablaba, cuando sus

⁹⁷ Taylor traduce y publica el “texto extraído de la obra *Doctrina cristiana y catecismo para la instrucción de los indios*. ... *Compuesto por Auctoridad del Concilio Provincial, que se celebró en la Ciudad de los Reyes, el año de 1583. Y por la misma traducida en las dos lenguas generales, de este Reyno, Quichua y Aymara* en su valioso libro *El sol, la luna y las estrellas no son Dios ... la evangelización en quechua (siglo XVI)* (2003).

⁹⁸ El subrayado es nuestro para destacar la ambigüedad interna.

⁹⁹ El subrayado es nuestro.

antepasados los invocaban? ¡El demonio, el enemigo de ustedes!
 127 Pero, ¿no ven que los demonios, cuando ven a los cristianos, escapan huyendo?
 128 Los cristianos, que rechazan a los demonios, de toda la tierra expulsan y echan a los huacas.
 136 ¡Que sus huacas se vayan con el demonio! ¡Que sus huillcas se marchen con el demonio! ¡Que los niños les orinen encima! ¡Aquellos no son más que vanos objetos de burla!” (TAYLOR 2003, 93)

De esta cita se desprende que el *huaca* y el demonio no son lo mismo, y al mismo tiempo, que *huaca* es un término que encuentra reducido al de *ídolo*. Para denominar al demonio se utiliza el término quechua *supay*. Taylor ha estudiado el uso del término y suya fue la definición vigente, la cual ha ido ampliándose hacia el campo espíritu, cámac o aliento. Si bien se trataba de la imagen de sombra o alma condenada,

El supa, supay o */supani/>hupani>upani del hombre es ese aspecto del alma que representa su identidad personal, no transmitida sino esencial, la sombra que, antes de la evangelización cristiana, debía liberarse para siempre de los sufrimientos de este mundo (cay pacha ‘el tiempo-espacio presente’) para descansar al lado de las demás sombras de su etnia, en el (s)upaymarca ‘la tierra de las sombras’ (TAYLOR, 1987: 29).

Taylor nos hace notar que estaban asociados a pacarinas sagradas, es decir los lugares de los *mallquis* y *huillcas*, las momias del linaje de sus antepasados:

El cuerpo “animado” al que se une esta sombra, durante su vida terrestre, se momifica y generalmente se coloca en una cueva cerca del centro colectivo, residencial y ritual, de la comunidad, la pacarina de los cronistas. Sin embargo, esa pacarina es frecuentemente el lugar donde un antepasado-héroe se estableció después de una conquista y luego, transformado en piedra, se convirtió en huaca. En ese caso, la sombra busca refugio en otra pacarina, más lejana, lugar donde su grupo apareció por primera vez, lo que se puede deducir de ciertos pasajes del manuscrito de Huarochirí y de la ubicación del upaymarca de los llacuaces en yaromarca, Yarocaca o Titicaca. (*Ibid.*)

Una concepción que encauza el sincretismo es el hecho de que “La sombra es el doble móvil del cuerpo que, aun en el caso extremo en que se destruye el *mallqui*, el cuerpo momificado del antepasado, continúa a sobrevivir.” (*Ibid.*) Ésta es la sombra que se convierte en *supay*, nombre en quechua. En el Manuscrito, los únicos huacas llamados directamente demonio, *supay*, son Llocllayhuancu, el huaca a quien se enfrentó don Cristóbal, y Llacsatambo en el capítulo 9: “ese día, desde muy temprano, adoraban al demonio en Llacsatambo ofreciéndole llamas y otras cosas. Confundidos [por el demonio] hacen estas cosas en todas las comunidades”.

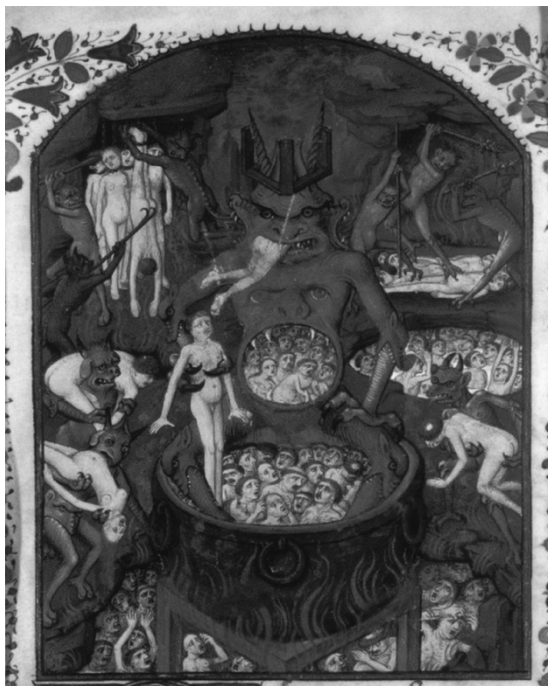
No obstante el nombre es quechua, en el capítulo 21 aparece descrita la imagen del *supay* y no concuerda con una sombra, ni un espíritu, tampoco con su propio ídolo (sea

momia o figura pétrea), sino como un demonio oscuro, de ojos brillantes, portador de un “garabato” (arma de tortura similar a la guadaña) y acompañado de su animal oracular:

“En un extremo de la maroma pintada vio un pequeño demonio de color muy negro; sus ojos eran como de plata, en sus manos llevaba un palo con un garabato. En otro lado aparecía la cabeza de una llama; sobre la cabeza de la llama el pequeño demonio, sobre el pequeño demonio la cabeza de la llama...” (Cap. 21, 113)

Por la descripción, el demonio parece estar tomado de la iconografía de la miniatura medieval del infierno. Uno de los referentes más populares son las que ilustran *La ciudad de Dios* de San Agustín. Entre los siglos XIV al XVI se produjeron cincuenta y siete códices, la mayoría en Francia. La imagen que presentamos a continuación se encuentra en el códice de 1460, en la Biblioteca Nacional de París¹⁰⁰.

Figura 17



La figura del demonio con la guadaña dentro de una especie de caprichoso “grutesco”, conduce en ambos casos a la constatación de: “la necesidad para los indios de traducir sus referentes en términos y códigos de la imaginería europea (ESTENSSORO, *Op. cit.*, 332), a la que hay que añadir la del clásico demonio de la edad media tardía, con la que Guamán Poma de Ayala aprende a ilustrar el *supay* (Cap. 11, p. 248):

¹⁰⁰ Memorabilia 12 (2009-2010), pp. 269-287, La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval, Nora M. Gómez,

Figura 18



Es la imagen occidental demoniaca, a pesar del nombre quechua, la que se convierte en el receptáculo de ciertas divinidades vigentes. A pesar de que Taylor asocia el término *supay* a *mallquis* o *huillcas*, afirma que la propaganda de la Iglesia asimilaba las huacas a los demonios, sin detenerse en los atributos y poder de las divinidades menores. El mismo Taylor las describe representadas de manera muy distinta a los atributos y poder de Cuniraya Viracocha, por mencionar a un *huaca* mayor y antiguo:

Abandonada por sus descendientes cristianas, pero temida a causa de la veneración de que gozaba en otro tiempo, el alma-sombra de los antepasados, condenada por la Iglesia al fuego perpetuo, conocedora de los secretos del poder antiguo, de los ritos y las tradiciones, de la ubicación de las minas, de la naturaleza de las plantas medicinales, se identificó con el demonio. Aliada poderosa de los hechiceros, aparecía bajo una forma seductora a los jóvenes indios o indias o, en otros casos, bajo el aspecto aterrador de un fantasma pero, de todos modos, en el mejor de los casos, su frecuentación o su encuentro fortuito abría las puertas de tesoros escondidos y de la prosperidad. (1987, 30)

El *supay* Llocllayhuancu coincide plenamente con esta descripción, un *huillca*, tan sólo es un ídolo encontrado por una mujer. Este *huaca*, como también es llamado en el texto, es una divinidad menor, dado que se trata de un hijo de Pachacámac. Desde antes de que muere El *supay* de la persona está asociado al ídolo, a la *huillca*, al *mallqui* y no al huaca mayor, como Pariacaca o Pachacámac. Esta división entre el gran *huaca cunaca* étnico y sus hijos, *huacas* menores (progenitores míticos, *huillcas* y *mallquis*) también la encontramos en Guamán Poma. Solo los menores son demonios: sombras mensajeras con la forma, receptáculo, de un pequeño demonio alado medieval (equivalente a la identificación entre aves y *huacas* en el Manuscrito) que comunica el mundo de arriba con el de abajo:

“ÍDOLOS, VACAS DEL INGA y de los demás deste rreyno que fue en tiempo del Ynga. Es como se sigue:
Pero lo demás de cosa de Dios no le enseñó a sauer, aunque dizen que decían que abía otro señor muy grande más que ellos. Eran diablos y acá decían zupay [espíritu malo], que por tal le conocían por supay, y ancí de ellos sauían todo lo

que pasaua en Chile, en Quito. De preguntar a estos supayconas [espíritus malos] tenía oficio los hicheseros pontífises llamados cunti uiza, ualla uizaa.” (Op. cit., 264)

Los *supay* son descritos como mensajeros, al parecer oraculares. Según las relaciones con su capacidad de información oracular, los huacas mayores y menores corrían distinta suerte, lo cual confirma la diferencia jerárquica:

Y acá hablaua con ellos Topa Ynga Yupanqui y quiso hazer otro tanto Guayna Capac Ynga. Y no quicieron hablar ni rresponder en cosa alguna. Y mandó matar y consumir a todas las uacas [divinidades de nivel local] menores; saluáronse los mayores. Dizen que Paria Caca rrespondió que ya no abía lugar de hablar ni gouernar1 porque los hombres que llaman Uira Cocha [los poderosos] abían de gouernar y traer un señor muy grande en su tienpo o después cin falta. Esto le rrespondió las dichas uacas ýdolos al Ynga Guayna Capac Ynga; de ello fue muy triste a Tomi. (Ibid.)

Como se podrá notar, Pariacaca no guarda silencio y tampoco Guamán Poma lo llama *supay*, sino “uacas ýdolos”. Previamente, en el capítulo de los meses de los Incas, en los que no es necesario utilizar el término *supay*, el autor de la Nueva Cronica distingue entre los huacas y dioses, de los huacas huillcas:

En este mes el Ynga y todo el rreyno sacrificauan gran suma de oro y plata y ganados a las dichas uacas ýdolos prencipales, primero al sol y a la luna y a la estrella y a los tenplos y dioses y uaca bilca [divinidad local] questauan en los más altos serros y nieues.” (Ibid., 241)

Aunque Oscar Quezada (2008) afirma al igual que Taylor que los huacas, en general, son equiparados con Satanás, “enemigo de Dios y de la raza humana”, fueron solo los dioses menores quienes así quedaron representados y vigentes dentro de la religiosidad andina. Una trayectoria distinta siguieron los huacas mayores, como Pariacaca o Huallallo Carhuincho. Los huacas mayores persisten como divinidades. En ninguna parte del Manuscrito de Huarochirí, un huaca como Pariacaca, Pachacámac o Chaupiñamca es denominado *supay*. Nos atrevemos a afirmar que fueron estos dioses quienes luego se introdujeron, literalmente, dentro de las imágenes cristinas. Excelente ejemplo es el análisis que realiza María Rostorowski (2002) sobre el sincretismo en la Virgen de Copacabana, antes *huaca* de Copacabana y sobre El Señor de los milagros y el *huaca* Pachacamac.

Desde esta perspectiva, si los *huacas* menores son demonios occidentales con nombre quechua y los *huacas* mayores representaciones de María, Cristo y otros santos, no encontramos una reacción de *antropogenesis*, producida por un desprecio hacia la idolatría, sus divinidades no pierden su sacralidad, pero no solo por no contar con un sistema de escritura más complejo que el de los *quipus*, que permitiera reducir sus

“mitos” a “palabras”.

Las divinidades se mantienen vigentes incluso para quienes no quieren “resistir” culturalmente, sino ser cristianos y dejar de ser fieles a sus *huacas*. Los mismos representantes, los doctrineros y evangelizadores que promueven la transformación a la nueva fidelidad utilizan como herramienta no sólo el discurso, sino también mediante actos de tortura (QUEZADA *op. cit.*). Si el demonio y el padre de la doctrina torturan de manera similar, el temor predicado al demonio que obliga a adorar a los *huacas* se encarna fácilmente en el temor al doctrinero, quien realiza una doble función, pues al mismo tiempo que condena a sus dioses también obliga a los naturales a declarar que los adoran. Ejemplo de ello lo encontramos en la sección biográfica de la *Nueva Corónica* de Guamán Poma. El relato se inicia cuando el doctrinero celebra de manera simbólica el reconocimiento de la idolatría. Cuando confiesa el culto a las huacas en el nivel de piedras *huillcas*, el natural es ridiculizado en una procesión, como rito de arrepentimiento:

A causa del dotor dixeron que le quería hazelle hicheseros y hechiseras, el quien dize en la pregunta ques uaca [divinidad local], mocha [reverenciar]. Cin auello cido, se huelga y dize que adora piedras. Que no le castiga, cino que le corona y le ata en el cuello con una sogá y en la mano una candela de sera. Y ancí dize que anda en la procición. Con ello acaua y queda contento el dicho uecítador. (1121)

Si el natural es cristiano es obligado a negarlo y luego es castigado por medio de la tortura física en un contexto aún más ridículo. Se asume que el natural está mintiendo y no se detiene hasta obtener la declaración de que sí es un “hechicero”.

Y ci es cristiano y rresponde y dize que no saue de uacas ýdolos y que él adora en un solo Dios y la Santícima Trinidad y a la Uirgen Santa María y a todos los santos y santas, ángeles del cielo, a este dicho yndio o yndia luego le manda subir en un carnero blanco y allí dize que le da muy muchos asotes hasta hazelle caer sangre a las espaldas del carnero blanco para que parezca la sangre del pobre yndio. Y con los tormentos y dolores dize el yndio que adora al ýdolo uaca antigo. (*Ibid.*)

Esta crueldad, indudablemente, mantiene vigente las creencias en los *huacas*. El discurso de la religión diabólica predicado lleva a que los *huacas* sean representados con apariencia de demonios, pero sin duda, durante el acontecer de la extirpación las prácticas diabólicas son encarnadas por los extirpadores. Prosigue Guamán Poma: “¡O, qué buen dotor!, ¿adónde está buestra ánima? ¿Qué cierpe le come y desuella a las dichas obejas cin pastor y cin dueño, que no tiene amo? Ci tubera dueño, todauía se doliera de sus obejas de Jesucristo que le costó su sangre. ¿Adónde estás, Dios del cielo? Cómo está lejos el pastor y tiniente uerdadero de Dios el santo papa. ¿Adónde estás, nuestro señor?” (*Ibid.*). El visitador comparado con la sierpe, es sin duda un

verdadero demonio occidental que no tiene un dios ni un papa “teniente” que lo venza. La religiosidad infernal, pues, a la que se refiere Marzal, no es tan solo una religión prohibida, sino también la religión es la vencedora vigente, como cuando Huallallo Carhuincho impuso su terrorífico caos. Sobre esta base, es que la autoridad usurpadora quedará usualmente representada mediante acciones infernales y, al mismo tiempo, queda establecida como trama el reclamo al padre ordenador ausente.

