Vertientes de la Contemporaneidad

Géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana



Elena Altuna - Betina Campuzano (compiladoras)

EDITORIAL Caligrafías

Altuna, Elena
Vertientes de la contemporaneidad : géneros híbridos y nuevas subjetividades / Elena Altuna ; Betina Campuzano ; compilado por Betina Campuzano ; Elena Altuna. - 1a ed . - Quilmes : Caligrafías, 2016.
CD-ROM, EPUB

ISBN 978-987-28035-3-7

1. Literatura Latinoamericana. I. Campuzano, Betina II. Campuzano, Betina, comp. III. Altuna, Elena, comp. IV. Título.
CDD 860

Titulo: "Vertientes de la contemporaneidad. Géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana "

Compiladores: Elena Altuna y Betina Campuzano
Corrección de textos: Verónica Gutiérrez

Primera edición digital en: CD - ROM
Tiradas: 300 CD-ROM
Caligrafías, noviembre de 2016
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Colección "Nuestra América en su crítica", volumen 1
Arte de tapa: Fernando Qüerio
Diseño y diagramación: Manuel Páez, DG, UNLP, para Editorial Caligrafías

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

© 2016, de los autores de la introducción, notas y artículos.
© 2016, Caligrafías.

LA NOVELA ANDINA: ENTRE LA MELANCOLÍA Y EL CARNAVAL

Beatriz Elisa Moyano
Proyecto N° 1913 CIUNSa.
Universidad Nacional de Salta

La reescritura novelística de mitos y creencias populares andinas, transmitidos oralmente de generación en generación, en una textualización evidente de lo que Lotman llamara "memoria en el texto" (1996), es frecuente y se encuentra relacionada con la importante recuperación de la sabiduría y la cosmovisión indígenas que se ha realizado en las últimas décadas. Algunos de esos textos reescriturales son parte del corpus que va a explorarse en el presente capítulo y constituyen una pequeña muestra de esa línea de la narrativa andina, la que recobra la memoria indígena y algunas formas del relato oral. Es importante decir desde el comienzo que, gracias a esos rescates, las novelas -una boliviana y una peruana- podrían relacionarse de alguna manera con la transculturación narrativa (Rama 1984). Si el humor y la parodia pueblan las páginas de la primera y la novela roza lo carnavalesco como forma de resistencia propia de la cultura popular (Bajtín 2004), no hemos encontrado este efecto en la otra. Ahora

bien, si ambas transgreden las convenciones de la estética realista, con manifestaciones autorreferenciales o metaficcionales (reflexivas en torno al quehacer literario) o con el uso de estrategias diversas entre las que podemos hallar el uso del monólogo interior, no encontramos, sin embargo, una definitiva ruptura de la linealidad temporal.

Una segunda línea de la novela andina, la que registra una fuerte ruptura de esa linealidad y también una intensa polifonía, va a ser estudiada en otras dos novelas (de nuevo una peruana y una boliviana) que no se limitan a hacer un rescate de discursos orales como en el caso anterior, sino que muestran una nutrida intertextualidad presente en una fuerte conciencia tanto del autor como de los narradores de que la escritura está hecha a partir de lecturas. En ambas es importante el peso de la letra (de lo letrado); y, en el caso de la novela peruana (como en la boliviana del primer grupo) la metaficción, que aparece en comentarios acerca del acto de construir ficciones.

Los textos de los autores cochabambinos Ramón Rocha Monroy y Juan Claudio Lechín Weise (Cochabamba es un departamento considerado bisagra entre el Oriente y el Occidente bolivianos), a pesar de pertenecer uno a una línea y otro a la otra, producen un efecto de comicidad propio de la ruptura de ciertas normas, que no tienen las dos novelas peruanas, cuyos autores Óscar Colchado Lucio y Fernando Rivera, aunque provienen de departamentos costeños (Ancash y Arequipa), se acercan en sus textos a la melancolía serrana.

Una curiosidad final, los autores que escriben las novelas que analizaremos como pertenecientes a la primera línea descripta comparten una característica biográfica: no vivir, ni haber vivido ni estudiado en EUA, cosa que tienen en común los de las novelas que estudiamos en la segunda línea.

La inscripción de lo oral

La narrativa de los departamentos orientales de Bolivia (Pando, el Beni, Santa Cruz y Tarija) resquebraja la gravedad y la ruralidad de la escrita desde fines del siglo XIX hasta la primera mitad del XX, preocupada por la identidad y la nación, ya que incorpora el humor, la parodia y las problemáticas urbanas. Si el ejemplo paradigmático de aquella solemnidad es la novela *Juan de la Rosa* (1885) del cochabambino Nataniel Aguirre, mencionada por la crítica como ficción fundacional de Bolivia[1], las rupturas se harían

[1] En esa novela la contribución criolla, "blanca", al mestizaje era vista como superior a la contribución indígena (Paz Soldán 401).

presentes en novelas como *Jonás y la ballena rosada* (1987) del cruceño Wolfango Montes Vanucci (1951) que, según Edmundo Paz Soldán, "da paso a la irreverencia, al humor sin tapujos", en la que "el pudor a la hora de representar la sexualidad es reemplazado por una descarnada y liberadora franqueza" y que "tiene como escenario a Santa Cruz, polo dinámico del progreso en la Bolivia contemporánea". Él agrega que "la novela muestra un desplazamiento importante: ya no es el mundo rural de Occidente el que nos revela la esencia de la identidad nacional, como ocurre en buena parte de la narrativa de la primera mitad del siglo XX, sino el mundo urbano, la pujante burguesía del Oriente" (407).

Dentro de ese panorama, vamos a centrarnos en *El run run de la calavera* del escritor y periodista Ramón Rocha Monroy (1950), novela que, situada espacialmente en el pequeño poblado cochabambino de Pocona, conserva la ambientación rural, pero utiliza los recursos del humor y la parodia en su tratamiento de las creencias andinas.

Digamos para comenzar que, cuando el autor anunciara la presentación de su libro en Salta, la asociación del título con una ronda de la infancia en la que cantábamos "al tun tun de la cala calavera / al que se duerme le tiran una pera", fue inmediata y originó la errónea hipótesis de lectura de que se trataba de un libro para niños. Las palabras enunciadas en ese acto y la posterior lectura del texto ayudaron a descartarla, pues el mismo, destinado a un público adulto (está recomendada entre las quince novelas que todo boliviano debiera leer) desde su primera parte, pone en contacto al lector, en un rescate jocoso de las creencias populares de la región andina, con una cosmovisión en la que el universo de lo sagrado y el mundo de los muertos no están separados del universo profano y el mundo de los vivos. Para confirmar que se trata de un libro para adultos, podríamos decir que, ya en la segunda parte, en la que el tono humorístico continúa, la transgresión de las convenciones narrativas usadas en la primera provoca la aparición de un efecto metaficcional que exige la inmediata actualización del pacto de lectura. Este efecto, que es propio de toda novela que habla de sí misma o comenta aspectos del acto de producir ficciones, se acentúa con la aparición de algún personaje cómico, pero también reflexivo y crítico, que viola la estanquidad de los niveles de la comunicación narrativa (autor/ lector; narrador/narratario; personaje/ personaje y sus respectivos circuitos comunicativos).

Antes de explayarnos en la diferencia entre las dos partes, aclaremos que el texto está salpicado de coplas tradicionales propias de la colosal fiesta de tintes carnavalescos

en la que todos los personajes se hayan envueltos y que la ronda aparece pero en una versión diferente: "El run run de la calavera / al que se mueva se le da una cuera" (Rocha Monroy 92).

La novela comienza con el relato de un narrador en tercera persona que habla de la caminata del Tata Néstor hacia el cementerio de Pisorga, seguido de un diálogo entre su patrona, Doña Pacífica, y la hermana de ésta quienes, en su obligada visita al cementerio durante el 1 de noviembre y mientras hablaban de la muerte de aquél, ocurrida esa madrugada, no lo vieron sentado ahí (43). Cabe aclarar que el Tata sí las veía, quiso saludarlas y la voz no le salió (lo cuenta el narrador), pero que el resto de los difuntos -doña Rosita, La Hacendosa, La Memoriosa y don Agustín (entre otros ya centenarios)- lo saludaron (en diálogos sorprendentes) mientras se acicalaban para recibir las ofrendas del día de los muertos. A pesar de ello, el último de los nombrados expresaba sus dudas, ya que tal vez, por ocuparse de velar a Néstor, se olvidarían de ellos; cosa que ocurre efectivamente y provoca un corte de ruta seguido por una caravana de muertos hacia Pocona donde se encuentran los vivos, de cuyos quehaceres (avisar a la gente, preparar comidas, bebidas y la casa para el velorio) se habla en capítulos distintos. A partir de la llegada de los esqueletos al pueblo, el texto habla de la actividad de unos alegres muertos animados que, sin semejanza alguna con los zombis de la literatura y el cine de terror, conviven con los vivos (que ahora pueden verlos, como habían podido hacerlo desde el comienzo los animales), con los santos y las santas (algunas de las cuales pierden su virginidad), la "Ñatita" (cariñoso nombre dado en la novela a la muerte) y hasta con el mismísimo hijo de Dios y participan de un festejo del que nadie quiere marcharse. Sin embargo, después de la orgiástica noche, en la que la carne y los huesos durmieron apilados, y habiendo partido ya la Ñatita, se van todos en caravana a enterrar al Tata Néstor.

La creencia en que los vivos y los muertos están juntos (aunque sea en algunos momentos del año), de que las divinidades están en la tierra y no en una especie de *topos uranos* y de que los animales tienen percepciones muy finas (entienden lo que les hablan los humanos, perciben a los muertos) explica todos los rituales que el texto va sumando: la preparación de ofrendas (*antawawas*) y chicha morada (*culli*) para dar de comer y beber a los muertos, el alimentar a la Pacha y los enterratorios con animales domésticos junto al muerto, entre otros. Cabe aclarar que el léxico indígena, marcado con cursivas,

aparece constantemente y es claramente inteligible por el co-texto, sin traducción ni glosario alguno. Por esta manera de resolver las distancias lingüísticas con el lector a través de una lengua llena de palabras quechuas, aymaras y arcaísmos, y, sobre todo, por su forma de poner en contacto esos universos culturales diferentes, la novela se acerca, en esta primera parte, a las leídas desde el concepto de "transculturación narrativa" (Ángel Rama).

Varios acontecimientos la acercarían a la narrativa fantástica porque causan enorme sorpresa a los habitantes de Pocona (un río se detiene durante el jolgorio y sus aguas se vuelven negras, aunque siguen siendo potables y útiles) o, tal vez, al realismo mágico porque varios sucesos fantásticos, que van desde la marcha de los muertos hasta el eructo de la Ñatita que se convierte en mariposa (entre otros), son tomados con total naturalidad.

Pero esos conceptos y esas filiaciones que proponemos no alcanzan a abarcar la enorme complejidad del texto ya que, en la segunda parte, se rompe cierta ilusión referencial que era posible en la primera, a pesar de la poco verosímil historia de los muertos vivientes: los personajes ya no caminan por el paisaje de Pocona, sino por las páginas y toman una paulatina conciencia de estar atrapados no en un cementerio sino en los renglones de la novela, en una evidente reflexión de ésta sobre sí misma y el quehacer literario en general.

La historia continúa en esta segunda parte. Don Agustín, líder natural de los esqueletos animados, que había dudado de si vendrían a verlos o se concentrarían en el velorio del Tata Néstor, y había también propuesto el corte de ruta y la marcha hacia el pueblo, intenta permanecer (después del regreso al cementerio) en el mundo de los vivos. Esta actitud estaba prefigurada en la primera parte en el hecho de que Agustín era el único difunto que tenía un reloj enmohecido que, al retornar al cementerio, deja a su hijo para que se lo repare. Queda sobreentendida su intención de pertenecer todavía al mundo de los que se rigen por el paso de las horas. Durante el 2 de noviembre, varios de los muertos lo acompañan en su retorno al pueblo en clara rebeldía contra la muerte, pero son puestos en su lugar por la Ñatita que vuelve, gana en un juego al que estaban por jugar e impone definitivamente el orden.

Veamos por qué la ilusión referencial se rompe en esta parte. Si un lector habituado a consumir textos realistas ya se habría asombrado en la primera parte por los elementos fantásticos y real-maravillosos de la novela, cuál será su sorpresa, cuando en la segunda, se suspendan todas esas convenciones narrativas. Esto ocurre desde el

momento en que el narrador, desviando el referente del mundo representado al discurso lingüístico que lo crea y transmite, dice que don Acuti (sobrenombre de Agustín) "se acercó al margen de esta página" y en vez de contar que el jeep de Orozco, personaje que acaba de aparecer, dobla las curvas del camino hacia Pocona dice que lo hace "por la esquina inferior derecha de esta página" (116).

La aparición de un personaje apellidado Zabala, descripto cómicamente como "un hombre de mediana estatura, vestido con un pijama a rayas amarillas y violetas, rapado el cabello y muy inquieto de rostro" que "caminaba por el margen como si tuviera apuro de llegar a una cita impostergable" y que "había elegido el margen derecho de esta página para saltar abriendo los pies como tijeras", finalmente "saltó entre dos renglones y corrió al centro de esta página" (123), aparece instalándose en la novela y dándole la posibilidad de la reflexión sobre el quehacer literario de la que hablábamos. Y esto ocurre porque este personaje, al caminar, no toca la tierra o las plantas sino las letras del alfabeto: recorre "los surcos de las letras […] apreciando el copete menudo de una *i* […] sopesando una *o* cubierta de tierra […] mostrando una *b"* y pinchándose el dedo con "las púas de una *u*" (127) descolocando completamente a un lector poco habituado a leer textos metaficcionales que se caracterizan justamente por llamar la atención acerca de sí mismos, concretamente, acerca de esos materiales con los que están hechos.

En un momento posterior, Zabala asume una actitud autoral ya que el narrador pinta una escena y luego cede la voz a dos personajes que conversan. A partir de ahí, Zabala la da vuelta completamente: nomina a los personajes, utilizando nombres de artistas paceños (un médico y cuentista y un pintor) realmente existentes o ya fallecidos, e invierte los planteos de su diálogo inicial en el que se hablaba de "un hilo de luz bajo la puerta" (129).

> Zabala se rascó la cabeza y decidió que el hombre del sombrero alón era Arturo Borda, y el del búho, Rolando Costa Arduz. Tachó de su memoria el hilo de luz y recompuso la escena.
>
> -No ha salido, qué suerte –dijo Costa Arduz.
>
> -Cómo no va a salir, si está todo oscuro –dijo el Toqui Borda.
>
> -Precisamente por eso, Toqui. Cuando él está, apaga todas las luces (130).

El narrador muestra que Zabala continúa haciéndose cargo de la narración de los sucesos pues más adelante dice "Zabala decidió que el de la clepsidra era Jaime Saénz"

(que fue un poeta de La Paz) y "tuvo que aguzar el oído para percibir un diálogo secreto" (130) en el que se habla justamente de la rebelión de los muertos en Pocona. La historia narrada en la novela pasa a ser objeto de comentario de estos personajes, bautizados con nombres de personas reales por Zabala y manejados por él que hasta entonces había sido un mero personaje de aquella; *mise en abyme* o *puesta en abismo* que, como modo de práctica reflexiva, sería el regreso al infinito de los reflejos del espejo para denotar el proceso literario. A partir de entonces, Zabala colabora intensamente en el proceso creador: "su rostro se iluminó al contar la docena de gorditos: antes que ingresaran a la página los corregía poniendo en sus manos tambores, trompetas […] pero el mayor se resistía a tomar el bombo mientras tuviera semejantes dimensiones. A Zabala le costó achicarlo" (133).