3.2.2 El poder del héroe

Los mitos antiguos que sirvieron de símbolo y alegoría al cristianismo, los mitos griegos, narran una rebelión del hijo contra el padre que muchas veces implica su destrucción o abolición, atribuyendo al héroe humano un carácter activo, cuestionador y desafiante, que Sigmund Freud describe en *Totem y Tabú*, (1912-1913 [1988]):

La tendencia del hijo a ocupar el lugar del dios padre se exterioriza cada vez con mayor claridad. La introducción de la agricultura aumentó en la familia patriarcal la importancia del hijo, el cual se permite nuevas manifestaciones de su libido incestuosa, que encuentra una satisfacción simbólica en el cultivo de la madre tierra. (1845)

En términos religiosos, incluso el cristianismo, que al sacrificar el hijo al Dios padre, parecería ser una religión paterna; al redimir de culpa al hijo y resucitarlo, se transforma en la “religión del hijo”. Para Freud, esta es una manifestación de “la fatalidad psicológica de la ambivalencia. Con el mismo acto con el que ofrece al padre la máxima expiación posible alcanza también el hijo el fin de sus deseos contrarios al padre, pues se convierte a su vez en dios al lado del padre, o más bien en sustitución del padre”. (1846)

Para Freud el símbolo extremo de esta sustitución es la comunión de la religión cristiana, pues ya no se devora al padre, sino al hijo. De cómo Zeus ocasiona el fin de su padre Cronos, de cómo la religión del hijo sustituye a la del Padre, es que resulta el *pseudologos* mítico fundamental para la *antropogenesis* y el abandono del pensamiento alienado: el cuestionamiento a la autoridad sagrada y anterior. Si en Occidente el alejamiento del dios deja al hombre solo con toda responsabilidad sobre el mundo, esta separación trae consigo la aceptación de que el hombre es capaz de reemplazar al dios.

Tanto el mito de Orfeo, como la encarnación de Jesucristo son muestras de esta identificación. Orfeo brinda fertilidad a las mujeres que trabajan la tierra en su reino. Cuando él toca los instrumentos, la tierra se vuelve fértil y viene la lluvia. Incluso aparece Eurídice y se integra al mundo; pero Orfeo no puede protegerla tanto como él

esperaba, pues al irse al bosque es mordida por una serpiente. Orfeo se plantea desafiar a los dioses y recuperarla y baja al Hades. Tras pedirle al dios del Hades que le devuelva a su mujer, este le plantea un desafío: tendrá que salir, sin voltear a ver si realmente ella lo sigue y solo verla una vez salido del averno. La tentación es tan grande que Orfeo no puede contenerse y la ve perderse y desaparecer. Orfeo, entonces regresa a su tierra, donde rompe su arpa, el medio de conseguir fertilidad y deja en sequía su reino, de tal manera que las mujeres lo desmiembran. El mito de Orfeo muestra el poder que tiene el ser humano sobre la fertilidad en la tierra, siendo la diferencia con los dioses el no poder vencer a la muerte. Solo tras haber sido desmembrado, cuando pierde su jactansiosa humanidad es que alcanza la inmortalidad.

El desafío de Orfeo a los dioses, base de la doctrina del pecado original para Freud, no se presenta en la mitología andina. Mientras que Orfeo pide vencer a la muerte y lograr el retorno de Eurídice, es más bien el retorno compulsivo de los muertos el acto caótico que hay que frenar en los mitos del Manuscrito de Huarochirí. Dice el capítulo 27:

En los tiempos muy antiguos, cuando un hombre moría, dejaban su cadáver, así nomás, tal como había muerto, durante cinco días. Al término de este plazo se desprendía su ánima, «¡sio!» diciendo, como si fuera una mosca pequeña. Entonces la gente hablaba: «Ya se va a contemplar a Pariacaca, nuestro hacedor y ordenador». (147)

Pariacaca es el dios ordenador quien controla la muerte. El mismo mito nos habla de cuando el padre ordenador se encuentra ausente:

Pero algunos afirman, ahora, que en aquellos tiempos no existía aún Pariacaca y que el ánima de los muertos volaba hacia arriba, hacia Yaurillancha. Y que, antes de que existieran Pariacaca y Carhuincho, los hombres aparecieron en Yarillancha y Huichicanha. (*Ibid.*)

En su ausencia, no existe división entre el mundo de los vivos y el de los muertos y aparentemente, parece agradable:

Dicen también que, en aquellos tiempos, los muertos regresaban a los cinco días. Y eran esperados con bebidas y comidas que preparaban especialmente para celebrar el retorno. «Ya regresé», decía el muerto a la vuelta. Y se sentía feliz en compañía de sus padres, de sus hermanos. «Ahora soy eterno, ya no moriré jamás», afirmaba. (*Ibid.*)

Sin embargo, se requiere la necesidad de un orden y la apariencia se resquebraja por las consecuencias de hambruna que produce esta ausencia: “Por esta causa, los hombres aumentaron, se multiplicaron con exceso. Y era muy difícil encontrar alimentos” (*Ibid.*). Huallallo Carhuincho “simula” controlar esta situación devorando al segundo hijo de cada familia, pero no puede detener el retorno de las almas. Para su solución, en el Manuscrito se presentan dos versiones respecto de cómo se logró revertir esta situación.

La primera, descrita en el capítulo 9, es la que realiza el dios Pariacaca mismo:

Cuando ya estaba próximo [el día] de la adoración de Pariacaca, todos los que habían tenido muertos durante el año, hombres y mujeres, se reunían una noche, y esa noche lloraba y llamaban: «He aquí que hemos de ver a nuestros muertos delante de Pariacaca», decían. Y esos muertos también llamaban. «Allí hemos de hacer que les alcancen» diciendo, les servían comida, y sirviéndoles y haciéndoles comer, pasaban la noche. «Ahora he de conducirlos ante Pariacaca para siempre; jamás volverá» diciendo, depositaban las ofrendas. (59)

La segunda, podría considerarse como un ejemplo de sustitución humana del orden divino, también presentada en el mismo capítulo 27, cuando de alguna forma una mujer humana logra romper con el ciclo del tiempo sagrado:

Y cuando era así, tanto, el padecer, murió un hombre. Su padre, sus hermanos y su mujer lo esperaron. Se cumplió el plazo, llegó el quinto día y el hombre no se resentó, no volvió. Al día siguiente, en el sexto, llegó. Su padre, sus hermanos, su mujer lo esperaban muy enojados. Viéndolo, su mujer le habló con ira: «¿Por qué eres tan perezoso? Los demás hombres llegan sin fatiga. Tú, de este modo, inútilmente me has hecho esperar». Y siguió mostrándose enojada. Alzó una coronta y la arrojó sobre el ánima que acababa de llegar. Apenas recibió el golpe: «¡Sio!» diciendo, zumbando, desapareció, se fue de nuevo. Desde entonces, hasta ahora, los muertos no vuelven más. (147)

Esta sustitución no es desafiante, pues responde al deseo de evitar que los muertos retornen, el mismo deseo del orden de Pariacaca. Ya sea por acción divina o humana, se desea detener este ciclo. A ello se añade que Orfeo no se enfrenta a cualquier orden, sino a aquel que de ser trastocado, diviniza al hombre y lo torna inmortal. La inmortalidad en el caso de los mitos del Manuscrito es también una posibilidad regida por los dioses para ser concedida a ciertos humanos, pero a cambio de perder su humanidad: es el acto de convertirse en piedra. La inmortalidad para los humanos es un acto que lo deshumaniza, no un anhelo por reemplazar al padre divino.

El héroe humano no se compara con el *huaca* ni lo cuestiona, sino que depende del orden que este imponga sobre el territorio conquistado. Ningún desafío, solo un acuerdo pactado, un deseo común; en términos de acción política, el orden y el poder se encuentran fuera del héroe humano y están depositados en la autoridad territorial, religiosa y militar. Si los modos ficcionales occidentales se producen por los cambios en la representación del poder del héroe humano, en el caso andino los modos ficcionales se producen por el cambio en la representación del poder en la autoridad territorial.

En los relatos del Manuscrito y en general, en los relatos míticos andinos, se mantiene siempre vigente la autoridad territorial patrilineal, en la que el padre ordenador siempre auxilia o salva al hijo menos divino y más humano, y en la que no se ha registrado ninguna rebelión que conduzca a que el hombre se crea productor de su “existencia”.

Ningún hijo se ha levantado contra el padre. En caso de que haya un soberano opresor, como Huallallo, el *churi* se lamenta dirigiéndose al padre protector Pariacaca, como cuando Guamán Poma dirige su “carta” al rey Felipe II.

La respuesta esperada de acuerdo con la trama completa del Manuscrito, es que el padre protector venza y expulse al soberano opresor. Dado que este acontecimiento no ocurrió con Guamán Poma o José María Arguedas ni ha ocurrido hasta el día de hoy en la zona andina, es muy probable que las representaciones de esta espera hayan sido la base sobre las que se construyeron las investigaciones acerca de la utopía (FLORES GALINDO 1987, BURGA 1988) y el mesianismo andino (OSSIO 1973).

El sincretismo produce entonces una suerte de “remitologización” que se desplaza no hacia la palabra fundadora, la palabra apocalíptica que crea ficciones y lenguajes científicos en occidente, sino hacia la manifestación pública de la espera, del nacimiento de un nuevo dios padre protector. Este anhelo mítico y no apocalíptico, en el sentido de mimesis verbal, remitiza ritualmente los cambios políticos y tecnológicos, repitiendo un mismo relato que nunca se transforma propiamente en ficción, pues permanece como verdad oficial y sagrada, en todo caso como una verdad oficial si el poder de la autoridad territorial es secular. Manuel Marzal también resalta la diferente secularización que se vive en América Latina. En *Tierra encantada* refiriéndose a la “desacralización” de Álvarez Bolado y al “des-encantamiento”, de Weber, resalta que salvo la minoritaria cultura de la sociedad industrial, la mayoría de la población o no ha adoptado una visión secularizada o la comparte con sus creencias:

... creo que una gran parte del pueblo latinoamericano hace una “doble lectura” de los hechos sociales; por una parte, descubre causas “naturales” y la acción y los conflictos de los seres humanos, como las presentan los medios de comunicación social, cada vez más presentes en la vida popular; y por otra, descubre, con la visión sacral de la cultura popular, a un Dios que actúa en el mundo (216)

Es entonces, esta “visión sacral” la que mantiene vigente una lectura y una producción de las representaciones de la sociedad e historia de los lectores que interpreta la trama, intenciones y personajes como verdaderos o falsos oficialmente¹⁰¹. Un criterio que no se aplica en la crítica literaria occidental, interesada desde Aristóteles, no en la verdad, sino en la *verosimilitud*:

En la tragedia se valen de los nombres conocidos, porque lo factible es creíble;

¹⁰¹ Sobre estos problemas de interpretación, resalta el caso de la cineasta Claudia Llosa y la crítica sobre su película *La teta asustada*. La antropóloga Gisela Cánepa-Koch ha hecho un seguimiento y estudio del debate en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-71/canepa-koch>. Caso similar se presenta en la crítica que realiza Peter Elmore sobre la obra del novelista Miguel Gutiérrez en “El mestizaje y sus descontentos. Discusión crítica de la importante novela de Miguel Gutiérrez” en http://www.andes.missouri.edu/andes/Especiales/PE_Mestizaje.html

mas las cosas que nunca se han hecho, no de inmediato creemos ser factibles. Al contrario, es evidente que los hechos son factibles; porque no hubieran sido hechos si factibles no fuesen. Sin embargo, en algunas tragedias uno o dos nombres son los conocidos, los demás supuestos; en otras, ninguno es verdadero, como en el Anteo y en la Flor de Agatón, donde las aventuras son fingidas bien como los nombres, y no por eso deleitan menos... De aquí es claro que el poeta debe mostrar su talento tanto más en la composición de las fábulas que de los versos, cuanto es cierto que el poeta se denomina tal de la imitación. (1999, 1451b 20-36).

Considerar que toda la aventura puede ser “fingida”, puesto que el talento del “imitador” se encuentra en la “composición de la fábula” se contrapone a la lectura que se hizo de José María Arguedas mientras estuvo vivo; hasta el día de hoy, nos atrevemos a afirmar, nadie pondera en Arguedas su capacidad para fabular historias “fingidas”.

3.1.2. La relación entre el autor y su sociedad

Punto sustancial de la definición de ficción, la presencia o ausencia de la relación entre el autor y su sociedad distingue dos tipos o clases de ficción previos a los modos. Es una relación que, además, confronta la definición de la ficción misma, en tanto esta se supone, desde la perspectiva ontológica de Frye, Ricoeur e incluso Gadamer¹⁰²101, como autónoma respecto del mundo de la *praxis*, habitado por el autor y su sociedad, y al mismo tiempo vinculado con él, pero como lenguaje y re- presentación.

Cuando la relación entre el escritor y su sociedad condiciona el texto, Frye nombra a estos modos ficcionales “modos temáticos” y su definición sirve, por contraposición, a la definición de la “otra ficción”, aquella de los modos trágicos y cómicos. Resulta, pues muy confuso que todos reciban el nombre de “modo”, tal como reclama Ricoeur. La diferencia de la que parte Frye es la siguiente:

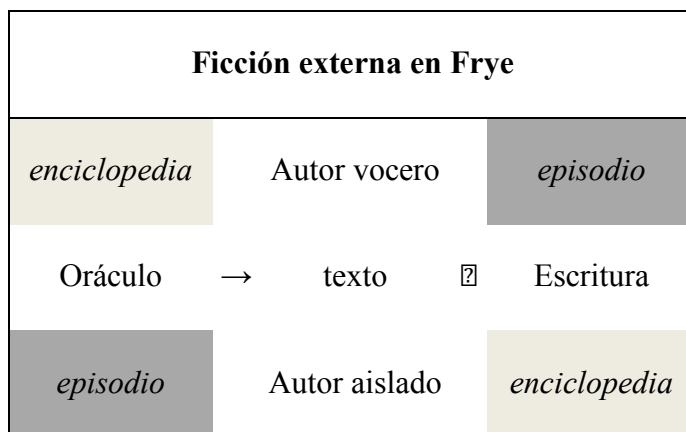
Las obras literarias que hemos considerado hasta ahora son obras de ficción en que la trama es, como la llama Aristóteles, el “alma” o principio conformador y los personajes existen principalmente como funciones de la trama. Pero además de la ficción interna del héroe y de su sociedad, hay una ficción externa que es una relación entre el escritor y la sociedad del escritor. (1991, 77-78)

Este principio distingue, entonces, una *ficción interna*, centrada en una trama aristotélica, la cual es la que usualmente hemos denominado “ficción” a secas y otra

¹⁰² Cf. María Antonia González Valerio, “La Poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricoeur, Gadamer y las Humanidades. Vol. I Ontología, lenguaje y estética. México, UNAM, 2007. Versión online, <http://www.magonzalezvalerio.com/mimesisymythos.pdf>

ficción, una “externa”, centrada en la relación entre el escritor y su sociedad; la cual requiere, por lo tanto, que la personalidad del autor aparezca vinculándose con el lector. En el caso de la ficción externa, es más importante *la dianoia*, la razón discursiva, que la resolución de la trama, de ahí que Frye la llame “temática”, pero en ambas clases de ficción siguen presentándose los cuatro elementos que para él conforman la ficción: el héroe, la sociedad del héroe, el autor y sus lectores. Que primen los dos últimos es el factor que determina el tipo de ficción; la cual, “si el autor no se concibe a sí mismo como ficcional en cierto grado, pasa a ser un texto fuera del campo literario” (79).