Las peripecias de la historia, o sea, la nueva partida de los muertos hacia el pueblo y la llegada de corresponsales de diarios de todo el mundo que han venido a cubrir los increíbles (y cómicos) sucesos, parecen reinstalar la existencia un referente extratextual, pero el narrador cuenta que Zabala ahuyentó a los periodistas "lanzándoles *eles* como jabalinas y algunos *unos* como saetas" (134) y dando gritos infructuosos: "-¡No pasarán! -gritó Zabala, sin embargo la multitud se coló por la reja abierta y corrió entre los renglones pisando, sin escrúpulos, vocablos y exclamaciones de protesta" (134).

De nuevo el referente es el texto mismo por su exhibición del artificio propio de toda obra literaria. Esto llega a un extremo, cuando el narrador, mostrando la actividad de Zabala en una página, dice:

> 'Todo fue inútil', se consoló Zabala. Se sentía asfixiado entre los límites escuetos de esta página [...] Ahora daba vueltas siguiendo el lado interno de la página, de este lado de la barda, con cierta dificultad pues saltaba los renglones erizados de mayúsculas y consonantes, en particular las que tenían el palito arriba. Esto mientras se empecinó en comparar la página con un sembradío, porque poco después comprobó que sus cuidados eran inútiles. Le bastó mirar al ras de la superficie blanca para comprobar que mayúsculas y minúsculas eran sólo un estampado plano, con relieves y tallos puramente imaginarios.

Continúa en un tono similar durante todo el párrafo siguiente en el que Zabala sale de la página para recorrer la totalidad del texto, actividad que prefigura la que realizará en el desenlace, como veremos más adelante.

> Luego reconstruyó el texto al derecho y al revés, de arriba abajo, en diagonal y en acróstico, hasta pisar el espacio de la primera letra y la postrera. Así amaneció en una página distinta, dejándose caer en el pozo de una *o*, y remontó el texto de este libro, página tras página, zambulléndose por los orificios de las letras del alfabeto […] Volvió páginas y páginas y se complació en hacer un alto al ver llegar al Bachiller en el cortejo de la Ñatita. La golilla, el sayo de velarte, la pluma de ganso en la diestra y el tintero en la siniestra […]
> -No recuerdo haberos visto antes se acercó a saludarle.
> -Mal haríais, buen hombre en extrañaros contestó el Bachiller-. Poca tinta, en verdad, destinóme esta historia.
> 'Qué bruto el autor de este libro', maldijo para sí Zabala. '¿Cómo desperdiciar semejante personaje?' (139-141).

Aquí el personaje ha cambiado de función; ya no es sólo el que pone al lector en situación de prestar atención al artificio propio de todo texto literario, ni el que reemplaza al autor; sino que llega a enojarse con él, verdadero emisor del acto comunicativo originario y, al criticarlo por su manejo de los personajes, salta de su nivel (la comunicación del personaje con otros personajes), pasando por alto el del narrador con el narratario, al del autor con su lector. En efecto, este episodio me obligó a mí como lectora a retroceder páginas atrás ya que el Bachiller nos parece un personaje totalmente nuevo. Cuando se retrocede hasta la primera parte, al momento de la llegada de la Ñatita, encontramos efectivamente al Bachiller como parte del cortejo (77) y páginas después durante los festejos en la "mesa serpentina", recitando "versos festejados con claqueos mortuorios" (87). Esta actuación del Bachiller que ha pasado desapercibida a los lectores y al propio Zabala, "caminador" del texto, se ve ampliada después de que este personaje, imitando la cervantina lengua del Bachiller, le preguntara: "¿Podéis decirme, por ventura, en qué pasajes puedo veros?" y, después de cruzar con él "páginas y páginas", usando un "aguzar de oído" (141), escuchar sus versos. En realidad, los versos son transcriptos recién en esta segunda parte, pero fue sorprendente darnos cuenta de la "inmiscución" de los personajes en nuestra comunicación, mediada por el pacto ficcional, con el autor.

Zabala recibe las quejas de otros personajes que consideraban no haber sido suficientemente tenidos en cuenta y llega a ser el confidente del protagonista, don Agustín, a quien consuela: "Yo he descubierto una cosa peor, don Agustín. Y es que no sólo usted, sino todos, vivos, muertos y santos que habitamos este libro, jamás podremos escapar de él. De este mundo no podemos caernos" (143).

En los capítulos siguientes hay una repetición, los personajes "inventados" por Zabala (Costa Arduz, el Toqui Borda y Jaime Sáenz) se encuentran en La Paz comentando lo ocurrido con los muertitos. De repente "Zabala imaginó entonces un callejón empedrado donde brillaba una puerta de lata oxidada […] En ese momento se abrió la puerta y los tres insignes cuerdos cayeron en la trampa: cruzaron el umbral de la chingana y aparecieron en esta página" (150). Interactúan entonces con el rescatado Bachiller y, una vez presentados a los otros personajes de la novela, con ellos. Más adelante, luego del fin de la historia, cuando la Ñatita ya ha puesto en su lugar a los muertos, Orozco, personaje de la segunda parte que había presentado a Zabala como su compadre y como "loco letrado" (127), tiene una actuación importante en el "cierre" de la novela, da unas últimas órdenes y, al final, literalmente la cierra:

> Orozco despertó sigilosamente a los fotográfos nipones y a los mochileros gringos. Era hora de partir. El pueblo se encargaría de enterrar a sus muertos.
> - ¿Y nosotros? –preguntaron Saenz, Costa Arduz y Borda.
> -Nos vamos juntos –ofreció, encendiendo el motor de jeep (160).

Pero es Zabala, especie de alter ego del autor por su portentosa imaginación (154) y por sus aportes al enriquecimiento de la historia con la creación de nuevos personajes y la revalorización de alguno poco tenido en cuenta por él, quien debía (a la manera del último de los Buendía que lee los manuscritos mientras llega el fin de la estirpe) realizar las últimas reflexiones propias de la autoreferencialidad de la novela:

> A media mañana, Zabala lloraba de bruces sobre la palabra *triste*. Toda la noche había recorrido desolado por estas páginas y, al amanecer, comprobó que estaba condenado a vagar eternamente por ellas, porque jamás encontraría una salida. Se sintió como una mariposa disecada en un libro, viviendo la vigilia del olvido, y esperando que alguna vez alguien lo leyera, aunque fuera un recluso en un manicomio o un condenado a cadena perpetua.
> Alzó la vista y vio la multitud de fotógrafos y mochileros que se iban […] Borda y el Bachiller se difuminaban por el aire. Saenz y Costa Arduz yacían en el toldo del jeep amarillo (160).

Entre sus visiones se encuentra también Orozco que "cerraba la cremallera ondulante del camino, clausurando para siempre el paisaje y esta novela" (160).

Otra novela que pone en contacto al lector con el universo de las creencias populares de la región andina en la que *el mundo de los muertos* no está separado del de los vivos es *Rosa Cuchillo* (1997) de Óscar Colchado Lucio (1947), quien, nacido en Huallanca (Ancash), reside en Lima desde 1983. La novela se abre con un diálogo (sin guiones) sobre la muerte en medio del viaje de uno de los dialogantes hacia el mundo de arriba (Janaq Pacha). El personaje, que luego descubrimos es Rosa (acompañada de su perro) y la protagonista de una de las historias lineales que se entrecruzan, relata en primera persona y hasta el final de la novela, las peripecias de ese ascenso por escarpadas montañas.

Rosa Cuchillo está organizada en bloques espaciados por renglones en blanco sin división de capítulos e intercala esa narración en primera persona, la de la propia Rosa, que en su llegada al Janaq Pacha, busca a su hijo Liborio, muerto recientemente en un enfrentamiento armado; y la que, contada en segunda, tiene a este hijo como protagonista. Se trata del relato de su actuación con *Sendero Luminoso* -movimiento que le genera dudas, pues llega a pensar que es sólo una lucha por el poder de los *mistis* entre sí en la que se detiene para aprender-; está atravesado por un sueño, devenido de una concepción andina del mundo: la creación de un ejército que los excluya, permita el pachacuti y el reinado de Incarrí; acompañado por una ilusión: la de concretar su amor por una guerrillera, Anguicha. Como en un círculo, la gesta de Liborio termina con su muerte que provoca la de su madre. En otras palabras, la historia de él, relatada en segunda persona, es anterior a la de ella y su causa, aunque sea ésta la que inicia la novela. Las dos terminan con el encuentro de ambos en el Janaq Pacha, cuando el muchacho está a punto de volver a la tierra para cumplir el sueño mencionado. Esto muestra la circularidad del tiempo y confirma la falta de separación entre los mundos de vivos y muertos, propia de la cosmovisión *andina*. En algunas oportunidades aparece, en el entrecruzarse permanente de las dos voces mencionadas anteriormente, una tercera. Es la de Mariano Ochante, personaje que, escondido en su casa durante su convalecencia de una herida de bala, produce un monólogo interior, discurso entrecortado y a veces onírico con severos quiebres de la linealidad temporal que regía las otras historias, ya que en esta oportunidad los recuerdos de pasados diversos se entremezclan con las reflexiones sobre el presente. Finalmente aparece la de un agente de las fuerzas antisubversivas que, en medio de la lucha, comete violaciones contra los derechos humanos. La innovación

presente al utilizar varias voces y el tiempo del relato quebrado de Ochante, no está en la construcción de los personajes ya que, en este caso, fueron concebidos a la manera tradicional y dotados de una biografía, como Rosa, diosa devenida mortal que vuelve al Janaq Pacha, y como su heroico hijo Liborio, que sembrado en su vientre por Pedro Orcco, el dios de la montaña, cuando ella estaba en el Kay Pacha, muere para retornar a cumplir su sueño.

La novela de Colchado posee una "memoria en el texto" dada en la reescritura de numerosas creencias andinas (como la del perrito que guía a su amo al Janaq Pacha) y de varios mitos como por ejemplo el del Wamani (dios-montaña) enamorado, entidad viviente que impacta de formas diversas en el mundo de los seres humanos, o el de Incarrí (Inca rey), que despedazado reconstruye de a poco su cuerpo a fin de volver a reinar. También tematiza la cuestión de la memoria y el olvido en el viaje que la diosa Cavillaca, devenida Rosa Cuchillo, realiza al y desde el Kay Pacha, con olvido y posterior recuerdo de su condición divina. En el periplo de esta diosa, mencionada -según Víctor Quiroz (2006) que cita a Arguedas (1975)- en el famoso Manuscrito de Huarochirí[2], como en el de su hijo Liborio, se hace patente la concepción andina cíclica del tiempo, la contigüidad de los mundos sagrado y profano y el carácter renovador del mito.

Además de esta reescritura de los mitos que constituye la "memoria en el texto", aparece una "memoria de los textos". Son aquellos que Lotman mencionó como *textos-código* (95). En este caso, nos referimos a ciertos modelos ideales a los que vuelven siempre los contadores de historias —personajes típicos de una cultura eminentemente oral— y que poseen ciertas estrategias (aliteraciones, onomatopeyas, repeticiones de palabras como "rápido, rápido" y de frases hechas como "dizque", "nomás" o "de un derrepente", reiteradas a lo largo de la novela) que los hacen aptos para ser retenidos por la memoria. En este plano, estudiado en profundidad por Víctor Quirós (2006) a quien parafraseamos, la escritura se oraliza, y esto significa un paso adelante con respecto al rescate que llamamos "memoria en el texto", pues no se actúa sólo en el plano del contenido sino también en el de la expresión. Esta recuperación de los modos de decir se convierte en la verdadera utopía de la novela. En efecto, dice Quirós que, a través de las onomatopeyas como de las interjecciones que registran la subjetividad, se inscribe

[2] Gonzalo Espino Relucé de la Universidad de San Marcos, estudia las estrategias narrativas quechuas del manuscrito y lo hace concretamente en la historia que narra la forma en que el dios Cuniraya Huiracocha embaraza a Cavillaca.

un componente auditivo a la lectura que evoca la performance oral andina, el acento popular cuestiona la norma canónica, la lengua se renueva asimilando mentalidades y lenguas occidentales y andinas en un pachacuti que acompaña al que Liborio está por realizar con su regreso al Kay Pacha. Esta renovación de la lengua hecha por el impacto de lo oral en la letra, que también podría leerse desde Rama, no aparece en el libro de Rocha Monroy ya que esta novela maneja solamente un español pleno de palabras indígenas y las maneras arcaizantes del Bachiller, ya comentadas.

La inscripción de la letra

En un trabajo publicado recientemente (Moyano 2012), marcamos algunas similitudes y diferencias entre dos novelas peruanas más o menos recientes, la ya analizada *Rosa Cuchillo* e *Invencible como tu figura* de Fernando Rivera. Vimos que en ambas se ficcionalizan aspectos de la historia reciente del Perú, como el accionar de Sendero Luminoso, y se escribe (aunque en forma divergente) acerca del pachacuti que permitiría un nuevo reinado de Inkarrí (es futuro y posible en la primera, cumplido y frustrado en la segunda). Al decir esto último, vemos que ambas recrean un aspecto notable del universo de creencias andinas, la creencia en Inkarrí (o inca rey) que, descuartizado por su hermano Españarrí quien lo envidiaba por sus riquezas, y hundido en la tierra, viene avanzando en la recuperación de sus miembros y que, cuando su cabeza se una al tronco, volverá a reinar y ocurrirá el pachacuti (los que están arriba serán sumergidos y los de abajo saldrán a la superficie).

Pero no es la reescritura de los mitos y las creencias andinas la que nos interesan en este apartado sino la polifonía de las novelas que son representativas de la segunda línea de narrativa andina, marcada en la Introducción, presente en la proliferación de narradores de ideologías distintas y en la huella de otros textos que pone en evidencia la conciencia del autor y de los narradores de que la escritura está hecha a partir de lecturas. Esto será estudiado en escritores de la región andina cuya característica biográfica común es vivir y trabajar o haber vivido, estudiado o trabajado en EUA, como ya dijimos.

Invencible... está separada en cuatro partes: "FIGURAS", "RETABLO", "TRAVESÍA" Y "SOBREVIVIR". Rodrigo, ya desde "FIGURAS", habla en primera persona y, de un momento a otro, una voz exterior en tercera se refiere a él como "el muchacho": "Avanzo detrás de los pies desnudos y fuertes de Valentina, no tengo las

cosas muy claras. El muchacho no sabe a ciencia cierta a dónde lo están llevando" (23). Se produce entonces un estallido del personaje concebido a la manera tradicional, y dotado de una biografía, como Rosa o como Liborio. Muchas personalidades lo habitan y en este sentido se cumple lo afirmado por Régine Robin:

> el texto contemporáneo en particular, ya sea relato, novela, autobiografía o autoficción, se esfuerza por borrar las marcas y las referencias, por aplicarse a la polifonía del sujeto, a su dispersión, a su imposibilidad de encuadrarse en su propia imagen, mediante toda clase de procedimientos de escritura, de puesta en texto, que van desde el doble a la ventriloquia, pasando por los efectos vocales: *voz del adentro, voz del afuera, voces actuales, voces antiguas, voces familiares, voces extrañas*, etc. (44 y 45)[3].