En analogía con la ficción interna que presenta las actitudes de inclusión en la comedia y de exclusión en la tragedia, la ficción externa o temática, de origen oracular, también presenta una actitud de exclusión cuando el poeta hace “hincapié en el aislamiento de su personalidad y la nitidez de su visión” y protesta, se queja, se amarga, se indigna, etc., y otra actitud, de inclusión, que para Frye resulta ser romántica, en la que el poeta es el “vocero de su sociedad” porque existe un “poder expresivo que está latente en su sociedad o que ella necesita” y se articula en su persona. Las obras de la ficción externa tienden a ser “colecciones de poemas”, “sagas legendarias”, etc. Aislados, Frye los llama “episodios”, reunidos, llama a sus obras “enciclopédicas”.



En el esquema que presentamos, intencionalmente se ha colocado al autor vocero en la parte superior, pues su palabra está vinculada “al poder”, mientras que el autor aislado se encuentra en los márgenes menos poderosos y más cuestionadores, los márgenes de la *resistencia* foucaultiana. En la literatura occidental, esta forma de interpretar la ficción debería depender del énfasis que hace el lector al concentrarse en la trama o en el tema, pero en ambos casos, el lector y el autor son conscientes de que se trata de un *representación verbal del mundo*, lo cual requiere que aludamos nuevamente a la conciencia, en este caso, de que la narración no ha ocurrido efectivamente en la realidad; la mimesis no es una simple imitación, sino una reconfiguración narrativa de la realidad, tal como hemos expuesto en el segundo capítulo. Obras como *Gargantúa y Pantagruel* de Francois Rabelais o *España aparta de mí este cáliz* de César Vallejo son

ejemplos de ficción externa.

Si para Frye la literatura temática tiene un origen oracular, característica sustantiva de la religión andina, observemos los modos de ficción externa en las dos tramas literarias andinas que hemos establecido, la *Carta de reclamo* y la *Muerte del inca*, en relación con su autor. La *Carta de reclamo* presenta un autor que incluso se ficcionaliza, como Guamán Poma en el relato autobiográfico titulado “El capítulo del viaje del autor a Lima”. Se trata de una trama que ha sido utilizada en la literatura peruanapor quienes escriben y se sienten indignados. Las mismas palabras que usa Frye (1991) para describir la función mnemotécnica del poeta en su sociedad podrían referirse a la obra de Guamán Poma:

En Homero, acaso en el más primitivo Hesíodo, en los poetas de la edad nórdica heroica, podemos darnos cuenta de qué clase de cosas tenía el poeta que recordar. Los catálogos de los reyes y de las tribus extranjeras, los mitos y las genealogías de los dioses, las tradiciones históricas, los proverbios de la sabiduría popular, los tabú, los días fastos y nefastos, los sortilegios, las hazañas de los héroes tribales, eran algunas de las cosas que salían a relucir cuando el poeta abría el cofre en que atesoraba sus palabras. (83)

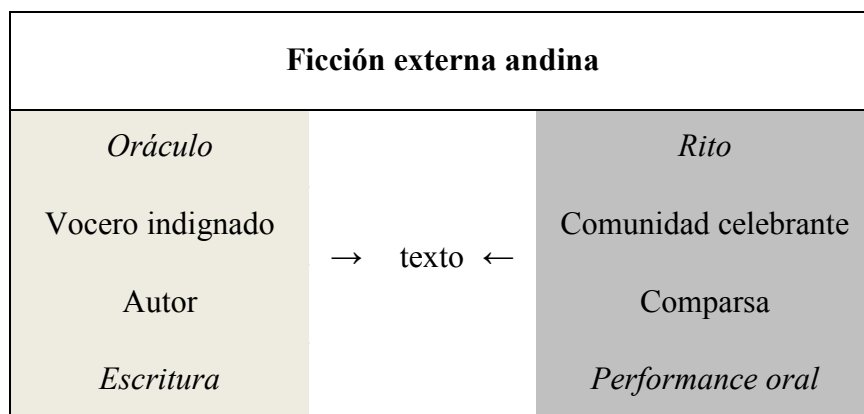
Finalmente, subraya Frye, sin reparar él mismo en sus palabras, que “el conocimiento enciclopédico en estos poemas se consideraba, sacramentalmente, como una analogía humana del conocimiento divino.” (84). El vínculo entre ficción externa y conocimiento “autorizado” y oficial es tangible. Sin embargo, cuando leemos la segunda trama, la *Muerte del inca*, no podemos establecer una relación entre obra y autor. Nos encontramos ante una representación performativa ritual (se celebra todos los años asociada a una fiesta religiosa como la de Santa Rosa de Lima), comunal y pretextual. En la mayor parte de los lugares donde es puesta en escena carece de autor. El rol más cercano sería el del ensayador, quien no se concibe como autor, sino como un profesional de la trasmisión y conservación de los relatos (que recuerda a la función del poeta de Frye); y respecto del público, es en función de él que se improvisa el relato, pues el ensayador compone en torno a las reacciones esperadas e inesperadas de los espectadores. En tanto el ensayador es un director escondido ante su audiencia (*decoroso*, como lo llama Frye al hablar del género dramático), resulta difícil que pueda tomarse a sí mismo como parte de la trama.

Aunque pareciera sencillo decir que La muerte del inca sí se trata de una ficción interna pues importa más la trama, esta no puede ocurrir sin proyectar al público y su *entramado* social dentro de ella, en tanto cuerpo carnavalesco. Como la pesadilla del caos resulta de la carencia del padre que viven los espectadores, estos se integran como un *ayllu churi* que mantiene su fidelidad al dios ordenador en medio de un orden de maroma, de mundo “puesto al revés”, como dice Guamán Poma. A ello cabe añadir que en tanto el héroe es representante de su ayllu, pueblo o región, la representación misma

enfatisa la identidad colectiva de los espectadores-participantes en la figura singular del “hijo” que vive en el caos fiel al orden (y a las órdenes) del padre. El drama carnavalesco no aparece dentro de las posibilidades temáticas de Frye, quien piensa en el poeta y en la escritura, pero que en una cultura oral, como el caso que estudiamos, forma parte del rito que acompaña al oráculo. No estamos frente al camasca o sacerdote, si no ante la comunidad que performa y resguarda la historia del padre del ayllu. En todo el Perú existen desfiles y comparsas especializados e narrar la historia de sus antepasados.

Salvo el trabajo que realiza Northrop Frye brevemente con la ficción externa temática, a la cual retorna al hablar de la sátira y la novela, la crítica literaria ha tendido siempre a tratar la ficción aristotélica, basada en la trama, como si fuese una categoría absoluta, sin variantes, tal como se presentó en la Introducción. Incluso Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*, elude cualquier alusión a la ficción externa, lo cual quizá se deba a las complicaciones que el principio de proyección del autor y los lectores (o público) en la obra acarrearía para las distinciones que establece entre el relato histórico y el literario.

Una inteligencia oral parece mostrar una actitud de cierto modo contrapuesta a la escrita: al ser colectiva, el drama carnavalesco diluye al autor, mientras que el conocimiento se preserva en su carácter ritual, como en analogía con el conocimiento divino.



3.2 Los modos ficcionales

Frye clasifica las formas de representar al héroe y su sociedad¹⁰³102 en cinco modos ficcionales que se han acumulado a lo largo de la historia y que pueden utilizarse hasta el día de hoy. Estos modos coinciden con la búsqueda de plausibilidad y verosimilitud que para Ricoeur y Frye responden al orden apocalíptico:

El primero es el modo mítico, en el que el héroe es un ser divino y por lo tanto, es superior en clase a los seres humanos y su medio ambiente. Es propio de las mitologías occidentales y muy probablemente, fue configurado en los estadios orales. El mito de Orfeo es un ejemplo de mito religioso.

El segundo es el modo del romance, en el que el héroe es un ser humano, pero sus acciones son maravillosas, pues se mueve en un mundo en el que las leyes de la naturaleza están “ligeramente suspendidas”: las armas están encantadas y los animales hablan. El héroe es superior en grado, pues sus prodigios de valor y tenacidad no son plausibles para el común de los mortales. Esta forma de representación legendaria y alegórica fue el modo que dominó durante buena parte de la edad media. La saga de Arturo representa al mundo de esta manera. La edad media termina cuando la escritura empieza a protagonizar el papel fundamental en el devenir que anhela una palabra capaz de crear realidad.

El tercero es el modo del mimético elevado, en el que el héroe es un jefe, un rey o un noble que mantiene su superioridad sobre los demás hombres, pero no sobre su medio ambiente, que ahora es “natural”. Tiene autoridad, pasiones y poderes mucho mayores que los del común, abrumado por el trabajo. Desde el siglo XV al XVIII, este fue sin duda el modo ficcional imperante en la representación occidental, inmortalizado por Shakespeare.

El cuarto es el modo del mimético bajo, llamado así por contraposición al anterior. En este modo el héroe es uno de nosotros, que responde a nuestros mismos cánones de probabilidad de acuerdo con nuestra experiencia. El siglo XIX fue, sin duda, el siglo de las masas, la democracia y el realismo más “naturalista”, como el de Dostoyevski.

El quinto es el modo irónico, en el que el héroe es inferior en poder o inteligencia a nosotros mismos en un mundo absurdo, con poca libertad. Característico del siglo XX, va de la mano con la mayor crisis apocalíptica del arte y la escritura, cuando la realidad se revela como incoherente ante los ojos de los artistas y la representación pasa de

¹⁰³ Con sus relaciones de integración y expulsión (comedia y tragedia) que en el caso andino, como hemos señalado se trata del orden y el caos.

entender la realidad como experiencia cotidiana a comprenderla como resultado de los vericuetos del inconsciente. El Ulises de Joyce es el clásico ejemplo.

3.2.1 Los modos de la ficción externa de la cultura peruana

Tras observar en las tramas de la narrativa andina peruana que es la sagrada autoridad sobre el territorio y no el héroe humano quien cambia de poder, el estudio de sus modos ficcionales se focaliza en la historia de la secularización de la autoridad. Se inicia con los conquistadores españoles que basan su autoridad en un dios lejano y en la escritura, pero que, como hemos visto, no desmitifica a los *huacas* andinos. Es una autoridad ya no divina, pero sí detentadora del poder organizar según su voluntad el territorio y en alianza con la autoridad religiosa. Su poder diabólico, sin embargo, solo producirá caos y amenaza. Sus atributos serán a lo largo de la historia, el *fuego*, la *escritura*, el *látigo*, las *armas* y constituyen los emblemas o símbolos que sustentarán el paso de un modo ficcional a otro, el reemplazo en las formas de autoridad.

La permanencia de este conflicto entre la autoridad y la sociedad en las obras a lo largo del tiempo condujo a Martin Lienhard a proponer una nueva división de la historia de la literatura indígena. Una que partiera de las “coyunturas del enfrentamiento entre los sectores hegemónicos y las sociedades, subsociedades o sectores marginados, “étnicos” o populares” (1992, 61 y ss). En *La muerte del Inca*, se nos presenta la primera autoridad humana que impone el orden vencedor, el Capitán Pizarro, nombre que designa al personaje, de tal manera que sus atributos se actualizan, pero continúa llamándose “Pizarro”. Lo mismo ocurre con la autoridad humana vencida, el Inca Atahualpa. Ambos pueden tener atributos de los *mistis* (señores urbanos, hacendados, blancos) o de los militares.

La división histórica de Lienhard se basa en la identificación de los cambios de sectores hegemónicos y establece, casualmente, también cinco grandes divisiones:

1. Primeros contactos entre europeos y autóctonos,
2. Institucionalización de las relaciones coloniales y resistencias “indias”
3. Reformas coloniales y movimientos insurreccionales del siglo XVIII
4. “Segunda conquista”: la ofensiva latifundista del siglo XIX
5. “Indigenismos” intelectuales y movimientos étnico-sociales modernos

De manera similar, Carlos García Bedoya (*Para una periodización de la literatura peruana*, 2004) plantea una periodización, pero que, a diferencia de la de Lienhard, integra tanto la cultura indígena como la *occidental*, a las cuales denomina cultura

“dominante” y “dominadas” y dentro de estas últimas distingue “dos tipos de secuencias literarias”: una residual y otra emergente. De esta manera intenta resolver las propuestas de historias literarias que, desde fines del siglo XIX fuerzan cualquier periodización en nombre de una homogenización cultural. Concluye García Bedoya que la categoría de unidad resulta impropia. Al igual que Lienhard, también se centra en el conflicto: “Así, la literatura peruana es una realidad contradictoria, al interior de la cual coexisten (conflictiva y jerárquicamente organizados y articulados) diversos sistemas literarios.” (54)

Los sistemas los toma de Antonio cornejo Polar y son tres: el de la literatura culta en español, el de la literatura “popular” en español y el de las literaturas en lenguas vernáculas. Solo son inteligibles en “función de los vínculos que los articulan en una totalidad” (*Ibid.*). Al primer sistema lo llama literatura ilustrada o de élites. Requiere de autores y de un público capaz de decodificarlo. Al segundo lo considera popular por tener un productor anónimo y colectivo, o en todo caso, un autor individual pero no especializado. Rehace códigos de la cultura dominante, con una vertiente rural, serrana y selvática (hispanohablante). El tercer sistema aglutina diversas lenguas, con excepción de la quechua, que por haber incorporado la escritura se distingue de las demás que tienen características propias “de toda literatura popular”. Esto trae como consecuencia diversos tiempos en la historia y diversos ritmos entre los sistemas literarios. La literatura popular y en lengua vernácula es de “larga duración” mientras que el ilustrado presenta cada vez tiempos más “cortos”. Finalmente, establece sus períodos a partir del marco histórico-social en los que destaca secuencias detectadas en base a criterios literarios. “Por esto al caracterizar un periodo insistiremos en el contexto social y cultural, y en mostrar su dinámica literaria interna.” (58)