Este desdoblamiento de voces (Rodrigo habla con una *voz del adentro* y es hablado por una *voz del afuera*), implica uno que afecta la personalidad y tiene que ver con una historia de violencia familiar en la que "la mujer a quien llama madre" (36) o "la llamo madre" (26, 35) (que no es lo mismo que decir mi madre), lo culpa de su desgracia y lo somete a increíbles mortificaciones (25-26). El relato de esta historia hecha con los retazos aislados de la vida infantil del protagonista se presenta en simultáneo con la reflexión en torno al quehacer literario ya que, desde el principio, "todo es tan plano y ligero como una hoja de papel" (13), aquella donde la escritura se inscribe. Esto se aclara en "TRAVESÍA", cuando sabemos que Rodrigo, ya ciego, ha estado dictando sus memorias a Valentina: el discurso oral es grabado y luego escrito en la PC. La historia de este personaje (también marcado por la violencia familiar, su padre le ha cortado un dedo) se presenta (como la de Rodrigo) en una serie de esquirlas desordenadas cuya linealidad el lector debe reconstruir. En este caso, no se da el desdoblamiento de personas narrativas mencionado para Rodrigo, solamente ella habla de sí misma como "la chica" en la "Historia de una chica huérfana que se enamora de un joven aparecido en el río" (63-64) que explica unos dibujos hechos para ser impresos en platos de cerámica. Es importante decir que las fracciones de la "novela familiar" y las historias de amores y venganzas pasados (ver en "TRAVESÍA", "La venganza no es tan dulce", 180-187) de ambos personajes, se cruzan con los fragmentos del relato acerca de su vida en común, que incluye viajes y un largo cautiverio en una cueva, aparentemente en manos

[3] El resaltado es nuestro.

de guerrilleros, y que tampoco se presenta de manera lineal, sino que la temporalidad avanza y retrocede y los tiempos se mezclan, como en el sueño.

El protagonista, además, solicita a su amigo Reynaldo Ynka Pérez, quien significativamente casi ha perdido ya la memoria, que salve anécdotas de vida de sus antepasados guerreros en cuyas batallas (las rebeliones, la Independencia, las luchas contra los gamonales) ha ocurrido ya el Pachacuti. A partir de esto se produce un escrito en primera persona que recoge el discurso oral de tres tíos (Gaspar, Melchor y Baltazar) y su propia historia. En él resuena una *voz antigua* pues es un tramo de la novela cargado de resonancias de los memoriales característicos del Perú colonial y permitidos sólo a los caciques para pedir mercedes al Rey. Está incorporado a "FIGURAS" con el título "Relación de Antigüedades" (43-56) y revela, además, el nombre completo del amigo: Rodrigo Gil Gómez. En las últimas páginas de esta primera parte de la novela, Reynaldo retoma la palabra para darle un cierre provisorio a su historia. Sabemos entonces por su *voz actual*, también en primera persona, que fue un antiguo senderista devenido repartidor de Inka Kola que, recién en este momento de su vida, descubre la conexión entre su nombre, los relatos del pasado y el mito de Inkarrí y siente que estaba "caminando por la historia, una historia muy particular donde mi (su) vida tenía un lugar" (100). La ironía de esta afirmación, aunque no está dicha con ese propósito, se intensifica cuando posteriormente, en la tercera parte de la novela, "TRAVESÍAS", tenemos acceso a su diario íntimo en el que habla también con *voz actual* donde registra historias de sexo y el hecho de que lo buscan por ser un político que ha "estado en acción" (160) para organizar batallas de bandas urbanas que reciben una paga del periodista que las promueve para filmarlas.

Numerosos otros enunciadores tiene "FIGURAS", como el que habla con *voz extraña* en el misterioso "Manuscrito del hombre de gafas oscuras" (76-80) que narra en tercera persona un viaje con huellas de la *Odisea* y de los cuentos de Borges y registra el mito de Inkarrí, que ya había aparecido narrado como epígrafe de la novela; y como el que, en un sector llamado "La máscara negra" (88-99), se refiere con *voz familiar* a un personaje llamado Ricardo[4], de quien ya se había dicho que consumía libros y drogas y que "hasta las sirvientas lo llamaban Richard" (87), usando para él el nombre

[4] Son tres las R del libro, Reynaldo, Rodrigo y Ricardo que representan las tres grandes épocas del Perú: el incario, la colonia y el neocolonialismo; también las tres clases sociales: los sectores populares, la clase media empobrecida y los sectores dominantes. El tres se reitera: son tres los que hablan del pasado a Reynaldo (curiosamente llevan los nombres de los tres Reyes Magos) y hay tres incendios.

de su abuelo inglés. El personaje es también amigo de Rodrigo, y en su locura cree ser "El Zorro". Este segmento, que narra un episodio de su vida, constituiría una especie de parodia no humorística de la famosa historieta norteamericana ambientada en la California del siglo XIX (aún parte del México Colonial). Cada momento del relato está subtitulado como algunas viñetas con la mención de las coordenadas espacio-temporales (Manhattan, 3 a.m., por ejemplo). Posiblemente su enunciador sea el mismo que habla en el apartado "Los visitantes" de "TRAVESÍAS", pues de nuevo se refiere a Ricardo usando la estrategia narrativa de marcar el cronotopo (Arequipa, 8.00 p.m.). Este último personaje habla de sí mismo después de Reynaldo y antes de Rodrigo en el cierre de la primera parte de la novela y vuelven todos a hacerlo, pero en otro orden y con la intervención de otras voces (Valentina, Margarita), en el cierre de la tercera parte. En esta última oportunidad, tocan el tema del amor, cuestión que marca la diferencia de esta novela con varias novelas peruanas contemporáneas de espíritu individualista estudiadas por Rita Gnutzmann (372).

Si en la parte descriptiva de la novela, "RETABLO", la narración se suspende y, por consiguiente, la alternancia de narradores también, ésta continúa (como ya vimos) en la tercera. Otro tanto ocurre en la cuarta donde fragmentos en tercera y en primera persona (esta vez del plural) están dedicados a brindar al lector las últimas partículas, aquellas que sirven para terminar de armar las historias de Rodrigo y Valentina.

En la novela de Fernando Rivera, se produce un rescate de la memoria cultural andina que aparece en la lectura-escritura de unos dibujos prehispánicos de los que Rodrigo, el protagonista, habla reiteradamente al dictar a Valentina sus memorias. Son unas figuras que provienen de un sueño extraño (15), una masculina y una femenina, de cuyas testas ornadas con rayos se desprenden adornos (cabezas de águilas, perros, monos en la del varón; felinos y mazorcas de maíz, en la de la mujer). Luego de muchas peripecias y de la descripción de nuevas figuras, se habla de aquellas que "provienen de aquel sueño sobre un tiempo ancestral y del terrible encierro en la cueva" (219). Si al comienzo habían planeado dibujarlas en platos de cerámica, ya al final los venden en ferias y por internet (lo andino queda expuesto ante el escaparate de lo global), permiten a Rodrigo y Valentina, convertidos en despojos de ellos mismos (él está ciego y ella tiene el rostro desfigurado después de un incendio provocado por ella al salir de la cueva), "SOBREVIVIR" y sirven para "denunciar la destrucción, denunciar aquella muerte

terrible, y encontrar a sus asesinos" (220). Esta frase, que explica en cierta forma el propósito profundo de la construcción de los ceramios y de la novela, sirve también para explicar el porqué del sentimiento de catástrofe que el protagonista posee desde el comienzo. Se trata de su percepción de que su vida y la de sus amigos están de alguna manera destruidas. En otras palabras, la pérdida del dedo (Valentina), de la auto-estima (Rodrigo) ejecutadas por sus progenitores; de un brazo y de la memoria, ocurridas cuando estaba con Sendero (Reynaldo); de la razón, cuestión que lo separa del aprecio de su familia, de la herencia y de los negocios familiares (Ricardo) son la contra cara de la construcción de los ceramios y la novela que, junto al amor vivido y conversado con los amigos, aparece como la razón por la cual un mundo que se percibe desmoronado es todavía un lugar para la vida. Y esta es la utopía de la novela de Fernando Rivera: más allá de los imposibles pachacuti y de la destrucción cotidiana, aquella que viene de afuera y la que anida en nosotros mismos y que imprime en los personajes un sentido penoso de la vida, trabajar el barro, la palabra y amar hacen que la vida merezca ser vivida.

Ahora bien, si a esta "memoria en el texto", que recoge la de los ceramios de Rodrigo (memoria ancestral de antepasados alfareros olvidados y redivivos), oralizada por el mismo Rodrigo y escrita por Valentina, se une la que trae al presente la "Relación de Antigüedades", dictada por Melchor, Gaspar y Baltasar y escrita por Reynaldo, podemos asegurar que en su registro no hay huellas de oralidad a la manera de las presentes en *Rosa Cuchillo*. O sea que más allá de aquellas "figuraciones míticas" (Rowe 2008) de las que la novela es lectura-escritura, los trazos materiales se dan aquí por recuperación de lo letrado o lo masivo (en la historia de Ricardo Diego Wilson de la Vega y en la aparición de Gatúbela 65-66, 82 y de Batman 217), no de lo popular. No hay aliteraciones, ni onomatopeyas; sólo se menciona "dice mi tío Gaspar" (50) "Hablo, digo, y ella, Valentina, escribe [...] golpea la pantalla de la máquina con sus uñas cortas" (122) y frases semejantes.

Inclusive la memoria contenida en "Relación de Antigüedades", la mención a las luchas que incorpora datos biográficos de Juan Santos Atahuallpa Apu-Inca, de los generales Santa Cruz y Andrés Avelino Cáceres, de Francisco Chilihuani, de Rumi Maqui, de Carlos Condorema, del presidente Gonzalo, líder de Sendero, evidencia lectura de historia y de textos peruanos antiguos, los memoriales, escritos que contenían todo lo que se había hecho a favor del rey para pedir mercedes. Ellos dejan (aunque

invertidos) su huella ya que se usa la codificación, pero se habla de las sublevaciones por los derechos del indio en contra de los poderosos.

Veamos otro aspecto de la recuperación de lo letrado en la novela de Rivera: la huella de la literatura latinoamericana. Valentina salta en una rayuela dibujada en el piso, el juego fue enseñado por Julio, el padre de ella se llama Horacio (19, 20 y 23), huella de *Rayuela* de Cortázar; presencia de los curas libidinosos (36) del indigenismo y de *Aves sin nido* de Clorinda Matto; las mariposas amarillas (45) de *Cien años de soledad* de García Márquez; un cuerpo vuela convertido en humo (45) de *El reino de este mundo* de Carpentier; un personaje secundario pide que lo dejen en una cueva para morir (53) *Iracema* de José de Alençar; uno se llama Artemio (55) como el Artemio Cruz de Fuentes; aparece el puerto de Chimbote (55) famoso por los *Zorros…* de Arguedas; Yanahuanca, Francisco Montenegro y Héctor Chacón, el nictálope, (56-55) personajes de *Redoble por Rancas* de Manuel Scorza; la frase "tirado sobre el fondo de la balsa perdió la noción del tiempo" (77) parece tomada del cuento "A la deriva" de Horacio Quiroga y los "huesos húmeros" (219) de un poema de César Vallejo. Pero es la presencia de Jorge Luis Borges la que domina. Aparece en pequeños fragmentos de prosa poemática, "Sí, no puedo ver, y también esto es un decir. Veo la luz de cada objeto, un árbol, un ave. Su perfil, la geometría secreta de su cuerpo, su belleza como un aura, definiéndolo" (177), en el hecho de que Rodrigo se queda ciego y en el borgiano "Manuscrito del hombre de gafas oscuras" (76-80).

Toda la novela es, entonces, una escritura hecha a partir de lecturas, cuestión de la que los narradores tienen una conciencia absoluta, como decíamos al comienzo. Dice Rodrigo de sí mismo: "Cuando entré en la universidad leí la historia de Gilgamesh, el caldeo. Ésta, la anécdota, y mi nombre, me dieron los elementos suficientes para empezar a sospechar algo... mi propia historia..." (102), haciendo alusión a detalles del argumento del antiguo poema épico que ingresan al texto.

Y Ricardo, cuyo nombre completo es Ricardo Diego Wilson de la Vega, que "paseando" por un basural encuentra una revista de El Zorro: "Alcancé a leer su verdadero nombre... y descubrí quién era yo..." (101).

De él y de Reynaldo, dice el narrador en tercera persona que remite al cronotopo: "El otro hombre no sonríe nunca. Es Reynaldo, el amigo. [...] Ninguno de los dos pertenece allí, ni a ningún otro lugar. Provienen de los libros, de los sueños, como los

personajes su consistencia es virtual. Usurpan un lugar; engañan con la realidad de su presencia" (191). Esta reflexión, unida a aquella de que todo es plano como una hoja de papel, constituirían los momentos más fuertes en que la novela habla de sí misma como ficción, constituyéndose en una novela metaficcional como la de Ramón Rocha Monroy.

El reto contrahegemónico de los departamentos orientales, estudiado por Edmundo Paz Soldán (407) a partir del análisis de novelas que rompen con la solemne hegemonía rural de la sierra occidental a través del humor (del que hablábamos al comienzo de este capítulo) y la reacción que esto produce (de la que hablaremos a continuación), puede ser cabalmente entendido desde las teorizaciones de Raymond Williams, para quien si la hegemonía es un proceso resistido y desafiado por presiones contrahegemónicas que de ningún modo le son propias, ella debe estar en estado de alerta para la recepción de alternativas. De alguna manera, para este investigador, lo hegemónico para permanecer tal, debe ser renovado, recreado y modificado permanentemente (134-135). Esta renovación está presente en *La gula del picaflor*, de Juan Claudio Lechín Weise, autor paceño (según la solapa del libro) o cochabambino (según algunas páginas de internet).

Sea el autor nativo del departamento que es una bisagra entre el oriente y el occidente (Cochabamba), sea capitalino o, un poco camba (su madre era de Santa Cruz) y un poco colla (su padre, el famoso líder sindical y secretario de la Central Obrera de Bolivia -COB- Juan Lechín Oquendo, de Corocoro, departamento de La Paz), como afirma en una entrevista que se le realiza, atento a las alternativas propuestas por los escritores del oriente, relata la de por sí humorística ejecución de un Congreso de Seductores. En ese marco deja hablar (en aparente igualdad de condiciones "dentro de un marco democrático y pluralista" 19) a voces de los distintos departamentos de Bolivia, pues los galanes que llegan para contar una historia, pertenecen a los nueve, aunque luego hablan sólo siete.

Es importante aclarar que la convocatoria a los tenorios fue realizada a partir de una idea de Don Juan, un ejemplar anciano, cuya fama por su poder de fascinar a las mujeres puede equipararse a sus luchas para la emancipación del pueblo boliviano, cuestión de la que se dan algunos detalles y constituye el único rastro de referencia a la realidad, pues los datos que se dan coinciden con episodios de la biografía del padre del autor.

El motivo por el que Don Juan la realiza, cuestión de la que nos enteramos a *posteriori* ya que la novela rompe totalmente con la linealidad temporal, es el siguiente: el

escuchar a los otros representa para él la posibilidad de reproducir, con afán donjuanesco y dada su pérdida de la memoria de las propias hazañas eróticas, esas historias ante una joven que lo visita para hacerle una entrevista, a fin de convertirla en su última enamorada. Efectivamente, durante toda la realización del congreso y después de escucharlas, Don Juan las relata ante Maya, atribuyéndoselas a sí mismo. La solicitud de Don Juan a los que lo ayudan a organizar, la misma realización del Congreso y la reproducción ante Maya de las historias se convierten así en la historia marco (contada a retazos) en la que se encuadran las otras, las de los seductores. Así, el texto trae a la superficie una curiosa reescritura de *El Decamerón* de Boccacio y de *Las mil y una noches*. Esto se produce tanto en el nivel de la historia, pues las historias que se cuentan están, como las de esos libros, altamente cargadas de erotismo, como en nivel estructural, pues en cada capítulo un relator da la palabra a un narrador diferente que cuenta una historia de su propia vida de seductor; y en las noches, una Sherezada invertida, pues se trata de un varón, viejo y desmemoriado, intenta como ella retener la propia vida re-narrándolas. En este sentido, la novela innova recuperando elementos residuales, formados en el pasado, pero todavía activos dentro del proceso cultural (Williams 144), aunque hayan sido poco usados en la narrativa de corte realista desde el siglo XIX en adelante.