Como historia literaria, entonces, propone la historia de la relación de tres sistemas tomando como base una periodización histórica canónica, la del historiador Pablo Macera:

...el tránsito de un periodo a otro tiene que ver con una dialéctica social y cultural que consideramos central en nuestra historia, la del conflicto entre el polo andino y el polo occidental de esta desgarrada sociedad, conflicto que se desarrolla en el tiempo largo, y no se vincula necesariamente con hechos históricos puntuales o con la vigencia formal de una determinada institucionalidad. (59)

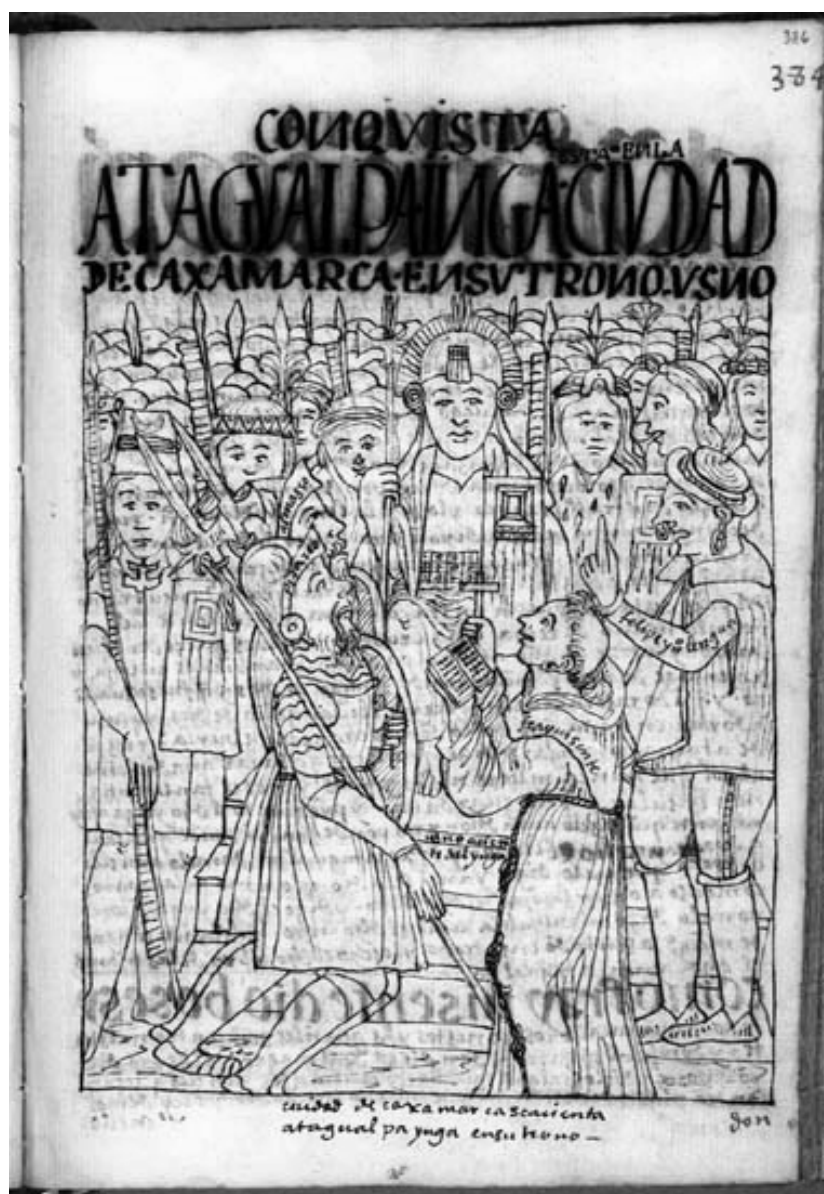
Si la esquematizamos, resulta la siguiente división:

- I. Etapa de Autonomía andina: divinidades y sus mitos
- II. Etapa de Dependencia externa:
 1. Periodo de imposición del dominio colonial (crónicas)
 2. Periodo de estabilización colonial

3. Periodo de crisis del régimen colonial
4. Periodo de la república oligárquica
5. Periodo de la crisis del estado oligárquico

Lienhard encuentra en esos cinco períodos la voz y la huella de un discurso escrito alternativo, pero no estudia los modos en que se incorpora la sociedad en la literatura (no utiliza el término ficción). En el caso de García Bedoya, concentrado en contextualizar la historia de la literatura en la historia del Perú, tampoco se detiene a observar los modos de representación y cómo estos incorporan, en un sentido inverso al de su propuesta, la historia en la literatura. Es indudable (pueda ser por influencia de Lienhard en la obra de García Bedoya) que ambas propuestas de división histórica son absolutamente coincidentes. Tomando como base su propuesta histórica, que en nuestro caso resulta acorde con las tramas, y siguiendo el criterio descriptivo de Frye de separar los modos ficcionales trágicos de los cómicos, realizaremos, a continuación, la misma separación para *La muerte del Inca* o arquetipo del caos y la *Carta de reclamo* o arquetipo del orden.

Figura 19



Escena del “grado cero” de la literatura peruana según Cornejo Polar: Valverde confronta con la escritura al inca Atahualpa, quien desde su oralidad es tachado de infiel y apresado. “ATAGVALPA INGA ESTÁ EN LA CIUDAD DE CAXAMARCA EN SV TRONO, VSNO 1/ Almagro / Pizarro / Fray Uisente / Felipe, yndio lengua / usno, aciento del Ynga / ciudad de Caxamarca / Se acienta Ataguálpa Ynga en su trono.” (2001, 386).

3.2.1.1 Modos ficcionales del caos

Veamos los cambios que han sido estudiados en la representación de *La muerte del Inca*, trama del caos carnavalesco:

1. Primeros contactos entre europeos y autóctonos (período de imposición del dominio colonial). Si bien, como dice Lienhard, estos primeros contactos ocurridos en el siglo XVI “no generaron condiciones para la producción de una literatura escrita alternativa” sí proporcionan “la materia histórica para los primeros textos indo-hispánicos”. En el capítulo anterior hemos recordado el impacto de la decapitación del Inca Túpac Amaru I, lo cual lo torna “materia histórica” de *La muerte del Inca*. También en este periodo es donde se ubican los géneros españoles que poco tiempo después serán base de *La muerte del Inca*: las luchas de comparsas de moros y cristianos y el teatro catequista (Estenssoro, *Op. cit.*). Si ubicamos el manuscrito de Huarochirí (1607) al final de este contexto, los capítulos 18, 19, 20 y 21, dan muestras de cómo se incorporó a los conquistadores españoles en las tramas literarias andinas por medio del atributo del fuego, el cual, como hemos señalado, pertenecía al dios salvaje Huallallo Carhuincho.
2. Institucionalización de las relaciones coloniales y resistencias “indias” (estabilización colonial). Al final de este periodo en el que se instala el orden español y que abarca el siglo XVII es que se han fechado las primeras representaciones de *La muerte del Inca*. Tal como señala Alberto Flores Galindo, el recuerdo de los incas se vuelve “público”. Lamentablemente, aún se encuentra pendiente un estudio de las descripciones de las antiguas comparsas del Inca/Capitán y su emblemática puesta en escena.
3. Reformas coloniales y movimientos insurreccionales del siglo XVIII. (crisis del régimen colonial). Momento en el que se procura un cambio de orden, violento, que culmina con el levantamiento de José Gabriel Condorcanqui, quien se proclama el Inca Túpac Amaru II por descender por línea materna del Inca decapitado. Aunque se carece de transcripciones de *La muerte del inca*, se cuenta con romances que subrayan el cambio de orden y la percepción que se tiene de la autoridad:

Nuestro Gabriel Inca vive,
Jurésmolse pues por Rey
Porque viene a ser en ley
Y lo que es suyo reciba.
Todo indiano se aperciba
a defender su derecho,
porque Carlos en despecho

a todos aniquila y despluma¹⁰⁴

La autoridad carece a partir de este siglo de derecho sobre los indios y empieza a ser esta la razón de su orden caótico en el que “aniquila y despluma” a los pobladores. El Inca es una persona *real* que morirá públicamente por garrote tras ser apresado

4. “Segunda conquista”: la ofensiva latifundista del siglo XIX (república oligárquica). Es en este periodo donde podemos ubicar algunas versiones¹⁰⁵ de La muerte del Inca: Prendimiento y degollación del Inca (manuscrito bilingüe representado en Llamellín fechado en 1895, copia de otro de 1860) y Los Ingas (manuscrito en español encontrado en Chillia, Pataz, fechado en 1890). Estos dos textos han sido editados por Rogger Ravines, Mily Olgún de Iriarte y Francisco Iriarte Brenner en Dramas coloniales en el Perú actual (Lima: Universidad Garcilaso de la Vega, 1985). En todos estos textos, Antonio Cornejo Polar subraya el orden carnavalesco impuesto por el papel y la escritura que resulta incomprensible para los personajes incaicos del episodio de Valverde, pero lamenta el que no se cuente con mayor información respecto de su puesta en escena.
5. “Indigenismos” intelectuales y movimientos étnico-sociales modernos (crisis del Estado oligárquico). Es en las dramatizaciones del siglo XX y XXI en las que podemos comprobar fidedignamente, cómo es que los mistis y los militares ingresan a representar el orden del Capitán¹⁰⁶. En la representación de Pomabamba que estudia Wilfredo Kapsoli¹⁰⁷ los hacendados hacen el papel de conquistadores y los indios las huestes de Atahualpa. Se distingue este texto por demostrar, dice Cornejo Polar, la generosidad de los españoles mediante el bautizo de Atahualpa. Caso más interesante es el de la versión de Oruro recogida por Balmori¹⁰⁸ en la que las órdenes del “General” (ya no capitán) Pizarro, utilizan un lenguaje militar: “Soldados, a formar

¹⁰⁴ Rubén Vargas Ugarte, S.J. Nuestro Romancero, Lima Talleres Gráficos de Tipografía Peruana, 1951, p. 34, citado en FLORES GALINDO (*Op. cit.*)

¹⁰⁵ La versión más antigua aparentemente se trataba de la Tragedia del fin de Atahualpa, supuesto manuscrito monolingüe quechua fechado en Chayante en 1871, transcrito y traducido por Jesús Lara (Cochabamba: Imprenta Universitaria, 1957). En el año 2000, César Itier comprobó que la obra había sido escrita por el mismo Lara para demostrar que los Incas habían poseído una gran literatura. [http://www.ifeanet.org/publicaciones/boletines/30\(1\)/103.pdf](http://www.ifeanet.org/publicaciones/boletines/30(1)/103.pdf)

¹⁰⁶ Nelson Manrique (1980) afirma que durante el siglo XIX fueron los militares quienes incorporaron a la población andina campesina al Estado peruano e incluso algunos llegaron a defender su condición ciudadana. Por cierto, existen conmemoraciones similares a la Muerte del Inca en homenaje a militares como el Mariscal Andrés Bello Cáceres, quien fue protagonista de la devastadora guerra con Chile (1879-1881).

¹⁰⁷ Wilfredo Kapsoli (1985) incluye el texto de la Relación de Pomabamba, a la que también denomina “Dramatización de la captura y muerte del Inca Atahualpa”. Es un texto bilingüe, con traducciones al español de los parlamentos en quechua, sin data precisa.

¹⁰⁸ Clemente Hernando Balmori (1955) incluye una versión revisada y su traducción al español. El texto ofrecido sirvió de base para la representación de esta obra en Oruro en 1942. Sería copia de otro muy anterior.

en línea; al hombre armas, paso regular, marchen. Soldados presenten armas” y la muerte del Inca no se produce ni por garrote ni decapitación, sino por fusilamiento.

Para Cornejo Polar estas “actualizaciones” del orden de la autoridad hablan de una dimensión histórica, pero no ve en ellas una transformación de los modos ficcionales, los cuales, de acuerdo con nuestra propuesta, siempre se adecuan al orden de la autoridad vigente. La razón quizá esté en la pregunta que realiza Cornejo Polar, de por qué la historia actual está presente, “inserta” en la representación de la Muerte del Inca que de ser “histórica y *occidentalmente* correcta” solo debería ser representada tal como sucedió y sin la intervención de los usos y de la tecnología posteriores o contemporáneos. Su respuesta, en ese momento se fija en la diferencia en la concepción de historia, dejando de lado, el estudio de la representación de la autoridad vigente:

De esta manera, asumiendo los imperativos de la conciencia quechua, o de sectores de ella, pero siempre en relación con acontecimientos que no se detuvieron en Cajamarca, el *wanka* sobre la muerte de Atahualpa tiene una dimensión definitivamente histórica, mas no a la manera del «drama histórico» occidental que parece agotarse en la repetición escénica de ciertos hechos sugestivos o aleccionadores, sino como figuración paradigmática que va acogiendo siempre situaciones trágicas y también por cierto, nuevas expectativas de justicia, casi como si el acontecimiento, fijado en y por sus determinaciones, se hubiera convertido en un signo fluyente, poroso y siempre renovado. En algún sentido, la fidelidad del *wanka* tiene que ver —a través de la historia de la muerte de Atahualpa— con toda la historia del pueblo quechua. De aquí su larga y poderosa pervivencia de siglos.” (71-72)

El que se utilice personajes de la *Historia* y no personajes inventados, como Amadís de Gaula y el que, como bien reconoce Cornejo Polar, es el “pueblo quechua” el representado y no la subjetividad de Atahualpa es solo una parte de la representación de la trama. Es el mejor ejemplo de que la ficción externa fue interpretada por la crítica literaria peruana solo como el tema, no como ficción, es decir, en tanto razón discursiva. Temáticamente se ha traducido bajo el principio distintivo de una búsqueda de identidad nacional o, si se quiere, identidad colectiva, singularizante. El solo estudiar el aspecto temático pero no el representacional, vinculó la trama con las disciplinas de las ciencias sociales más que con aquellas del arte y la literatura, salvo en los estudios culturales íntimamente ligado a las ciencias sociales. Otra muestra de la vigencia ideológica de interpretaciones *oraculares* que continúan considerando a estas tramas representaciones veraces y no verosímiles de la sociedad.

En La muerte del Inca, los personajes son marcadamente emblemáticos porque no se representan a sí mismos, a su psique, sino a los lugares, al territorio mismo que ocupa y distribuye una población. Son ídolos, monumentos. La literatura occidental, debido a la escritura, enfatizó la representación de la realidad a partir de la subjetividad y, a partir del siglo XIX, de las formas mentales de representación. Son innumerables los lazos que

ha establecido a lo largo de su historia con los tratados del alma, la psicología y el psicoanálisis, incluso Freud y Jung utilizan la literatura como fuente de invariantes de la conducta y la cultura humana. En el caso de la literatura andina, no se presenta esta asociación, sino que al ser colectiva y territorial, se interesa por el orden social y establece lazos con la antropología y la etnohistoria¹⁰⁹.

3.2.1.2 Modos ficcionales del orden

Como señalamos en el segundo capítulo, la trama arquetípica del deseo del orden es estudiada por Lienhard en la *Carta de reclamo*. En este caso, el texto sí cuenta con un escritor pero presenta algunas diferencias que surgen de la proyección del autor en el héroe humano como representante de su ayllu o pueblo ante la autoridad real.

1. Primeros contactos entre europeos y autóctonos. La autoridad a la que se dirigen los humanos en el Manuscrito de Huarochirí es la de los dioses. Una vez roto el mito, “silenciados” Pariacaca y los demás huacas, la autoridad deja de ser un dios presente para convertirse en la máxima autoridad humana religiosa. Así, la “Instrucción del Inca don Diego Titu Cusi Yupangui” (1570) está dirigida al Licenciado Lope García de Castro para que este se la alcance al rey Felipe II, con quien tiene necesidad de tratar “en los reynos de España muchas cosas y negocios con el Rey don Phelipe nuestro señor y con otras justicias de qualquier estado y condición que sean, ansí seglares como eclesiásticas” (f 104). En este *reclamo* Titu Cusi Yupanqui describe la muerte de su *padre* Manco Inca con la esperanza de que sean reconocidos sus derechos como Inca.
2. Institucionalización de las relaciones coloniales y resistencias “indias”. En la *Nueva Corónica y buen gobierno* (2001 [1615/1616]) de Guamán Poma de Ayala, este se dirige al rey Felipe III para *reclamarle* los problemas de “fidelidad” al cristianismo que se presentan en el Perú:

La dicha corónica es muy útil y prouechoso y es bueno para emienda de uida para los cristianos y enfielos y para confesarse los dichos yndios y emienda de sus uidas y herrañía, ydúlatras y para sauer confesarlos a los dichos yndios los dichos saserdotes y para la emienda de los dichos comenderos de yndios y corregidores y padres y curas de las dichas dotrinas y de los dichos mineros y de los dichos caciques prencipales y demás yndios mandoncillos, yndios comunes y de otros españoles y personas. (1)

Guamán Poma en su crónica, no solo se pone como personaje ficcionalizado en el

¹⁰⁹ Ver el prólogo de Alejandro Ortiz a Huarochirí, 400 años después, 1980.

capítulo 36 del “Viaje del autor a Lima “, sino que incluso representa un diálogo entre su persona y el rey en el capítulo 32. Esta ficcionalización puede interpretarse también como la diferencia entre el texto dictado de Titu Cusi Yupanqui y el texto escrito por el mismo Guamán Poma.

3. Reformas coloniales y movimientos insurreccionales del siglo XVIII. En la “Representación verdadera y exclamación hendida y lamentable que toda la nación indiana hace a la majestad del señor rey de las Españas...” (1750) de Calixto de San José Tupac Inca, el autor apela, al igual que Guaman Poma, al discurso religioso, en esta obra tomado del capítulo 5 de las “Lamentaciones” de Jeremías y dirigido al rey Fernando VI. La ficcionalización parece representar al rey como a Dios y a Calixto como un profeta capaz de conmover el corazón del rey con su *reclamo* (DUEÑAS 1998).
4. “Segunda conquista”: la ofensiva latifundista del siglo XIX. Es en ese siglo, con la aparición de las primeras novelas, que se podría hablar de una ficción interna. Sin embargo, la novela *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner y la prosa indigenista de comienzos del siglo XX se caracterizaron por utilizar personajes emblemáticos y tramas que resultaron incluso forzadas para poder mostrar y *reclamar* el orden con el que las autoridades mantienen una situación caótica perversa. La autoridad hasta el momento no puede separarse del discurso religioso, como la joven mestiza Margarita, protagonista de *Aves sin nido*, que aunque es rescatada por los hermanos Marín de los abusos del cura Pascual Vargas y del gobernador, descubre que ella y Manuel su joven enamorado, son *hijos* del Obispo Pedro De Miranda.

Figura 20



Una de las imágenes clásicas de la Nueva corónica, en la que Guamán Poma ilustra el momento menos antropológico y más literario, por ser ficticio, de su texto: el diálogo entre el autor y el rey. Es indudable asociar la imagen con las figuras anteriores en las que aparecen los fieles ante su huaca. “PREGVNTA SV M[agestad], RESPONDE EL AVTOR, DON PHELIPPE EL TERzero, rrey monarca del mundo / Ayala el autor / Presenta personalmente el autor la Corónica a su Magestad.” (975). Cabe añadir que la crónica y la carta nunca llegaron a manos de su majestad, quedando perdidas hasta su descubrimiento en Dinamarca a comienzos del siglo XX.

5. “Indigenismos” intelectuales y movimientos étnico-sociales modernos. En la novela *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas, el niño Ernesto acude ante el *padre Director* del colegio internado en el que se encuentra, para que ayude a los indios de la hacienda vecina a la ciudad de Abancay. El discurso del niño Ernesto combina una religiosidad andina, mediante la identificación con la piedra y el río, con una religiosidad católica que él mismo no llega a comprender y que ante sus ojos solo siembra el caos con el que culmina la novela, en el que las chicheras, como comparsa del Inca se enfrentan violentamente a los soldados, como comparsa del Capitán. Esta novela, quizá sea uno de los libros más estudiados respecto del *reclamo* arguediano en favor de la cultura andina. *La carta de reclamo* también es trama del cómic, que en su retorno a las estructuras míticas simples e ideales, nos muestra por primera vez a un hijo desafiando y venciendo a su diabólico padre: el Estado peruano encarnado en un demonio del caos, que resulta ser el padre del súper héroe en *Anotherman* (1999) de Juan Acevedo. Los atributos del estado totalitario cobran protagonismo y pueden ser visualizados.

3.3 El devenir de los modos ficcionales andinos

El devenir en occidente, según Frye y Ricoeur, responde a la búsqueda de mayor plausibilidad y verosimilitud, al anhelo de que las palabras puedan configurar de la manera más *real* la realidad; en el caso del mundo andino la forma emblemática de representación se mantiene debido a la importancia de los personajes monumentales en la representación de la autoridad real, en un sentido tanto histórico, como oracular, pétreo y vigente. Cuando se habla de este devenir apocalíptico, la ficción a la que hacen referencia Frye y Ricoeur, valga aclarar, es la ficción interna, es decir aquella que busca a través de las tramas que el hijo pueda crear no solo sus propios personajes, sino incluso el universo. En la literatura peruana, la ficción externa que hemos descrito como aquella en que el autor o el público son re-presentados en el texto, sumado a su autoría oracular y ritual, responde a un deseo externo de veracidad, cosa muy distinta de la verosimilitud. Históricamente, se forman con los modos occidentales, salvo que en ellos el centro se encuentra en los interlocutores re-presentados, más que en los personajes creados.

Figura 21



El cómic *Anotherman* se escribe durante la guerra entre el Estado peruano y partido comunista Sendero Luminoso. Los atributos políticos de la autoridad demoniaca, resaltada con nuestro círculo, son manifiestos: la mansión del demonio tiene protección militar y semeja una base militar. El “jefe de guardia” se viste como general y la “jauría” de la envidia, representa a políticos peruanos (ministros y congresistas) de aquel entonces. El héroe, de manera cómica, no se deja persuadir de entregar su documento de identidad y logra confundir al soldado al intercambiar los roles y exigirle él sus documentos.

Una vez establecido este deseo, se retomarán los modos de representación que hemos hallado en el repaso histórico previo de los arquetipos del orden y del caos. Y así, se propone presentar cinco modos de ficción externa de raigambre andina en la cultura peruana. Estos, leídos transhistóricamente según el poder de la autoridad representada, son:

3.3.1 El modo mítico

En el que el poder de la autoridad, del padre, es divino. Son los dioses quienes tienen poder para ordenar el territorio, con atributos como el agua, la piedra o el fuego. Las formas de representación son rituales. Se presenta históricamente en los pueblos andinos y su religión de los huacas, quienes establecían alianzas y luchas entre ellos y sus pueblos. Los relatos míticos eran orales y es gracias al proceso de extirpación de idolatrías y el género histórico de la crónica que la escritura sirve como registro de sus principales relatos. El modo mítico andino en términos históricos, se encuentra aún vigente cuando se produce la conquista española. En ese momento, la literatura española ya se encontraba en el modo ficcional del romance, en el que destacan las novelas de caballería y otras formas medievales alegóricas, a través de las cuales se inicia el proceso de desmitologización.

3.3.2 El modo evangelizador

En este modo ficcional, el poder de la autoridad es el de los conquistadores y predicadores. Son ellos quienes reordenan el territorio, los sistemas de trabajo y la religión, con la escritura y el poder de su dios lejano como atributos. El discurso hispano se impone en términos religiosos y de escritura a la vez, pues la alfabetización estaba en manos de la iglesia. Las formas de representación son orales: danzas y luchas rituales integradas al teatro catequista. Coincide históricamente con el siglo XVI, siglo de durísima extirpación de idolatrías.

Coincidiría con el mimético elevado y los géneros que llegan de occidente con la escritura, el teatro, la crónica y la lírica. La prohibición de la novela por la inquisición, trae como consecuencia que este género no se desarrolle. Aunque se sabe por los

estudios que se han hecho respecto de las bibliotecas (HAMPE 1993)¹¹⁰ que se leían novelas, durante toda la colonia su producción escrita sí estuvo radicalmente eliminada. Es también probable que dado que la novela surge vinculada con la escritura (es el primer género literario destinado a ser leído y no escuchado), su ironía resulte incompatible con una cultura en la que recién se está produciendo el proceso de alfabetización, sin que se haya producido la ruptura del mito, pues los dioses andinos seguirán existiendo bajo la forma de demonios cada vez más estilizados icónicamente o de santos católicos, siendo reemplazados por el poder de las autoridades evangelizadoras; el padre caótico pasa a ser el sacerdote, literalmente.

Figura 22



Diablo menor, Martin Chambi, Puno, 1925

El modo contemporáneo occidental de aquel entonces, el mimético elevado, es utilizado solo con fines *cortesianos* en el teatro, en la crónica y en la lírica llegados de España. El historiador de la literatura Carlos García Bedoya denomina a este periodo de “estabilización colonial” (71). En este periodo de renacimiento italianizante y un naciente barroco la literatura se encuentra

destinada a una élite social, vinculada con la pompa ceremonial del virreinato, y en la que desempeñaron un papel relevante las primeras academias literarias. En ellas podemos distinguir una lírica, en la que destacan las poetisas anónimas (las autoras de la *Epístola de Amarilis a Belardo* y del *Discurso en loor de la poesía*), y una épica centrada, ya en el tema de la conquista (destaca *Armas antárticas* de Miramontes y Zuásola), ya en el tema religioso (allí se inscribe una de las obras más importantes de esta fase inicial del periodo, *La Cristiada* de Hojeda). (74-75)

3.3.3 El modo religioso

El modo religioso ficcional presenta como autoridad el poder del rey de los cristianos. El rey ha ordenado a todos los pobladores bajo el poder de un solo Dios, que él representa. Sus atributos son las leyes y órdenes que él envía desde la metrópoli. A partir de este modo ficcional, se puede distinguir entre las tramas escritas y las orales.

¹¹⁰ Teodoro Hampe-Martínez. “The Diffusion of Books and Ideas in Colonial Peru: A Study of Private Libraries in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”. *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 73, No. 2 (May, 1993), pp. 211-233, Duke University Press. <http://www.jstor.org/stable/2517754>. 06/11/2011

En las formas orales andinas, su representación continúa realizándose mediante las danzas y luchas rituales pero integradas a la puesta en escena histórico-emblemática de la lucha entre la autoridad española y la andina. En las formas andinas escritas el rey es el destinatario de las cartas de reclamo de Guamán Poma de Ayala, el Inca Garcilaso de la Vega y Fray Calixto de San José Túpac Inca. Coincide históricamente con el final de la misión evangelizadora en el siglo XVII y el establecimiento del sistema colonial en el siglo XVIII.

Respecto de la literatura española, en ella continúa primando el modo mimético elevado y la poesía cortesana, ahora de carácter barroco:

Las primeras obras barrocas son poemas de naturaleza religiosa o áulica. La pompa cortesana limeña alcanza su plenitud bajo el manto del barroco, cuyo carácter eminentemente ceremonial incorpora una producción literaria que contribuyó a realzar el prestigio del poder imperial español. Los escritores se valen de su brillo intelectual para alcanzar prebendas o ascensos en la burocracia colonial. Pero, por otro lado, el barroco fue también instrumento de expresión de una conciencia criolla que irá perfilándose a lo largo del tiempo. (75)

García Bedoya se refiere a la gran calidad que alcanzará en Lima la irónica poesía de Juan del Valle y Caviedes, pero también, en el Cuzco, al teatro sacramental del pensador Juan de Espinoza Medrano, conocido como el “Lunarejo”. Al final de este período, la poesía y el conocimiento en general vivirán un profundo afrancesamiento que se manifestó en la obra del humanista Pedro Peralta y Barnuevo y en el proyecto cultural y científico de la revista el “Mercurio Peruano”. Con el establecimiento del sistema colonial se lleva a cabo la desaparición de la crónica como género histórico-literario, siendo reemplazada, como en todo occidente, por los primeros libros de viajes, siendo el más difundido *El Lazarillo de los ciegos caminantes* (1776), publicado bajo el seudónimo de Concolorcorvo, de quien durante mucho tiempo se pensó que era un autor mestizo, hasta que se descubrió que se trataba del visitador español Alonso Carrió de la Vandra.

3.3.4 El modo indigenista

Este modo ficcional representa el poder de la autoridad en el *dueño* del trabajo. Ordena a los pobladores en centros de trabajo agrícola, minero y artesanal, su atributo es el dinero y el dominio de la monetarización, la violencia física, la discriminación. Sus formas de representación son las danzas y luchas integradas a la fiesta patronal en la que toda la sociedad toma parte: el hacendado y el pueblo. Los parlamentos y acciones de la puesta en escena empieza a registrarse por escrito. En el ámbito escrito, surge la novela

indigenista y todo el discurso de denuncia que también adquiere la crítica literaria a partir de la interpretación mítica de José Carlos Mariátegui. Parte de la obra de Vallejo también representa mediante este modo, en especial, su obra narrativa. Coincide históricamente con las reformas borbónicas de fines del siglo XVIII, el impacto de la rebelión de Túpac Amaru y el reordenamiento del territorio en haciendas que durará hasta el primer tercio del siglo XX.