Aunque en una primera lectura de las historias enmarcadas, aparezca ese trabajo de zapa que realizan los seductores hasta poner a la víctima en su trampa, en algunas de ellas, a partir de él, ellos son burladores burlados o ellas obtienen una liberación a veces terrible con lo que los géneros parecen equipararse. Sin embargo, hay otra historia que nos ha permitido hacer una lectura que, de alguna manera, contradice esta idea. Veamos:

Constituido el Congreso con los representantes de los departamentos y los comentaristas, algunos de ellos extranjeros, se procede a un primer sorteo en el que se elige un representante por departamento y, a través de un segundo, los siete que salen favorecidos con la posibilidad de hablar, dadas las siete jornadas disponibles. También se realiza la propuesta de nombrarlo de alguna manera y es justamente la única mujer presente, Elizabeth, proveniente de Venezuela, quien, como Adán a todas las cosas en el paraíso, lo nomina "La gula del picaflor" que resulta después el nombre a la novela.

En la Primera Jornada, Gajo Florido de Tarija es un burlador burlado. Una mujer mayor se le resiste a pesar de que él se ha quedado en Topomayo (Tarija) como empleado en su finca de árboles frutales (duraznos) a fin de seducirla. Se le entrega ya en la ciudad

en un encuentro, que él ha hecho posible gracias a su paciente espera de un pago que ella debía realizarle. Luego de la saciedad parte, pero vuelve varias veces para humillarla y ella le permite realizarlo haciéndose grande a sus ojos y cuando el seductor finalmente se enamora, lo recibe en la oscuridad y, en complicidad con su hija, ésta le hace el amor a él.

Con la historia del capitán Mario de Pando, durante la Segunda Jornada, asistimos a la dureza de la muchacha seducida luego de gran resistencia por el hombre mucho mayor (ella es una practicante médica beniana de veinticuatro años que, gracias a la tarea del seductor, obtiene varios regalos y ayuda en su profesión y él un estanciero de cincuenta y cinco, con rasgos comunes a los de los medievales finqueros salteños de comienzos del siglo XX). Sin embargo, ella lo cuestiona duramente mostrándole su ridiculez (101) y se deja matar en el río produciéndose así la liberación por la muerte, mientras que el seductor no sólo carga con la culpa de por vida, sino que también es despreciado por los otros seductores y debe marcharse del congreso.

Al comienzo de la Tercera Jornada, Armandito de Cochabamba, activista cuyo nombre de guerra era Eustaquio, hace planteos teóricos. Dice que hay dos líneas de seductores: el burlador de Sevilla, que quiere someter a sus amantes, y Giovanni Casanova, que quiere ser amigo de ellas (Lechín Weise 114). Menciona sus gustos: prefiere las que aceptan su condición subalterna; pero aclara que las prepara para su liberación de la autorrepresión burguesa. Y esta es su historia, la de un revolucionario que seduce a la india Teodora que servía en su refugio clandestino en la ciudad de La Paz y la de un engañador engañado, ya que ella no sólo le hace creer que es virgen, sino que, por ser mujer de un policía, entrega a sus compañeros, aunque a él lo salva. En un encuentro muy posterior con Teodora, conoce a "Taqui", la hija tal vez propia (Taqui es apócope de Eustaquia). Les deja una tarjeta; pero ellas nunca lo hablan a pesar de que estaba dispuesto a reconocer a esa hija.

En la Cuarta Jornada, Ricauter de Potosí es un indígena, hijo de minero, que, habiendo sido premiado con una beca para estudiar en Europa, al volver sin recibirse se emplea en trabajos serviles y seduce, en uno de ellos, a su patrona, la señora Cuqui, nacida en Lima. Se trata de la hija de un "rancio exilado en la época de Velazco Alvarado que llegó primero a Sucre, aristócrata, al fin y al cabo, y después a Santa Cruz, porque 'es más como Lima', casado con una argentina sin blasones, quizá refugiada política o inmigrante económica" (172), dice al narrar. Ricauter es, desde mi lectura, el único

burlador no burlado, ya que, utilizando un léxico propio de los mineros, habla de la conquista realizada y de la conquistada, la que siendo limeña de nacimiento fue cruceña por adopción; dice que la lleva a vivir con él en barrios marginales y que era no sólo su "chola" (término usado tanto por Gajo Florido como por el Capitán Mario en sus relatos, cuando hablan de los reclamos de sus respectivas mujeres cuando sospecharon que había otra), sino también su "muru imilla" de condición servil. Cuando Ricauter se cansa de ella se va del cuarto y de Bolivia a trabajar a las ciudades de Lima, Santiago y Buenos Aires, con lo que el dominio se amplía a los lugares de donde provenían los ancestros de su ex patrona y donde dice que "zapatero a tus zapatos, siempre ejercí este mi oficio con las señoras Cuqui de allá, y hoy, luego de tanto tiempo, me puedo preciar como Paper Mate de no haber fallado ni un trazo" (199). Además de la renovación al interior de la hegemonía ya que la novela pinta a un indio que usa un registro humorístico, en este capítulo se ha mezclado lo étnico (indio / blanco) con lo genérico (varón / mujer) siendo el primer polo de ambas dicotomías el dominante. Aparece aquí entonces, y a pesar de las luchas contrahegemónicas de los cambas y de las mujeres blancas, la avasallante hegemonía del occidente y el varón, quedando en la novela el oriente y la mujer en el lugar subalterno.

El Duque es de Chuquisaca, también un departamento bisagra, y narra, durante la Quinta Jornada, la conquista de una mujer muy religiosa que trabaja con su esposo en una Iglesia Protestante. Descubre el engaño de su vida (está con él pero no tienen vida conyugal), su pasión por el estudio y su fascinación por Harvard que él utiliza, haciéndola creer que, a través de sus contactos ya que ha estudiado ahí, ella logrará hacer un posgrado en esa Universidad. Finalmente, cuando ha logrado que ella se libere de su autorrepresión, él la ignora y ella se "accidenta" con un auto alquilado, acción que podemos leer como un suicidio; liberación final por la muerte que deja al auditorio boquiabierto.

En la Sexta jornada, Mauricio "el niño", proveniente del departamento occidental que es sede de la capital de Bolivia, La Paz, cuenta el encargo que una abuela le hizo, de seducir a su nieta para separarla de un novio indeseable. En esta historia, que equilibra la truculencia de las dos anteriores, el no tan joven mancebo de veintiocho años, se enamora perdidamente de la cuasi niña de dieciséis, a quien libera del novio y de las represiones propias de su clase, la burguesía chilena. Es la historia más tierna y aquella en

la que la mujer sin convertirse en burladora (primera y tercera intervención), sin morir (segunda y quinta) y sin ser sometida a una situación servil (cuarta), obtiene reales y grandes beneficios gracias a su participación en la misma.

La intervención de Falayán (Santa Cruz) en la Séptima Jornada es curiosa, pues, en realidad es la mujer de Falayán la que ha asistido disfrazada de varón, luego de haber maniatado a su esposo. Ella, que dice llamarse Istar o Astarté, después de sacarse el disfraz, narra la historia de una dama de la época de las luchas de caudillos posteriores a la independencia y de su sumisión al hombre que la dejaba al cuidado de su hermano quien la deseaba inmensamente, aunque ella no lo seducía ni lo aceptaba. Acalladas las guerras, el hombre que antes la había celado sin motivo, pierde sus ímpetus, deja de interesarse y ella lo abandona, dejando una carta para cada uno. La búsqueda iniciada por ambos resulta infructuosa. Aquí aparece la fuerza del género femenino y su capacidad de dejar de lado situaciones alienantes. Esta historia parece ser el complemento de una exposición inicial de corte teórico en la que ella intenta convencer al auditorio de que la nueva época es de la mujer. Pensamos que estas teorizaciones dichas por alguien cuyo nombre es el de la diosa del amor y la fertilidad pero también de la guerra entre los babilonios y los fenicios cuyas relaciones con sus amantes eran fatales para ellos, intentan ser la contrapartida políticamente correcta del mano dura Ricauter.