García Bedoya denomina este período como el de la “República Oligárquica”, término acuñado por el historiador Jorge Basadre:

La independencia del Perú se asienta sobre la derrota de las masas andinas y la desarticulación de su dirección. Por eso asistimos a la paradoja de que los herederos de los encomenderos coloniales se hacen cargo del gobierno de la nueva república. Se instaura así un estado oligárquico, expresión del poder de los terratenientes y la burguesía comercial. Es lógico por ello que luego de la independencia se presencie un amplio y violento proceso de expansión de las haciendas, en base al despojo de las comunidades indígenas. La presencia andina se hará sin embargo sentir a lo largo del periodo en numerosos levantamientos, lamentablemente aislados y sin perspectiva clara, entre los que destacan los de Juan Bustamante en Puno y de Atusparia en Áncash. (81)

A partir de este momento, en el que la literatura andina se manifiesta cada vez más de manera escrita, podemos notar una confluencia entre los modos ficcionales occidentales y el andino, sin que por ello no siga primando la representación del poder de la autoridad sobre el del héroe. Así, el mimético bajo y el nacimiento de la novela, género que puede desarrollarse sin ataduras, conducen al aparente reemplazo de la *Carta de reclamo*, pero que se transforma en las novelas realistas de Narciso Aréstegui y Clorinda Matto de Turner, siendo las obras de esta autora las que inician la tradición indigenista. Esta literatura se extenderá a los relatos modernistas, al indigenismo o “regionalismo” en el que destaca Ciro Alegría e incluso en las vanguardias, tanto en la regionalista como en la cosmopolita. La poesía de vanguardia ya nos acerca a la ironía, que en el caso peruano irá de la mano con el retorno al mito andino, pero no como una experimentación formal y discursiva de cuestionamiento a las convenciones artísticas, sino también como una literatura que busca la identidad en la universalidad mítica.

Para García Bedoya, la literatura que se inicia con el romanticismo en el siglo XIX, cuyas primeras novelas resultan demasiado convencionales y fallidas y que luego devienen en el costumbrismo, son la última manifestación de la literatura del estado oligárquico. Pero no repara en que el romanticismo, el realismo, el indigenismo e incluso la vanguardia que abarca hasta las tres primeras décadas del siglo XX, continúan incorporando al dueño del trabajo y territorio dentro del texto literario. Él considera que con el realismo se inicia un nuevo período, el “Período de crisis del estado oligárquico” (84) que abarca hasta la literatura contemporánea. De esta manera deja de lado el reemplazo de una autoridad religiosa por un hacendado que mantiene vínculos

religiosos.

3.4.5 El modo político

El último modo ficcional que estamos considerando, representa el poder de la autoridad en el Estado peruano. El Estado ordena a los pobladores como mano disponible para el ejército y el trabajo físico. Su atributo son las armas y el encarcelamiento siempre acompañados de un discurso religioso. Sus formas de representación oral son las puestas en escena durante las fiestas patronales a las que se ha incorporado el discurso militar, como se puede leer en sus transcripciones.

En el caso de la representación escrita, la autoridad de los artistas e intelectuales inspirados por el mito andino como discurso religioso crítico influyó en las medidas políticas para reordenar a los pobladores de manera benéfica. La literatura y la antropología política se dieron la mano en escritores como Julio Ramón Ribeyro, José María Arguedas y Mario Vargas Llosa. A lo largo del siglo XX, la recopilación de mitología andina y el discurso crítico religioso ingresan a los estudios literarios contemporáneos dando forma a una teología política que finalmente se ha centrado en la obra de Arguedas (GUTIÉRREZ 1990; ROWE 1996; UBILLUZ, 2009) para devolverle su carácter veraz, sagrado y oficial. Este discurso más que ningún otro ha conseguido sustentar la inmoralidad de la discriminación o menosprecio a las culturas andinas o amazónicas. La confluencia del modo ficcional irónico occidental es manifiesta, debido a que la literatura se establece como un sistema escrito, pero que va de la mano con la politización del mito, a diferencia de la estetización que, como veremos más adelante, vivió el mito en occidente.

Cada uno de estos modos ficcionales ha reemplazado al anterior como forma más “eficiente” de llegar a representar la verdad de la dolorosa y caótica realidad peruana. La crítica literaria es coherente con este anhelo y por esa razón, siempre se mantiene en busca de nuevas categorías y metáforas que permitan develar, “ordenar” aquella caótica verdad.

3.4 La crítica literaria y el anhelo de la verdad

El episodio más célebre en que la crítica peruana discutió las categorías científicas y literarias con las que se podía develar la violenta realidad peruana, fue el protagonizado por José María Arguedas y su obra en el año 1965, el acontecimiento con el que se dio inicio la introducción de esta tesis.

Todo comenzó cuando el Instituto de Estudios Peruanos decidió realizar un conjunto de mesas redondas (solo dos se llevaron a cabo) sobre literatura y sociología. En la primera mesa redonda la intervención que inició el debate fue la del economista Jorge Bravo Bresani quien sostuvo que era una preocupación del Instituto:

...el conectar los estudios e investigaciones específicamente sociales con las formas de análisis conexos en el campo de la filosofía y del arte, en tanto y en cuanto los análisis filosóficos y la hermenéutica sociológica de los textos literarios pueden contribuir al esclarecimiento de los análisis científicos sobre la realidad social y su significado, y al de los métodos de captar e interpretar esa realidad y esta significación (PINILLA 2003, 22)

Desde esta óptica es que se inicia el debate en el que participan los críticos literarios José Miguel Oviedo y Alberto Escobar, los escritores Sebastián Salazar Bondy, Enrique Solari Swayne y Mario Vargas Llosa, y el antropólogo José Matos Mar. Fue Alberto Escobar quien sintetizó la postura de todos al excluir al autor de la responsabilidad sobre la obra autónoma (rasgo propio de la escritura, la *Différance*), pero de sí responsabilizar a la obra de ser portadora de un conocimiento artístico sobre la sociedad. Aunque él procura juiciosamente dejar de lado que este quehacer crítico lleve al tachar la obra de buena o mala, su pedido llega un poco tarde, pues en la presentación, ya Bresani había señalado respecto de *Todas las sangres*, la novela de José María Arguedas que:

...intenta una pintura global de la sociedad peruana, especialmente lograda en lo que se refiere a las colectividades campesinas serranas, desdibujada en lo que se refiere a otros grupos sociales, y no suficientemente construida y explicada en lo que se relaciona con la forma de organización global que integra lo urbano y lo rural, las clases burguesas y las trabajadoras, los poderes nacionales y los internacionales. Además, el autor da muestra de una deliberada preferencia por lo "indígena" haciendo a los caracteres correspondientes atractivos y ofreciendo especialmente al mestizo como uniformemente pervertido. (*Ibid.*, 24)

Esta desvalorización trajo consigo severas consecuencias en la siguiente mesa redonda, que terminó dirigida exclusivamente a discutir la novela *Todas las sangres*. Esta novela de Arguedas utiliza la trama del caos, la misma de La muerte del Inca. Rendón Willka es el Inca. La autoridad está escindida entre los hermanos Bruno, el hacendado religioso, y Fermín, el pragmático empresario minero. Como si fuera la maroma, Bruno representa la fertilidad con Vicenta, la sirvienta india con la que se casa,

Fermín la muerte por robarse el metal de los huacas.

La discusión, enfrascada en una severa demanda sociológica, encabezada por Aníbal Quijano, afectó tanto a Arguedas que este terminó preguntándose si es que no habría vivido en vano, pues había dedicado toda su vida a la búsqueda de un discurso literario capaz de mostrar el verdadero valor cultural de la civilización andina. Recién diez años más tarde, la crítica cultural y literaria comprendió que la propuesta arguediana estaba sumergida en el mundo de la mitología andina, liderando un movimiento artístico con su centro en Lima pero que abarcaba buena parte del sur peruano. A diferencia de la crisis europea de representación de la realidad que halló en el mito una forma de representar la incoherencia de la realidad en contraposición al positivismo decimonónico (pensemos en Picasso y el primitivismo (LIENHARD 2011)) el arte arguediano, valga el término, buscó en el mito la verdad de los grandes problemas que escinden culturalmente a los interlocutores de la sociedad peruana. El mito fue politizado y así mantiene su carácter oracular.

A una ficción externa como la peruana corresponde esta crítica sociológica que actualmente ha perdido mucho de su dureza valorativa, al ser reemplazada por un discurso hermenéutico y metafórico occidental, pero que no deja de preguntar por la verdad. En occidente, a la ficción interna le corresponde una crítica humanística y psicológica, psicoanalítica en sentido hermenéutico, que utiliza la trama literaria y al discurso simbólico para construir el relato de un universo verosímil. Y aunque la búsqueda de verosimilitud también ha vivido momentos de dureza valorativa, como el realismo marxista, nunca ha cesado de cuestionar la validez de su propio discurso.

Quizá el debate que hasta el día de hoy genera la mesa redonda sobre *Todas las sangres* esté ligado a un cambio de autoridad que se estaba produciendo en el Perú (tres años más tarde se anunció la reforma agraria en el Perú y el arribo de un nuevo orden que debía beneficiar, en principio, a la población andina) y que fue intuido por Arguedas en su novela *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (2011 [1971]). En este relato, se intercalan entradas del diario de Arguedas antes de su suicidio en 1969 y una descripción mítica y antropológica de Chimbote, ciudad precaria y caótica creada por los empresarios dedicados a la exportación de harina de pescado y poblada por migrantes del ande. En el primer diario Arguedas se pregunta por la diferencia entre el narrador, el provinciano, y el escritor, el cosmopolita, entre la oralidad y la escritura. Pero este anuncio se impregna de realidad, cuando en el último diario, Arguedas revela que con su muerte se cierra un ciclo y se abre otro en el Perú. El anuncio en el que confluyen la opresión y el libre albedrío:

Y ese país en que están todas las clases de hombres y naturalezas yo lo dejo mientras hierve con las fuerzas de tantas sustancias diferentes que se revuelven para transformarse al cabo de una lucha sangrienta de siglos que ha empezado a

romper, de veras, los hierros y tinieblas con que los tenían separados, sofrenándose. Despidan en mí a un tiempo del Perú cuyas raíces estarán siempre chupando jugo de la tierra para alimentar a los que viven en nuestra patria, en la que cualquier hombre no engrilletado y embrutecido por el egoísmo puede vivir, feliz, todas las patrias. ¿Cómo están las fronteras de alambres de púas, Comandante? ¿Cuánto tiempo durarán? Igual que los servidores de los dioses tiniebla, amenaza y terror, que las alzaron y afilaron, creo que se debilitan y corroen (274).

En la cita anterior se puede notar el modo político religioso con el que Argudas se dirige al Comandante, dios tiniebla. “En la voz del charango y de la quena, lo oiré todo. Estará casi todo, y Maxwell. Tú, Maxwell, el más atingido, con tantos monstruos y alimañas dentro y fuera de ti, que tienes que aniquilar, transformar, llorar y quemar” (*Ibid.*).

En el relato arguediano, solo el canto oracular de Maxwell, habitante de Chimbote, puede decir la verdad. Un hombre vinculado a animales infernales, monstruos y alimañas que debe destruir, el anhelo es quemar al demonio. Desde que Arguedas, escritor oracular sin duda, anunciara el fin del escritor *provinciano*, la novela peruana se ha ido acercando cada vez más a la subjetividad de la ficción interna occidental, de la que es ahora buena representante. Las novelas de Alfredo Bryce Echenique o de Mario Vargas Llosa no incorporan a un interlocutor andino, sino que representan para un lector universal.

¿Cuánto tiempo más continuará la crítica literaria pidiendo verdad a la literatura? En todo caso, si es que esta práctica llega a desaparecer se deberá a un cambio mucho más profundo que el de un modo ficcional, sino el de toda una transformación en la configuración narrativa. Por lo pronto, el cine peruano (arte que también representa mitos pero mediante el lenguaje de una puesta en escena) prolonga en obras como *La teta asustada*, una especie de *wanka* que empieza a volverse subjetivo, pero en el que no cesa el deseo por representar el orden y el caos, la búsqueda de una verdad que permita reclamar a la autoridad política por los daños psicológicos que la guerra contra Sendero Luminoso dejó en una adolescente que representa el pueblo marginado.

Conclusiones

Paul Ricoeur encuentra en la propuesta cosmológica de Frye un esquema que le permite intuir que cada cultura puede tener su propia y distintiva configuración narrativa, al establecer que la tipología de las tramas procede de su tradición cultural. Así se confirma la fundación de una antropología en la obra de Frye que, como señala Eric Gans, produce una crítica capaz de relacionar patrones empíricamente observados con formas latentes del deseo. La teoría de Frye aporta a los estudios literarios una comprensión política, sin duda moderna, de las relaciones de poder entre el individuo y su sociedad. Estas relaciones, traducidas en cuánta carga de responsabilidad tiene el héroe respecto de su pueblo, conforman los modos ficcionales. Es por ello que estos van del dios al héroe legendario, del rey al más común de los mortales. Es la comprensión política de la literatura la que amplía la teoría de la ficción aristotélica e incorpora al autor, a su público y a su sociedad, mediante el concepto de ficción externa que prioriza el tema sobre la trama.

Una inteligencia narrativa presenta tres tipos de configuraciones que se relacionan entre sí a lo largo del tiempo y que remiten al origen de las narraciones míticas y su cosmología. Cada configuración tiene un orden, construido sobre el deseo y la carencia: el de la configuración cosmológica de la representación mítica, el de la configuración de las tramas literarias y el de la configuración del devenir de los modos ficcionales.

El orden de la representación mítica occidental que produce mundos y símbolos nace en el deseo apocalíptico y requiere de una lectura anagógica (que relacione el rito con el sueño, el deseo). Los principios para establecer esta representación son dos: el de la acción humana que establece los mundos y el principio de identidad, que categoriza los mundos y produce sus símbolos. En los relatos míticos del Manuscrito de Huarochirí la acción humana sobre el entorno es representada mediante un conjunto de mundos categorizados: el divino, el humano, el del territorio, el animal, el vegetal, el mineral, el del agua, y el fuego. Estos mundos se relacionan mediante identificaciones simbólicas: el mundo humano con el vegetal, pues el hombre se identifica con la chacra; el mundo divino con el mundo del territorio y el del agua, simbolizado por el poder del dios Pariacaca; y el mundo el animal con el oráculo, inferior a los dioses y a los hombres. A diferencia de la unicidad apocalíptica occidental, en la mitología andina se presenta una relación jerárquica que separa al dios/territorio del hombre/chacra y del animal/oráculo. El deseo andino es por el territorio ordenado y el agente del deseo es un *ayllu* o pueblo y su representante, el hijo. El caos rechazado por la mitología andina es el de un individuo sin *ayllu*, sin territorio, en suma el ser un desposeído.