¿Cómo leer el reverso en un texto en el que una mujer cruceña (camba) teoriza sobre la nueva posición de la mujer en la sociedad, mientras el varón indígena (colla), cuya historia además es el capítulo central de la novela, pone en práctica, con estrategias que van de lo sutil a lo violento, su seducción sobre una dama que es cruceña adoptiva?, ¿es posible hacer una lectura alegórica a la manera de la que realiza Doris Sommer con un buen número de las novelas latinoamericanas, a las que llama ficciones fundacionales?

Si ella dice que estas ficciones se estructuran en base a una retórica erótica que tiene como supuesto producir imágenes de conciliación entre distintos sectores, resolviéndose los antagonismos con el mestizaje, ¿qué tipo de imagen de nación proyecta esta novela a partir de este Congreso donde de los seis seductores que narran sus andanzas, dos son burlados por ellas, dos dejan a sus amantes en o cerca de los territorios de la muerte, uno la esclaviza y uno sólo la libera verdaderamente?, ¿qué pensar de la intervención de Astarté, amante fatal que ha dejado atado a su marido, si en su intervención de pobres diecinueve páginas frente a las más extensas de los varones (que superan las cuarenta

y hasta las sesenta páginas), sólo teoriza sobre una hegemonía femenina que la misma novela en su factura pone en duda?, ¿el intento de poner en escena todas las voces, incluida la de una mujer, es sólo la fachada donde la hegemonía de occidente y del varón se encuentra encubierta?

La convocatoria a los seductores que representan a todos los departamentos del país, con una primera supresión de uno oriental (Beni, que aparece sólo en la proveniencia de la médica asesinada) y uno occidental (Oruro); el hecho de que al tarijeño su añeja cortejada lo llame tupiceño (Tupiza es ciudad occidental del departamento de Potosí); de que el cochambambino y el potosino operen en La Paz y aunque el único paceño (como el de Chuquisaca) lo haga en el extranjero, habiéndose retirado el de Pando por criminal, y siendo el cruceño una mujer, la novela, sin anotaciones conciliadoras, opta de manera oculta por el occidente (y el varón) y nos impone esta lectura alegórica.

Pero a pesar de esta lectura a contrapelo que afirma la hegemonía del occidente boliviano y del varón, podemos decir que la novela es intensamente polifónica dados los posicionamientos diversos de los relatores, la rica intertextualidad (su retomar los relatos enmarcados, las alusiones clásicas y actuales y en la huella que dejan los novelistas contemporáneos), y la nutrida interdiscursividad a través de la cual los discursos de los seductores aparecen junto al de una mujer que, en el último día, se quita el disfraz de hombre y participa a pesar de la resistencia de algunos. Así como un personaje femenino nomina el evento, uno, en el cierre, es capaz de impugnar a los varones, cuestión que, en los Andes, donde la mujer suele llevar la voz cantante, es frecuente.

Y ya en las conclusiones, ubiquemos las cuatro novelas estudiadas en un cuadrado (las dos primeras que mencionamos en él son las metaficcionales):

> *El run run de la calavera* Ramón Rocha Monroy / *Invencible como tu figura* F. Rivera
> predominio de los universos orales-humor / predominio de los universos letrados-seriedad
> *La gula del picaflor* Juan Claudio Lechín Weise / *Rosa Cuchillo* Óscar Colchado Lucio
> predominio de los universos letrados- humor / predominio de los universos orales-seriedad

La existencia de un texto con marcado predominio de los universos orales y el humor (*El run run…*) presupone la de uno notable por predominio de los universos letrados y la seriedad (*Invencible…*) y se ubican en el eje horizontal de los contrarios; así como la existencia de uno en que predomina los universos de letrados y el humor

(*La gula…*) presupone la de uno marcado por el predominio de los universos orales y la seriedad (*Rosa Cuchillo*). Los hemos ubicado en eje horizontal de los subcontrarios.

Las contradicciones se producen entre la oralidad jocosa (*El run run…*) y la oralidad seria (*Rosa Cuchillo*) y entre la letra humorística (*La gula…*) y la letra seria (*Invencible…*) y están inscriptas en las diagonales del cuadrado. La complementariedad entre la oralidad jocosa (*El run run…*) y la letra jocosa (*La gula…*) (textos bolivianos) y la que se da entre la letra seria (*Invencible…*) y la oralidad seria (*Rosa Cuchillo*) estaría ubicada en los ejes verticales (textos peruanos).

Las cuatro novelas ponen en escena ciertas franjas de la realidad andina, dividida desde la conquista en universos regidos por la oralidad frente a otros que estuvieron regidos por la letra. Lienhard los estudia en su relación con la división entre indios y blancos y la tendencia dominante de este último polo. Aparece en algunas de ellas cierto pesimismo indígena que es desdicho por la aparición, en otras, de la risa liberadora, aquella en la que Bajtín vio una forma de la resistencia de la cultura popular. Esto se da cuando un indio optimista de la Bolivia occidental aparece en un lugar dominante, usando un registro humorístico e invirtiendo todos los estereotipos. ¿Será ese dominio transferible a lo social y un modelo / una salida para el mundo andino? Y en ese sentido, ¿los textos ficcionales sólo han anticipado las condiciones actuales en las que la renovación de la hegemonía del occidente le ha posibilitado a Bolivia una salida del triste yugo neoliberal?

Bibliografía

Anónimo. *La leyenda de Gilgamesh (S.F.)*. Fuente: www.triplov.com/poesia/gilgamesh/index.html (consultada julio de 2010).

Arguedas, José María (ed. y trad.). *Dioses y hombres de Huarochirí*. México: Siglo XXI, 1975.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento en el contexto de Francois Rabelais.* Madrid: Editorial Alianza, 2003.

Colchado Lucio, Óscar. *Rosa Cuchillo.* Lima: Universidad Nacional Federico Villareal, 1997.

Espino Relucé, Gonzalo (comp.). *Tradición oral, culturas peruanas: una invitación al debate*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San

Marcos, 2003. Fuente: sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/Autores/espino_rg.htm (consultada julio de 2010).

Gil García, Francisco. *"Donde los muertos no mueren*. Culto a los antepasados y reproducción social en el mundo andino". En: *Anales del museo de América 10*. Madrid*:* Ministerio de Cultura, 2002: 59 - 83. Fuente: http//dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1433161...0 (consultada julio de 2010).

Gnutzmann, Rita. "La narrativa peruana del siglo XX". En: Trinidad Barrera (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana.* Madrid: Cátedra, 2008.

Lechín Weise, Juan Claudio. *La gula del picaflor.* Buenos Aires: Alfaguara, 2003.

Lienhard, Martín. "Cartas, memoriales, cartas crónicas". En: *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina (1492-1988).* Lima: Horizonte, 1992.

Lotman, Iuri M. *La semiósfera I.* Madrid: Cátedra, 1996.

Moyano, Elisa. "De Incarrí a la Incakola: acerca de las subjetividades andinas y urbanas recientes". En: Susana Rodríguez (coord.) *La ciudad y sus representaciones. Arte y literatura a fin de milenio*. Salta: EUNSa., 2012.

Paz Soldán, Edmundo. "Narrativa boliviana del siglo XX". En: Trinidad Barrera (coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana.* Madrid: Cátedra, 2008.

Quiroz, Víctor. **"**Oralidad y memoria cultural andina en *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado Lucio". *Wayra* 4 Año II, 2006: 53-70. Fuente: www.cecies.org/imagenes/edicion_131.pdf (consultada julio de 2010).

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina.* México: Siglo XXI, 1984.

Rivera, Fernando. *Invencible como tu figura.* Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005.

Robin, Regine. "El sujeto siempre en falta". En Leonor Arfuch (comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades.* Buenos Aires: Prometeo libros, 2002.

Rocha Monroy, Ramón. *El run run de la calavera*. La Paz: Ministerio de Cultura, 2012.

Rowe, William. "Sobre la heterogeneidad en la letra en *Los ríos profundos*: una crítica a la oposición polar escritura/oralidad". En James Higgins (ed.). *Heterogeneidad y Literatura en el Perú.* Lima: CELAP, 2008.

Sommers, Doris. *Ficciones Fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: FCE, 2004.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península, 2000.