El orden de la configuración de las tramas literarias de Frye requiere establecer las mediaciones que realiza la trama literaria entre la obra y el lector: la selección de los acontecimientos que se transformarán en historia, la selección de episodios y personajes, la finalidad, y la asociación de textos a lo largo del tiempo. Para describir la configuración de los arquetipos o tramas literarias se requiere estudiar la representación de la relación entre el individuo y su sociedad en términos del deseo, del sueño, y de su opuesto, la carencia, la pesadilla. Esta representación se encuentra asociada, plantea Frye, a las imágenes correspondientes a las estaciones del año, siempre y cuando sea plausible establecer esta identidad entre estaciones y el ciclo de la vida, pues pueden existir calendarios distintos en distintas culturas. En todo caso, en la cultura andina, debido a la identificación del hombre con la chacra, esta identificación es plausible. Luego se requiere estudiar la conclusión en la que culminan el sueño y la pesadilla, para comprender cómo los episodios y los personajes conducen a ella.

En el Manuscrito de Huarochirí esta configuración no representa la relación entre un individuo y su sociedad, sino el sueño y la pesadilla respecto de la relación entre una sociedad (su representante) y su dios ordenador. El sueño está asociado a la lluvia, atributo de su dios ordenador, y la pesadilla está asociada al fuego, atributo de su dios caótico y amenazante. Esta representación coincide con las dos estaciones del año que se identifican en los Andes: la estación de lluvia y la estación seca. La trama arquetípica del sueño presenta los siguientes cinco episodios:

1. El nacimiento del dios o *huaca* padre de la región en medio de un mundo caótico “ordenado” por un dios salvaje y caníbal.
2. La atención del dios padre al lamento humano.
3. El triunfo del dios padre y la expulsión del dios caótico.
4. El orden ritual del padre en el territorio.
5. El castigo del padre a los hijos infieles.

La trama arquetípica de la pesadilla es inversa y presenta los cinco siguientes episodios:

1. El anuncio oracular del arribo del caos mientras se vive en orden.
2. El silencio del dios padre.
3. El enfrentamiento entre el *huaca* padre y el nuevo dios.
4. El orden del demonio reemplaza al orden del dios padre.
5. El temor al nuevo padre.

Ambas tramas concluyen justo en el comienzo de la trama opuesta: el sueño culmina en pesadilla y la pesadilla en el contexto en el que debería surgir un nuevo sueño. Los personajes de estas tramas son: el dios ordenador, el dios amenazante, el hijo fiel (un *ayllu*, pueblo o su representante), la mujer seductora y el oráculo. Si bien estas tramas

han sido utilizadas en los estudios literarios peruanos como familias de textos compuestos en diversas épocas, estas familias no han sido estudiadas como tramas literarias arquetípicas. El crítico literario Antonio Cornejo Polar (1994) ha estudiado desde sus orígenes coloniales hasta el día de hoy la puesta en escena de la Muerte del Inca, cuyos episodios están configurados con la trama de la pesadilla y que culmina con un final carnavalesco en que toda la comunidad es incorporada a la representación. El investigador Martin Lienhard (1992), por su parte, ha estudiado a lo largo de los más de tres siglos de colonia, la Carta de reclamo, cuyos episodios están configurados con la trama del sueño, pero con un final irónico para el autor. El autor de la carta no es nadie más que el fiel representante que lamenta las condiciones de su *ayllu* o pueblo que se dirige a la autoridad y que, por ello, utiliza un lenguaje religioso.

El orden de la configuración del devenir de los modos ficcionales presenta también dos principios en la teoría de Northrop Frye. El primero describe la relación entre el autor y su sociedad y cómo se realiza su representación literaria. El segundo es el directamente político, el del poder del héroe. Los cambios en el poder occidental están asociados en Frye a la historia de la desmitologización de las tramas.

Cuando los interlocutores (autor y sociedad) protagonizan la ficción a partir de la incorporación al relato, se trata de una *ficción externa temática*. Cuando la obra solo se concentra en la trama y no aparece representado el autor en diálogo con su sociedad, es llamada ficción interna. En la Muerte del Inca, la sociedad y su autoridad conforman los interlocutores incorporados al rito mediante comparsas y roles. En la Carta de reclamo, el autor es quien se incorpora al relato como representante del *ayllu* o pueblo, pero junto con él incorpora a la autoridad de su sociedad como interlocutor. En el ámbito andino, el proceso de desmitologización no se produjo en todos los sectores; a pesar de la introducción evangelizadora de la alfabetización y la cruenta extirpación de idolatrías, el proceso protagónico fue uno distinto a la desmitologización, el sincretismo. En el caso andino no es el héroe humano quien vive los cambios en el poder, sino la autoridad territorial. En la cultura andina pasa de ser un dios étnico, a ser inca, rey de los cristianos, hacendado y, finalmente, a ser gobierno.

El devenir de los modos ficcionales andinos persigue, por ser una ficción externa, no el anhelo de verosimilitud occidental, sino el convertirse en la representación más veraz, oficial, de la realidad. Cinco modos proponemos con los que la ficción externa de la cultura peruana ha representado y representa sus tramas:

1. El modo mítico que coincide históricamente con la cosmovisión andina prehispánica
2. El modo evangelizador que coincide históricamente con la cosmovisión andina durante el proceso de extirpación de idolatrías que abarca el siglo XVI
3. El modo religioso que coincide históricamente con la cosmovisión colonial de

los siglos XVII y XVIII

4. El modo indigenista que coincide históricamente con la cosmovisión de la fundación nacional del siglo XIX e inicios del siglo XX

5. El modo político que coincide históricamente con la cosmovisión democrática desde el siglo XX

El anhelo por la representación más veraz de la realidad se ha manifestado también en la crítica literaria peruana, que se caracteriza por haber establecido más vínculos con las ciencias sociales que con la psicología. Configurados por una inteligencia narrativa de ficción externa, Guamán Poma, Arguedas, los lectores y danzantes aún no cesan en tener a la sociedad peruana y al discurso religioso como protagonistas.

Bibliografía

ACADEMIA MAYOR DE LA LENGUA QUECHUA

2005 *Diccionario: Quechua - Español - Quechua, Qheswa - Español - Qheswa: Simi Taqe*, 2da ed., Cusco, Perú

ALAZRAKI, Jaime

1990 «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester. Literary Journal of the Graduate Students of the Department of Spanish and Portuguese*, 2. Los Ángeles: University of California Press, 21-33

ARGUEDAS, José María

1950 “La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú”, *Mar del Sur*, 9, Lima

1986 *Los ríos profundos*, Santiago de Chile, Biblioteca Ayacucho

2011 *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Lima, Editorial Horizonte

ARISTÓTELES

1999 *Arte poética, arte retórica*, Traducción de José Goya y Muniain, México, Porrúa

AVILA, Francisco de, 1573-1647

1991 *The Huarochirí manuscript: a testament of ancient and colonial Andean religion*, translation from the Quechua by Frank Salomon and George L. Urioste, annotations and introductory essay by Frank Salomon, transcription by George L. Urioste, Austin, University of Texas Press

2009 *Dioses y hombres de Huarochirí / narración quechua recogida por Francisco de Ávila [¿1598?]*; tr. José María Arguedas; estudio introductorio: Luis Millones y Hiroyasu Tomoeda; estudio bibliográfico: Pierre Duviols, Lima, Universidad Antonio Ruiz de Montoya

BAJTÍN, Mijail

1989 *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus

BALMORI, Clemente

1955 *La conquista de los españoles y el teatro indígena americano*, Tucumán, Universidad de Tucumán

BARRY, Jackson

1964 “Form or Formula, Comic Structure in Northrop Frye and Susanne Langer”, *Educational Theatre Journal*, 16, 4, Baltimore, The John Hopkins University Press, 333-340

BASSO, Ellen y Joel Sherzer, coord.

1990 *Las culturas nativas latinoamericanas a través de su discurso*, Quito, MLAL, ABYA-YALA

BENITES, María Jesús

2012 “La voz de la resistencia en los Andes: la Instrucción de Titu Cusi Yupanqui”, en *Ciberayllu* [en línea], 24 de octubre

- BERMEJO, José Carlos, Francisco Javier González y Susana Rebordea
1996 *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, Akal
- BOGDAN, Deanne
1989 "From Stubborn Structure to Double Mirror. The Evolution of Northrop Frye's Theory of Poetic Creation and Response", *Journal of Aesthetic Education*, 23, 2, Champaign, The University of Illinois Press, verano, 33-43
- Bruster, Douglas
2003 *Shakespeare and the question of culture. Early modern literature and the cultural turn*, New York, Palgrave Macmillan
- BURGA, Manuel
1999 "Historia y Antropología en el Perú (1980-1998). Tradición, modernidad, diversidad y nación". *Perú Hoy. Primer Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero*, Harvard University, 29 de abril - 1 de mayo, [consulta: 12 de mayo de 2012]
<http://www.fas.harvard.edu/~icop/manuelburga.html>
2005 *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*, Lima, UNMSM/Universidad de Guadalajara
- CAILLOIS, Roger
1984 *El hombre y lo sagrado*, México, FCE
- CASSIRER, Ernst
1979 *Filosofía de las formas simbólicas*, 3 vols, México, FCE
1967 *Antropología filosófica*, Madrid, FCE
- CASTELLI, Amalia, comp.
1978 *Etnohistoria y antropología andina*, Lima, Centro de Proyección Cristiana
- COLLINS, Marlene.
2005 Subversive Demythologizing in Calderón de la Barca's *Fineza contra fineza: The Metamorphosis of Diana*, *Hispanic Review*, Vol. 73, No. 3, 275-290
- CORNEJO POLAR, Antonio
1994 *Escribir en el aire, ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Editorial Horizonte
- COSGROVE, Denis
1990 "Environmental thought and action, pre-modern and post-modern", *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, 15, 3, Londres, Blackwell Publishing/The Royal Geographical Society, 344-358
- COUPE, Laurence
2002 "Northrop Frye on Myth, An Introduction, Review", *The Journal of Religion*, 82, 1, Chicago, The University Chicago Press, enero, 164-166
- CURATOLA, Marco y Mariusz S. Ziolkowski, (eds.)
2008 *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo*, Lima, PUCP, IFEA

- DÁVILA BRIZEÑO, Diego
 1965 [1586] *Descripción y Relación de la provincia de los Yauyos toda Anan Yauyos y Lorin Yauyos, Relaciones Geográficas de Indias*, Jiménez, M. ed., Vol. I, CLXXXIII, Madrid, Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 155-165
- DE VON HILDEBRAND, Elizabeth
 1988 *Rituales y Fiestas de Las Américas*, Bogotá, Ediciones Uniandes
- DEMAREST, Arthur
 1998 *Religion and Empire. The dynamics of Aztec and Inca expansionism*, Cambridge, Cambridge University Press
- DENEGRI, Francesca
 1996 *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima, IEP, Flora Tristán
- DENHAM, Robert
 1978 *Northrop Frye and Critical Method*, University Park, Penn State University Press
- DENHAM, Robert
 2004 *Northrop Frye, Religious Visionary and Architect of the Spiritual World*, Charlottesville, The University of Virginia Press
- DERRIDA, Jacques y Gianni Vattimo, eds.
 1996 *La religión*, Madrid, PPC
- DESCOLA, Philippe
 2003 *Antropología de la naturaleza*, Lima, IFEA/Lluvia Editores
- DOLLFUS, Olivier
 1981 *El reto del espacio andino*, Lima, IEP
- DOWNEY, Patrick
 2000 *Serious Comedy, The Philosophical and Theological Significance of Tragic and Comic Writing in the Western Tradition*, Maryland, Lexington Books
- DUEÑAS, Alcira
 1998 “Andean Discourses of Power in Mid-Eighteenth Century Peru: The Writings of Fray Calixto de San José Túpac Inca”, Prepared for delivery at the 1998 meeting of the *Latin American Studies Association*, Chicago, Illinois, September 24-26, <http://168.96.200.17/ar/libros/lasa98/Duenas.pdf> 26 de febrero de 2012
- ELIADE, Mircea
 2000 *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós
- ESCOBAR, Alberto
 1984 *Arguedas o La utopía de la lengua*, Lima, IEP

- ESCRIBENS, Paula y Eloy Neyra
 2010 *Salud mental comunitaria, Una experiencia de psicología política en una comunidad afectada por la violencia*, Lima, DEMUS
- ESTENSSORO, Juan Carlos
 2003 *Del paganismo a la santidad : la incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532-1750*, Lima, PUCP, Instituto Riva- Agüero, IFEA,
- FLORES GALINDO, Alberto
 2005 [1987] *Buscando un Inca*, Lima, Sur
- FREUD, Sigmund
 1982 [1913] *Tótem y tabú, Obras completas*, Vol. XIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores
- FRYE, Northrop
 1979 "Literature, History and Language", *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association*, 2, 2, Chicago, Midwest Modern Language Association, otoño, 1-7
 1988 *El gran código, Una lectura mitológica y literaria de la Biblia*, Gedisa, Barcelona
 1991 "Response", *Eighteenth-Century Studies*, 24, 2, Special Issue, Northrop Frye and Eighteenth-Century Studies, Baltimore, The John Hopkins University Press, invierno, 243-249
 1991 [1959] *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila
 2007 *La imaginación educada*, Barcelona, Sirtes
- GANS, Eric
 1978 "Northrop Frye's Literary Anthropology", *Diacritics*, 8, 2, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, verano, 24-33
- GARAGALZA, Luis
 1990 *La interpretación de los símbolos, hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*, Barcelona, Anthropos
- GARCÍA BEDOYA, Carlos
 2004 *Para una periodización de la literatura peruana*, Lima, UNMSM
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca, 1539-1616
 2010 *Comentarios reales de los Incas*, editores: Raúl Castro Pérez, Yesenia Silva Vargas, Álvaro Sialer Cuevas, Lima, El Comercio, Producciones Cantabria
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio
 1996 *El texto narrativo*, Síntesis, Madrid
- GEERTZ, Clifford
 1987 *La interpretación de las culturas*, México D.F., Gedisa
- GENETTE, Gerard
 1997 *Palimpsests, Literature in the Second Degree*, Lincoln, University of Nebraska Press

- GIRARD, René
 1973 “Lévi-Strauss, Frye, Derrida and Shakespearean Criticism”, *Diacritics*, 3, 3, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, Otoño, 34-38
 2002 *Veo a Satán caer como el relámpago*, Barcelona, Anagrama
- GLINZ, Hans
 1973 *Textanalyse und Verstehenstheorie I, Methodenbegründung, soziale Dimension, Wahrheitsfrage - acht ausgeführte Beispiele*, Frankfurt a, M, Athenäum Verlag
- GOLTE, Jürgen
 1980 *La racionalidad de la organización andina*, Lima, IEP
- GONZÁLEZ, María Antonia
 s/d “La poética de Aristóteles desde Gadamer y Ricoeur”, <http://www.magonzalezvalerio.com/mimesisymythos.pdf>, [Consulta 13 de setiembre de 2011],
- GREIMAS, A. J.
 1980 Estudio preliminar, *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva : metodología y aplicación*, Buenos Aires, Hachette/
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe
 2001 [1616] *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Copenhague, Biblioteca Real de Dinamarca
- GUDAS, Fabian
 1978 “Northrop Frye on Culture and Literature, A Collection of Review Essays Review”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37, Londres, Blackwell Publishing/The American Society for Aesthetics, otoño, 106-107
- GUTHRIE, Stewart, Joseph Agassi, et. al
 1980 A Cognitive Theory of Religion [and Comments and Reply], *Current Anthropology* , Vol. 21, No. 2, 181-203
- GUTIÉRREZ, Gustavo
 1990 *Entre las calandrias: un ensayo sobre José María Arguedas*, Lima, CBC
- HAMILTON, A. C.
 1991 *Northrop Frye, Anatomy of his Criticism*, Toronto, University of Toronto Press
- HAMPE-MARTÍNEZ, Teodoro
 1993 “The Diffusion of Books and Ideas in Colonial Peru, A Study of Private Libraries in the Sixteenth and Seventeenth Centuries”, *The Hispanic American Historical Review*, 73, 2, Durham, Duke University Press, 211-233
- HART, Jonathan
 1994 *Northrop Frye, The Theoretical Imagination*, Nueva York/Londres, Routledge
 1995 “Northrop Frye and the End/s of Ideology”, *Comparative Literature*, 47, 2, Durham, Duke University Press/University of Oregon, primavera, 160-174

- HARTMANN, Roswith
 1981 “El texto quechua de Huarochirí. Una evaluación crítica de las ediciones a disposición”, *Histórica*, Lima, PUCP, Vol. 5, No 2, 167-197
- HERRERAS, Enrique
 2008 “La idea de la justicia en la obra de Esquilo”, *Δαίμων, Revista de Filosofía*, 45, Murcia, 55-70
- HINDEN, Michael
 1980 “Northrop Frye on Culture and Literature, A Collection of Review Essays, Review”, *Journal of Aesthetic Education*, 14, 2, The Champaign, University of Illinois Press, 105-107
- ITIER, César
 2000 “¿Visión de los vencidos o falsificación? Datación y autoría de la *Tragedia de la muerte de Atahuallpa*”, *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 30, 1, Lima, IFEA, 103-121
- JUNG, C.G.
 2007 “Dos Escritos sobre Psicología Analítica”, En, *Obras Completas*, Vol, 7, Madrid, Trotta
- KAPSOLI, Wilfredo
 1985 «La muerte del rey Inca en las danzas populares y la relación de Pomabamba», *Tierra adentro*, III, 3, Lima, 139-176
- KERMODE, Frank
 1983 [1967] *El sentido de un final, estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa
- KUHNS, Richard
 1959 “Professor Frye’s Criticism”, *The Journal of Philosophy*, 56, 19, Journal of Philosophy, Inc, 745-755
- LANE, Kevin
 2012 “Inca, Chapter 36” *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion*, Timothy Insoll editor, Oxford University Press, p. 571-584
- LARA, Jesús
 1957 *Tragedia del fin de Atawallpa*, Cochabamba, Imprenta Universitaria
- LEE, Orville
 1999 “Social Theory across Disciplinary Boundaries, Cultural Studies and Sociology”, *Sociological Forum*, 14, 4, Berlín/Nueva York, Springer, 547-581
- LEMLIJ, Moisés y Luis Millones, eds.
 1991 *El umbral de los dioses*, Lima, Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos
- LÉVI-STRAUSS, Claude
 1999 [1964] *El Pensamiento Salvaje*, México, FCE

- LIENHARD, Martin
 1992 *La voz y su huella, escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*, Lima, Horizonte
- 2011 "Indoamericanismo, afroamericanismo y mitología nacional en las artes y la literatura de América Latina y el Caribe (c. 1910-1940)", CHOCANO et al (ed.), *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*, Madrid/ Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 41-66
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes
 1996 "Wakcha, pachakuti y tinku: tres llaves andinas para acceder a la escritura de Arguedas", *Las cartas de Arguedas*, edición de John V. Murra y Mercedes López-Baralt, Lima, PUCP, 298-330
- LÓPEZ-TELLO, Eduardo
 2003 *Simbología y lógica de la redención: Ireneo de Lyon, Hans Küng y Hans Urs von Balthasar leídos con la ayuda de Paul Ricoeur*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana.
- LOZADA, Blithz
 2006 *Cosmovisión, historia y política en los Andes*, La Paz, Producciones CIMA
- MACCORMACK, Sabine
 1993 *Religion in the Andes: Vision and Imagination in Early Colonial Peru*, Princeton University Press
- MANNHEIM, Bruce with Krista E. Van Vleet
 1998 "The dialogics of Quechua narrative", *American Anthropologist*, 100 (2), 326-346
- MANRIQUE, Nelson
 1980 *La Guerra del Pacífico y la crisis de la fracción terrateniente de la sierra central del Perú (1879-1888)*, Lima, Universidad Nacional Agraria, Taller de Estudios Andinos
- 1998 Martínez Sahuquillo, Irene
 Anomia, Extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo XX. *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, 84, 223-242
- MARZAL, Manuel
 2002 *Tierra encantada. Tratado de antropología religiosa de América Latina*, Madrid, Trotta, PUCP
- MELETINSKI, Eleazar M.
 2001 *El mito: literatura y folclore*, Madrid, Akal
- MILLONES, Luis
 1988 *El Inca por la Coya, Historia de un drama popular en los Andes peruanos*, Lima, Fundación Ebert
- MILLONES, Luis y Renata Mayer
 2012 *La fauna sagrada de Huarochiri*, Lima, IEP, IFEA

- MILOSLAVICH, Diana y Yolanda Westphalen
 1999 “Diosas en el manuscrito quechua de Huarochirí”, *Mujeres y género en la Historia del Perú*, Margarita Guerra (ed.), Lima, Cendoq Mujer
- MOROTE BEST, Efraín
 1988 *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*, Cusco, CBC
- NANCY, Jean-Luc
 2000 *La comunidad Inoperante*, traducción de Juan Manuel Garrido, Santiago de Chile, Arcis
- NOHRNBERT, James C
 2001 “The Master of Myth of Literature, An Interpenetrative Ogdoad for Northrop Frye”, *Comparative Literature*, 53, 1, Durham, Duke University Press/University of Oregon, invierno, 58-82
- NUGENT, Guillermo
 1991 “Los barrios culturales, observaciones para una guía de calles (Mestizaje y proyecto educativo interculturalidad)”, Ponencia presentada en el seminario sobre el tema organizado por *Fom, Ciencias*, Lima, 30 de agosto
 1991 *El conflicto de las sensibilidades propuestas para una interpretación y crítica del siglo XX peruano*, Lima, CBC
 1992 *El laberinto de la choledad, formas peruanas del conocimiento social*, Lima, Fundación Friedrich Ebert
- ONG, Walter
 1987 *Oralidad y escritura, tecnologías de la palabra*, México, FCE
- ORTIZ, Alejandro
 1986 “Imperfecciones, demonios y héroes andinos”, *Antropológica*, PUCP, Num 4, 191-224
 1991 Matrimonio y cambio cósmico: Huatyacuri, *Antropológica*, Lima, PUCP, Num 9, 53-72
 1980 *Huarochirí, 400 años después*, Lima, PUCP
- ORTMANN, Dorothea
 2004 *Anuario de ciencias de la religión: las religiones en el Perú de hoy*, Lima, UNMSM
- OSSIO, Juan
 1973 *Ideología mesiánica del mundo andino*, [S.l.], Ignacio Prado Pastor
- OVIEDO, José Miguel
 1959 “¿Es útil el sacrificio de la poesía?”, *Literatura*, 3, Lima
- PEASE, Franklin
 1973 *El dios creador andino*, Lima, Mosca Azul
- PINILLA, Carmen María (ed.)
 2003 *Primera mesa redonda sobre literatura peruana y sociología del 26 de mayo de 1965*, Lima, IEP

- POLANSKY, Steve
 1981 "A Family Romance—Northrop Frye and Harold Bloom, A Study of Critical Influence", *Boundary 2*, 9, 2, Durham, Duke University Press, 227-246
- QUEZADA, Oscar
 2008 "Vectores Fóricos y dimensiones tensivas en el Manuscrito de Huarochiri", *Tópicos del Seminario*, julio-diciembre, número 020, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 71-111
- RAMÍREZ, Susan
 2005 *To Feed and be Fed. The Cosmological Bases of Authority and Identity in the Andes*, Stanford, Stanford University Press
- REISZ, Susana
 1986 *Teoría literaria, Una propuesta*, Lima, PUCP
- RICOEUR, Paul
 2003 *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica, III. Introducción a la simbólica del mal*, Buenos Aires, FCE
 1995a [1983] *Tiempo y narración I, Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI
 1995b [1984] *Tiempo y narración II, Configuración del tiempo en el relato de ficción*, México, Siglo XXI
 1996 [1985] *Tiempo y narración III, El tiempo narrado*, México, Siglo XXI,
- ROCHABRÚN, Guillermo (ed.)
 2011 «¿He vivido en vano?» *La Mesa Redonda sobre Todas las Sangres del 23 de junio de 1965*, Lima, IEP, PUCP
- ROHDE, Erwin
 1983 *Psique: la idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, traducido del alemán por Wenceslao Roces, México, FCE
- ROJAS ZOLEZZI, Enrique
 1994 *Los asháninka, un pueblo tras el bosque, contribución a la etnología de los campesinos de la Selva central peruana*, Lima, PUCP
- ROSTWOROWSKI, María
 1988 *Historia del Tahuantinsuyu*, Lima, IEP
 2002 *Obras completas II. Pachacamac y el Señor de los Milagros. Una trayectoria milenaria*, Lima, IEP
 2007 *Estructuras andinas del poder, ideología religiosa y política*, Lima, IEP
- ROTHWELL, Kenneth
 1974 "Northrop Frye's Anatomy Again, A Reply to Mr. James Schroeter, *College English*, 35, 5, Urbana, National Council of Teachers of English, 595-600
- ROWE, William
 1996 *Ensayos arguedianos*, Lima, SUR, UNMSM

- ROWE, William y Helena Usandizaga (eds.)
2011 *Huellas del mito prehispánico en la literatura latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt, Vervuert
- RUBINA, Celia
1989 *Estructura significativa del relato mítico e identidad cultural andina en una tradición sobre Cuniraya Huiracocha*, Lima, Tesis (Br.), PUCP, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Sección Lengua y Literatura
1995 “La piedra “inkaychu”: una configuración discursiva andina”. *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, Num 11/12, enero- diciembre, 285-302
- SAID, Edward
1985 *Beginnings, Intention and Method*, Columbia, Columbia University Press
- SALOMON, Frank
2004 *Los quipocamayos, el antiguo arte del khipu en una comunidad campesina moderna*, Lima, IFEA
- SCHNIEWIND, Alexandrine
1998 “Remarks on the spoudaios in Plotinus I 4 [46]”, Conferencia presentada en the *Twentieth World Congress of Philosophy*, Boston, [//www.bu.edu/wcp/Papers/Anci/AnciSchn.htm](http://www.bu.edu/wcp/Papers/Anci/AnciSchn.htm), [Consulta 27 de abril de 2012]
- SCHROETER, James
1972 “The Unseen Center, A Critique of Northrop Frye”, *CollegeEnglish*, 33, 5, Urbana, National Council of Teachers of English, 543-557,
- SCHWARTZ, Sanford
1981 “Reconsidering Frye”, *Modern Philology*, 78, 3, Chicago, The University of Chicago Press, 289-295
- SILVERBLATT, Irene
1987 *Moon, Sun and Witches. Gender Ideologies and Class in Inca and Colonial Perú*, Princeton University Press
- STALLER, John E., Robert H. Tykot y Bruce F. Benz
2006 *Histories of maize: multidisciplinary approaches to the Prehistory, Linguistics, Biogeography, Domestication, and Evolution of Maize*, Emerald Group Publishing
- STEIN, William
2010 *Repensando el discurso andinista*, Lima, SUR
- TAYLOR, Gerald
1987 *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII. Versión paleográfica, interpretación fonológica y traducción al castellano. Estudio biográfico sobre Francisco de Ávila de Antonio Acosta*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Francés de Estudios Andinos
2000 *Camac, camay y camasca y otros ensayos sobre Huarochirí y Yauyos*, Cusco, IFEA, CBC

- 2003 *El sol, la luna y las estrellas no son Dios... la evangelización en quechua (siglo XVI)*, Lima, IFEA, PUCP
- TELLO, Julio C. y Próspero Miranda
1923 “Wallallo: Ceremonias gentílicas realizadas en la región cisandina del Perú central”. En *Revista Inca*, Vol I, N° II, 475-549
- TILLICH, Paul
1968 *La dinámica de la fe*, Buenos Aires, Aurora
- TODOROV, Tzvetan
1991 [1984] *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós
2006 *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Paidós
- TRIMBORN, Hermann
1953 “El motivo explanatorio en los mitos de Huarochirí”. Lima, *Letras* 49, 135-146
- UBILLUZ, Juan Carlos
2012 Conferencia ‘La teología política de Arguedas’, *Congreso internacional del centenario de José María Arguedas*, Birkbeck, Universidad de Londres, Jueves 13 de octubre
- VALCÁRCEL, Luis
1943 *Historia de la Cultura Antigua del Perú*, T. I, Vol. I, Lima, Imprenta del Museo Nacional
- VARGAS UGARTE, Rubén, S.J.
1951 *Nuestro Romancero*, Lima, Talleres Gráficos de Tipografía Peruana
- VERNANT, Jean-Pierre
2000 *El universo, los dioses, los hombres. El relato de los mitos griegos*, traducido del francés por Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, Manuela Carneiro da Cunha, Simone Dreyfus... et al.
1993 *Amazonia: etnología e historia indígena*, Sao Paulo, Nucleo de Historia Indígena e do Indigenismo
- WEISS, Gerald
1975 *Campa cosmology. The world of a forest tribe in South America*, New York, Anthropological papers of the American Museum of Natural History
- XIE, Shaobo
1996 “History and Utopian Desire, Fredric Jameson’s Dialectical Tribute to Northrop Frye”, *Cultural Critique*, 34, Minneapolis, University of Minnesota Press, 115-142
- ZIOLKOWSKI, Eric J
1991 “Religion and Literature, Mircea Eliade and Northrop Frye”, *The Journal of Religion*, 71, 4, Chicago, The University of Chicago Press, 498-522

ZUIDEMA, Tom

2010 *El calendario inca. Tiempo y espacio en la organización ritual del Cuzco. La idea del pasado*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Peru